

X SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE MÚSICA DA AMAZÔNIA

SIMA 2025 - Convergências Musicais entre Amazônia e Cerrado

13 a 17 de outubro de 2025

ANAIS

Proceedings of the X SIMA –
International Symposium on Music in the Amazon

ISSN 2447-9810

Anselmo Guerra (Org)

Escola de Música e Artes Cênicas
Programa de Pós-graduação em Música
Universidade Federal de Goiás/Brasil

Anais do X Simpósio Internacional de Música na Amazônia – SIMA 2025
Convergências Musicais entre Amazônia e Cerrado

https://sima2025.plateia.ufg.br/

Editor: Anselmo Guerra

1. Música. 2. Simpósio Internacional. 3. Amazônia. 4. Cerrado. 5. América Latina

X SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE MÚSICA DA AMAZÔNIA

SIMA 2025 - Convergências Musicais entre Amazônia e Cerrado

Escola de Música e Artes Cênicas
Programa de Pós-graduação em Música
Universidade Federal de Goiás/Brasil

Reitora: Angelita Pereira de Lima

Vice-Reitor: Jesiel Freitas Carvalho

Diretor da Escola de Música e Artes Cênicas: Eduardo Meirinhos

Coordenador de Pós-graduação PPGMUS UFG: Carlos Henrique Costa

APOIO

FUNAPE
Fundação de
Apoio à Pesquisa

CNPq
Conselho Nacional de Desenvolvimento
Científico e Tecnológico

REALIZAÇÃO

EMAC
ESCOLA DE
MÚSICA E ARTES CÊNICAS

UFG
UNIVERSIDADE
FEDERAL DE GOIÁS

X SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE MÚSICA DA AMAZÔNIA

SIMA 2025 - Convergências Musicais entre Amazônia e Cerrado

COMISSÃO ORGANIZADORA

COORDENAÇÃO GERAL
ANSELMO GUERRA

COORDENAÇÃO LOCAL
Adriano Claro Monteiro (UFG)
Flávia Cruvinel (UFG)
Tereza Raquel Alcântara-Silva (UFG)
Carlos Henrique Costa (UFG)

COORDENAÇÃO EXTERNA
Damián Keller (UFAC)
Luzilei Aliel (NAP)
Carlos Gomez (UFPB)
Ivan Simurra (UFAC)

COORDENAÇÃO DAS SUBÁREAS

Práticas criativas: Adriano Claro Monteiro (UFG), Ivan Simura (UNICAMP), Luzilei Aliel (NAP)
Performance Musical: Carlos Henrique Costa (UFG), Carlos Gomes Mijía (UFAC)

Educação musical: Tereza Raquel Alcântara-Silva (UFG), Thiago Xavier (UFG), Leonardo Borne (UFMT)
Etnomusicologia: Fernando Llanos (UFG), André Sonoda (UFPB)
Marcelo Messina (UFPB)

Musicologia: Ana Guiomar Rêgo Souza (UFG), Fernando Lacerda (UFPA), Márcio Páscoa (UEA)

NÚCLEO AMAZÔNICO DE PESQUISA (NAP)
Damián Keller (UFAC)
Carlos Mario Gómez Mejía (UFAC)
Ivan Simurra(UNICAMP)
Luzilei Aliel (USP)
Marcello Messina (UFAC)

APOIO TÉCNICO
Site design, internet/conexão remota: Sérgio de Alencastro Veiga (UFG)
Editoração: Andréia de Fátima Godinho Vespucci (UFG)

SUMÁRIO

PREFÁCIO **8**
Convergências Musicais entre Amazônia e Cerrado - Anselmo Guerra 8
CONFERÊNCIAS **11**
Abertura do X Simpósio Internacional de Música da Amazônia 12
Palestra de Abertura: “SIMA: 15 anos não é nada” Prof. Dr. Damián Keller (UFAC) 15
Palestra: “Inteligência Artificial Aplicada á Música” Prof. Dr. Arlindo Galvão (UFG). 18
PAINÉIS **26**
Painel Educação Musical 27
Relato – Painel Educação Musical (Miniauditório) | SIMA 28
Painel Música e Inteligência Artificial 33
Relato do Painel Música e Inteligência Artificial | X SIMA 2025 34
Música, Computação e Inteligência Artificial no Brasil: O Primeiro Programa de Pós-Graduação e Seu Contexto Histórico 38
Convergência da IA com as Tecnologias Imersivas (XR): Reinventando a Performance Musical 46
Painel Pesquisa em Música na COLÔMBIA 50
Relato do Painel Pesquisa em Música na Colômbia 51
Investigación musical en Colombia 54
Painel Música Ubíqua e Acessibilidade 73
Relato do Painel Música Ubíqua e Acessibilidade 74
Painel SBME – Sociedade Brasileira de Música Eletroacústica 77
Relato do Painel: Sociedade Brasileira de Música Eletroacústica (SBME) 78
Lançamento de Livros 83
Relato: Lançamento de Livros 84
COMUNICAÇÕES **86**
Educação Musical 87
Integrando la Música en la Educación para el Desarrollo Sostenible: Un enfoque transformador 88
Metodologias em Educação Musical aplicadas à Educação Básica: Um estudo sobre a eficácia pedagógica e a motivação escolar 106
Os primeiros passos do violoncelista: perspectivas técnico-pedagógicas a partir da metodologia Suzuki 125
Performance Musical 144
A Formação do Regente e o Mercado de trabalho: uma análise socioetnográfica entre Brasil e Alemanha 145

ISSN 2447-9810

A Contextualização da Obra Aliada à Performance Musical: Karen Blixen e a Imaginação Sonora de Giorgio Signorile..... 161
A repercussão da linguagem isobemática na escrita instrumental: O caso específico do acordeão cromático com sistema convertor..... 176
A Transcrição Orquestral: Saberes Contidos nos Conteúdos das Disciplinas de Linguagem Musical do Curso de Regência da Escola de Música e Artes Cênicas (EMAC), da Universidade Federal de Goiás (UFG)..... 186
RESUMO: Musicalização na escola: uma sugestão de currículo para a educação Infantil..... 203
Práticas Criativas..... 206
Um Estudo Sobre Composição Algorítmica de Fundamentação Estocástica Aplicada à Performance Audiovisual..... 207
A integração da Tecnologia na composição da Eletroacústica: Um estudo de caso na Amazônia Contemporânea..... 222
Avaliação de uma Plataforma de Lite Coding na Criação Musical com Estudantes sem Experiência em Programação..... 231
Cangalha como Modelo de Comprovisação: A Fusão entre Fluxogramas de Ação e Retroalimentação Sonora..... 245
A dimensão amargo-doce nas atividades criativas gastrossônicas: Um estudo de caso utilizando a ecologia SoundSphere..... 262
Laboratório de Música Eletroacústica Experimental: pesquisa e transformação sonora para a composição de Música Eletroacústica Ambiente..... 276
Musicologia..... 292
Construção do gosto e a política: a memória musical das companhias líricas na rota sul do Brasil entre as cidades de Desterro (SC) e Rio Grande (RS) entre 1850 e 1880..... 293
Contexto de Pensamento Mecanicista e o Simétrico no Classicismo..... 295
Ferramentas musicológicas aplicadas à pesquisa composicional: Acervos do Encontro Nacional de Compositores Universitários (ENCUN)..... 314
Música nas Magazines Jornal das Moças e O Malho: levantamento das obras para piano de compositoras mulheres (1902-1921)..... 327
As musicalidades indígenas nas pesquisas e na trajetória artística de Marlui Miranda: pioneirismo e originalidade..... 347
Intra e Autotextualidade: Uma breve revisão da bibliografia através do desdobramento do conceito de intertextualidade..... 359
Passados presentes: o ressurgimento das mídias físicas, a hipostasiação da memória e a fruição contemporânea da música gravada..... 372
A Música Angolana como Resistência Cultural e Transformação Social..... 386
Etnomusicologia..... 399
Reribakui ikaja: organología y etnografía de las flautas de Pan de los murui y de la gente de centro (Amazonia colombiana)..... 400
Práticas gastrossônicas na comunidade Huni Kuĩ Nova Fronteira - (Maê Kaita): Estratégias de suporte do Katxa nawa (besi, yunu, piti, rewe tupia, mimawatixarabu)..... 420

Allas gaut? Contatos interétnicos e intercâmbios culturais através da música pomerana da Serra dos Tapes (região sul do Rio Grande do Sul, Brasil).....434
Análise de aspectos regionalistas na obra de Luiz Gonzaga.....450
Songs and melodies performed by masxaraboz and dorboz (tightrope walker)s accompanied by the surnay.....463
O Raga indiano e características da música clásica na Índia..... 478
APRESENTAÇÕES ARTÍSTICAS.....494
Concerto de Abertura: 20 Anos do Duo Paticumpá.....495
Música de Câmara.....496
Composição E Performance Musical Com Novas Tecnologias.....497
Obras para Eletrônica ao vivo e audiovisual..... 498
Obras Eletroacústicas Acusmáticas..... 499

ISSN 2447-9810

PREFÁCIO

Convergências Musicais entre Amazônia e Cerrado - Anselmo Guerra

É com grande satisfação que apresentamos os *Anais do X Simpósio Internacional de Música da Amazônia – SIMA 2025*, realizado entre 13 e 17 de outubro de 2025 na Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás (EMAC/UFG) e no Centro Cultural UFG. Sob o tema **"Convergências Musicais entre Amazônia e Cerrado"**, esta edição comemorativa reafirmou o caráter interdisciplinar do SIMA, promovendo encontros entre pesquisadores, artistas, estudantes e comunidades diversas, cujas práticas sonoras configuram um amplo mosaico cultural em permanente transformação.

Coordenado pelo Prof. Dr. Anselmo Guerra (UFG), com co-coordenação científica do Prof. Dr. Damián Keller (NAP/UFAC), o simpósio contou com comissões temáticas dedicadas às áreas de Educação Musical, Práticas Criativas, Musicologia e Etnomusicologia. A participação de convidados nacionais e internacionais, entre eles Tatiana Perilla Restrepo (UDEC, Colômbia), Prof. Dr. Arlindo Galvão (UFG) e o próprio Prof. Dr. Damián Keller, enriqueceu a programação com palestras voltadas a epistemologias sonoras amazônicas, ubiquidade musical, inteligência artificial aplicada à música e perspectivas interculturais contemporâneas.

A programação científica inclui ainda uma série de painéis temáticos, que ampliaram o debate interdisciplinar: Educação Musical na Escola, Música e Inteligência Artificial, Música Ubíqua e Acessibilidade, Pesquisa em Música na Colômbia, além do painel institucional da Sociedade Brasileira de Música Eletroacústica (SBME), fortalecendo o diálogo entre associações científicas e pesquisadores emergentes. Atividades formativas complementam a grade, como a oficina de percussão ministrada por César Traldi (UFU) e Cleber Campos (UFRN), que estabeleceu uma ponte entre práticas tradicionais, improvisação contemporânea e corporeidade sonora.

Paralelamente ao SIMA, o compositor e pesquisador Felipe Ribeiro (UNESPAR) ofereceu dois workshops abertos ao público: Periódicos Científicos em Música: critérios, indexação e práticas editoriais, e Síntese Sonora com Sintetizadores Modulares, cujo enfoque prático e técnico atraiu estudantes e profissionais interessados em métodos de criação sonora e estruturação acadêmica. A programação contou também com lançamentos de livros, que ampliaram a circulação de pesquisas recentes e fomentaram o intercâmbio editorial entre autores, estudantes e pesquisadores.

A partir desse conjunto de atividades, o SIMA consolidou-se não apenas como um espaço de apresentação de pesquisas, mas como um ambiente de troca metodológica, colaboração interinstitucional e formação avançada. A programação contemplou 30 comunicações científicas, distribuídas em quatro sessões temáticas, abordando tópicos como metodologias de ensino, performatividade, práticas criativas experimentais, sonoridades indígenas, repertórios híbridos, análises musicológicas, estudos decoloniais e investigações tecnológicas aplicadas à criação musical. O conjunto desses trabalhos evidencia a vitalidade e o pluralismo das pesquisas musicais contemporâneas no Brasil e na América Latina. Além destes, foram apresentados trabalhos de pesquisadores de terras mais distantes, como Portugal, Angola e Uzbequistão.

No eixo artístico, o simpósio apresentou concertos diários – abrangendo música de câmara, obras para eletrônica ao vivo, performances audiovisuais e um concerto dedicado à música eletroacústica acusmática multicanal –, além da instalação sonora De/Re:Generação, exibida na Galeria de Vidro do CCUFG. Esses eventos ampliaram o

ISSN 2447-9810

alcance artístico e experimental do SIMA, reafirmando-o como um espaço de promoção de práticas inovadoras e de difusão de repertórios que dialogam com territórios sonoros diversos. A transmissão integral pelo YouTube ampliou o impacto social do evento, integrando público presencial e remoto.

Manifestamos profundo agradecimento às agências de fomento que tornaram possível a realização desta edição: a **Fundação de Apoio à Pesquisa da UFG (FUNAPE)** e o **Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq)**, cujo suporte financeiro foi decisivo para o custeio de passagens, diárias, serviços técnicos, infraestrutura audiovisual e demais necessidades logísticas. Agradecemos também à direção da **Escola de Música e Artes Cênicas da UFG**, especialmente à Prof.ª Dr.ª **Flávia Cruvinel**, então diretora em exercício, pelo apoio institucional vigoroso e pelo acompanhamento atento de todas as etapas do evento.

A todos os envolvidos—pesquisadores, artistas, técnicos, estudantes, voluntários, servidores e instituições parceiras—registramos nossa gratidão. Que este volume contribua para a consolidação de práticas de pesquisa, criação e reflexão crítica sobre as múltiplas ecologias sonoras que compõem nossos territórios culturais, fortalecendo redes acadêmicas e inspirando novas gerações de pesquisadores e artistas.

CONFERÊNCIAS

ISSN 2447-9810

Abertura do X Simpósio Internacional de Música da Amazônia

Anselmo Guerra



Fig. 1: Abertura do X SIMA, com Anselmo Guerra, Flávia Cruvinel e Damián Keller.

A abertura do X Simpósio Internacional de Música da Amazônia (SIMA 2025) ocorreu na Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás (EMAC/UFG), marcando a realização da décima edição do evento, cuja trajetória

consolidou-se ao longo de diferentes estados e universidades da região Norte do Brasil, com expansões pontuais para outras regiões do país. A cerimônia inaugural foi conduzida pelo Prof. Dr. Anselmo Guerra de Almeida (UFG), coordenador do evento, que destacou o caráter itinerante do SIMA, sua vocação agregadora e o processo de amadurecimento institucional que possibilitou sua realização em Goiânia, por meio de uma articulação direta com a UFG.

Na abertura, foram registrados os apoios institucionais e de fomento, com destaque para a FUNAPE, o CNPq e a Direção da Escola de Música e Artes Cênicas, evidenciando a importância da cooperação entre instâncias acadêmicas e agências de financiamento para a viabilização do simpósio. Para compor a mesa inicial, foram convidados a Profa. Dra. Flávia Cruvinel, diretora em exercício da EMAC/UFG, e o Prof. Dr. Damián Keller (Universidade Federal do Acre – UFAC), coordenador geral do SIMA ao lado de Anselmo Guerra.

Em sua fala de boas-vindas, a Profa. Flávia Cruvinel ressaltou a satisfação da EMAC/UFG em sediar o SIMA 2025, destacando a inserção do evento no conjunto de festivais promovidos pela unidade acadêmica. A diretora contextualizou o simpósio no âmbito dos festivais unificados da Escola, ao lado de iniciativas históricas como o Festival Internacional de Música,, com quase cinco décadas de realização ininterrupta, e o Festival de Música Popular, associado ao curso mais recente de Música Popular da UFG. A incorporação do SIMA à programação institucional foi apresentada como parte das celebrações dos 70 anos do curso de Música da UFG, cuja origem remonta ao Conservatório Goiano de Música, anterior à própria fundação da universidade. A diretora enfatizou ainda a tradição da EMAC/UFG na promoção de eventos acadêmico-artísticos e seu papel estratégico, por situar-se no Centro do país, como espaço privilegiado para intercâmbios nacionais e internacionais.

Na sequência, o Prof. Anselmo Guerra agradeceu à equipe organizadora e às comissões científicas e artísticas do evento, destacando o trabalho coletivo de docentes e técnicos que atuaram ao longo de aproximadamente dois anos de planejamento. Foram mencionados, entre outros, os professores Adriano Claro Monteiro, Teresa Raquel Alcântara Silva, Ana Guiomar Souza (Musicologia), Fernando Llanos

(Etnomusicologia), Carlos Henrique Costa (Performance e concertos), além do suporte tecnológico oferecido por Sérgio Alencastro Veiga. O coordenador ressaltou a lógica integrada da programação, que articulou palestra, painel e concerto de abertura, reforçando o caráter interdisciplinar do SIMA.

ISSN 2447-9810

Palestra de Abertura: “SIMA: 15 anos não é nada” Prof. Dr. Damián Keller (UFAC)

(transcrição e resumo: Anselmo Guerra)

Encerrada a cerimônia de abertura, teve início a palestra do Prof. Dr. Damián Keller, intitulada “SIMA: 15 anos não é nada”, numa referência metafórica à tradição do tango e ao caráter histórico-cultural do percurso do simpósio. Keller apresentou um panorama crítico das contribuições do Núcleo Amazônico de Pesquisa Musical (NAP), sediado na UFAC, e de suas redes de colaboração nacionais e internacionais, contextualizando o SIMA como um espaço de articulação entre pesquisa, criação artística e reflexão epistemológica situada na Amazônia.

O palestrante percorreu a trajetória do SIMA desde sua criação, em 2010, destacando as edições realizadas em cidades como Rio Branco, Manaus, Porto Velho, Belém, Macapá, Boa Vista, Cuiabá e, finalmente, Goiânia. Esse percurso foi apresentado como uma estratégia de congregação de comunidades musicais e acadêmicas, com atenção especial às regiões historicamente periféricas em relação aos grandes centros de produção científica. Keller enfatizou que o SIMA não se restringe à discussão de uma suposta “música amazônica”, mas se configura como um fórum aberto a diversas áreas da pesquisa musical, desde que articuladas às questões culturais, sociais e ambientais da Amazônia.

No núcleo conceitual da palestra, Keller desenvolveu a noção de pesquisa situada na periferia, problematizando a dependência simbólica e epistemológica em relação aos

centros hegemônicos de produção do conhecimento. Defendeu uma abordagem que articula elementos locais a fundamentos da pesquisa musical e tecnológica, sem reduzir a produção amazônica a um regionalismo estético. Nesse contexto, foram discutidos temas como música ubíqua, equidade cognitiva e material, práticas criativas cotidianas e a ocupação de espaços não convencionais para a criação musical.

A palestra apresentou ainda exemplos práticos de obras e ferramentas desenvolvidas no âmbito do NAP, incluindo a videodança "Atravessamentos, realizada em colaboração com pesquisadores da área musical e da dança, e projetos baseados em ecologias de recursos timbrísticos (*timbreware*). Keller explorou a metáfora da esfera sonora como modelo de interação musical, bem como ambientes computacionais que permitem a manipulação sonora por usuários não especialistas, por meio de representações visuais, categorias semânticas e sintaxes simplificadas.

Outro eixo central foi o coletivismo na criação musical, abordado por meio de obras colaborativas que integram agentes humanos e computacionais. O palestrante destacou a noção de musical stuff como alternativa aos conceitos tradicionais de nota ou objeto sonoro, enfatizando a composição como processo relacional e grupal. Foram também apresentados projetos de programação *lite coding*, desenvolvidos em colaboração internacional, que buscam reduzir a complexidade sintática da programação musical e ampliar o acesso à criação sonora em ambientes web.

Na parte final, Keller sintetizou os princípios que orientam sua pesquisa: convivência com paradoxos, aceitação da dissonância cognitiva, economia de meios, valorização da diversidade e compartilhamento de problemas como estratégia de produção de conhecimento. Ressaltou ainda desafios éticos e culturais, como o uso de línguas locais e indígenas e a necessidade de alinhar propostas de pesquisa às demandas das comunidades envolvidas.

Após a palestra, foi aberto espaço para perguntas, permitindo aprofundar questões relacionadas ao uso de materiais sonoros da floresta amazônica, à relação entre processamento e síntese sonora e às perspectivas de ampliação das abordagens de pesquisa situada. O encerramento destacou a relevância da palestra para o SIMA 2025,

reafirmando o evento como espaço privilegiado de diálogo interdisciplinar, inovação conceitual e articulação entre música, tecnologia e contexto sociocultural.

Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=eZd-uo_jNrw&t=786s

ISSN 2447-9810

Palestra: “Inteligência Artificial Aplicada á Música”

Prof. Dr. Arlindo Galvão (UFG)

(transcrição e resumo: Anselmo Guerra)

Introdução

Esta palestra teve como objetivo apresentar uma visão introdutória, crítica e contextualizada sobre o uso da Inteligência Artificial (IA) aplicada à música, buscando desmistificar seu funcionamento técnico, discutir suas potencialidades criativas e pedagógicas, bem como refletir sobre seus impactos éticos e profissionais no campo musical. A exposição partiu do pressuposto de que a IA não deve ser compreendida como um fenômeno mágico ou autônomo, mas como um conjunto de modelos matemáticos, algoritmos e sistemas computacionais desenvolvidos com rigor científico e utilizados como ferramentas a serviço de diferentes finalidades.

Inteligência Artificial como ferramenta e não como fim

Inicialmente, destacou-se que a IA, apesar de sua complexidade e abrangência contemporânea, deve ser entendida fundamentalmente como um meio, e não como um fim em si mesma. Assim como instrumentos musicais, mesas de som ou softwares de edição, a IA constitui uma ferramenta que pode integrar diferentes etapas do processo musical — da criação à produção, da análise ao ensino — sem substituir a intencionalidade humana. Em termos técnicos, a IA se materializa em modelos computacionais capazes de realizar inferências preditivas a partir de grandes volumes de dados, operando com base em representações numéricas.

Breve panorama histórico da IA

A palestra apresentou um panorama histórico sucinto da evolução da IA, desde os primeiros modelos de neurônios artificiais desenvolvidos nas décadas de 1940 e 1950,

ISSN 2447-9810

passando pelo período de estagnação conhecido como *AI Winter*, até o ressurgimento da área a partir do desenvolvimento das redes neurais multicamadas e do algoritmo de retropropagação (*backpropagation*). Esses avanços permitiram superar limitações dos modelos lineares, possibilitando a resolução de problemas não linearmente separáveis.

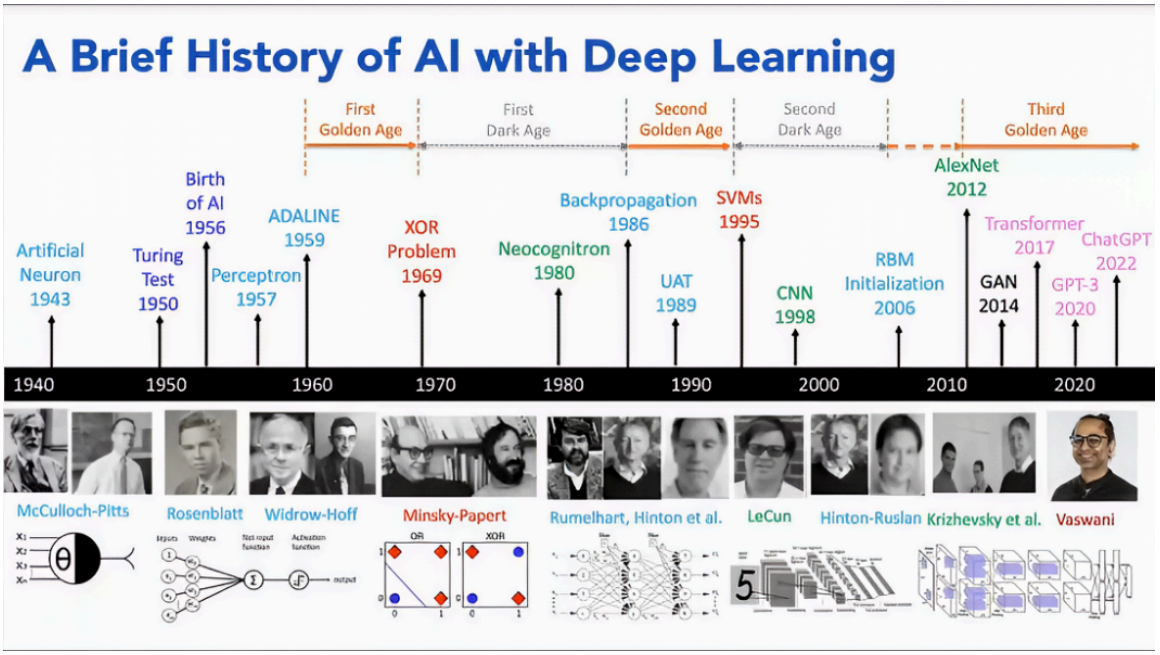


Fig 01: Breve panorama histórico da IA

Posteriormente, discutiu-se a consolidação das redes neurais convolucionais (*Convolutional Neural Networks – CNNs*), especialmente a partir da década de 2010, impulsionadas por grandes bases de dados visuais, como o ImageNet. Esses modelos demonstraram desempenho superior ao humano em tarefas específicas de classificação de imagens, estabelecendo novos paradigmas para o aprendizado de máquina.

Representação do áudio e aplicações musicais iniciais

No campo da música, ressaltou-se que o principal desafio inicial da IA reside na representação do áudio. Diferentemente de imagens, o áudio apresenta alta densidade temporal, o que inviabiliza seu processamento direto em larga escala. A solução adotada foi a transformação do sinal sonoro em representações no domínio da frequência, como o

espectrograma, permitindo que o áudio fosse tratado como uma imagem e processado por redes convolucionais.

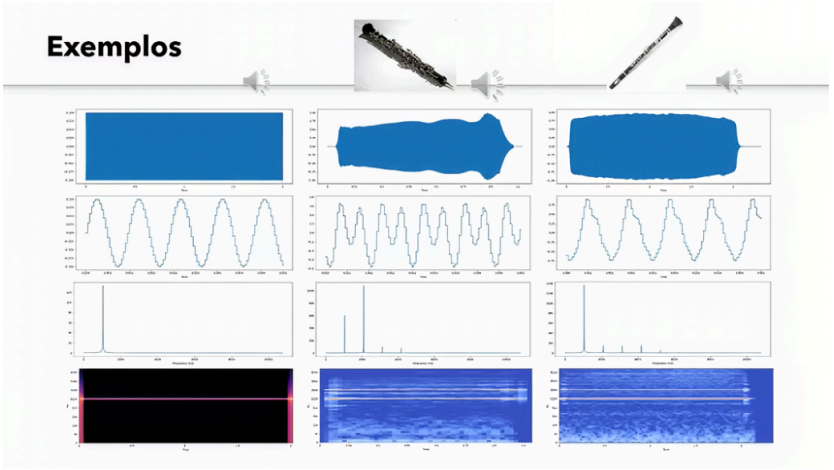


Fig 02: transformação do sinal sonoro em espectrograma.

Essas abordagens possibilitam aplicações como classificação de estilos musicais, detecção de eventos sonoros, separação entre fala, canto e ruído, identificação de palavras-chave (*wake words*) e reconhecimento de fala e locutor. Contudo, tais modelos ainda operavam majoritariamente no paradigma "áudio para rótulo", e não "áudio para áudio".

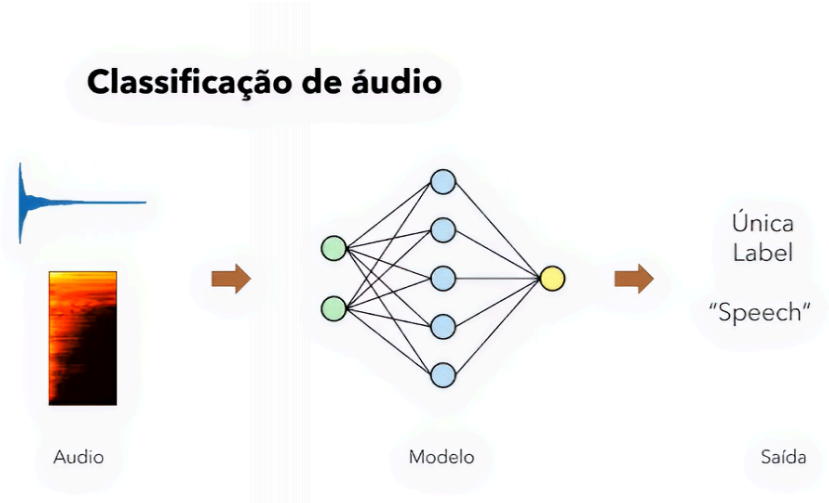


Fig 03: Modelo Audio para Rótulo

ISSN 2447-9810

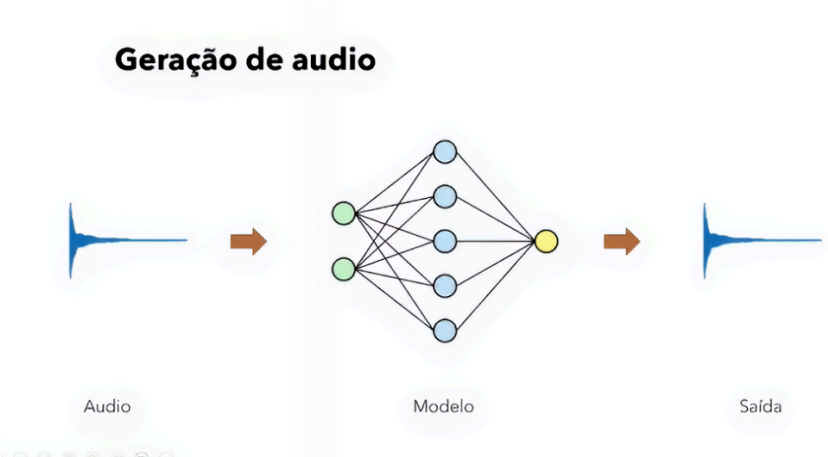


Fig 04: Modelo Áudio para Áudio

Geração musical e limitações iniciais

Avançando para a geração musical, a palestra destacou tentativas iniciais de criação de música a partir de IA, como modelos que produziam partituras, sequências simbólicas ou acompanhamentos harmônicos baseados em estilos específicos. Exemplos históricos incluíram experimentos com repertórios de compositores como Bach e tentativas de gerar músicas "no estilo dos Beatles". Embora inovadores para sua época, esses modelos apresentavam limitações evidentes, como ausência de coerência formal, dificuldades rítmicas e baixa expressividade.
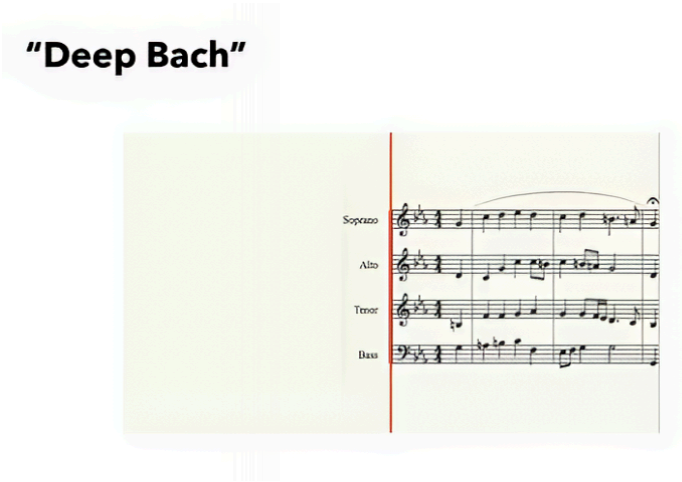


Fig 05: Exemplo de Modelo gerador de partitura

ISSN 2447-9810

A arquitetura Transformer e a mudança de paradigma

O ponto de inflexão apresentado foi a introdução da arquitetura Transformer, proposta em 2017 no artigo *Attention Is All You Need*. Essa arquitetura baseia-se no mecanismo de atenção (*attention mechanism*), permitindo que o modelo atribua pesos contextuais a diferentes elementos de uma sequência. Diferentemente de modelos anteriores, o Transformer é capaz de lidar com ambiguidades semânticas e contextuais, prevendo elementos futuros com base em relações globais da sequência.

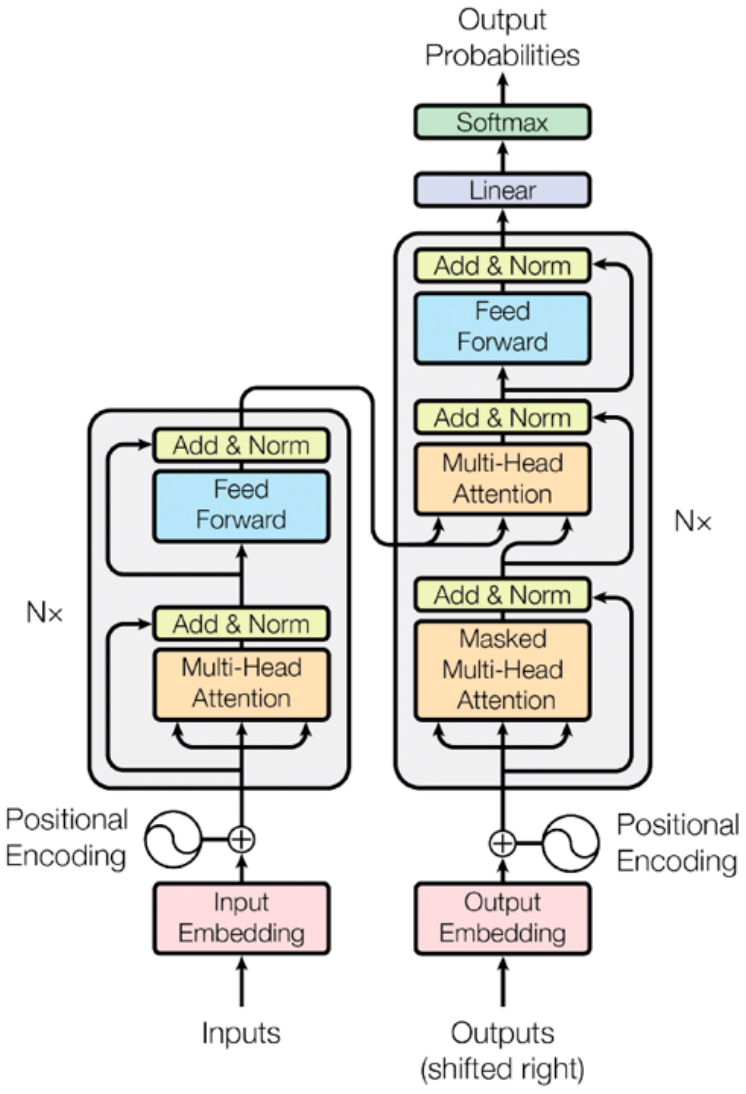


Fig 06: Arquitetura Transformer

Esse paradigma fundamenta modelos amplamente utilizados atualmente, como GPT, Gemini e outros sistemas multimodais. No contexto musical, essa mesma lógica deu origem ao Music Transformer, capaz de prever notas futuras, gerar acompanhamentos harmônicos e expandir sequências musicais a partir de trechos iniciais, operando com representações simbólicas ou sonoras.

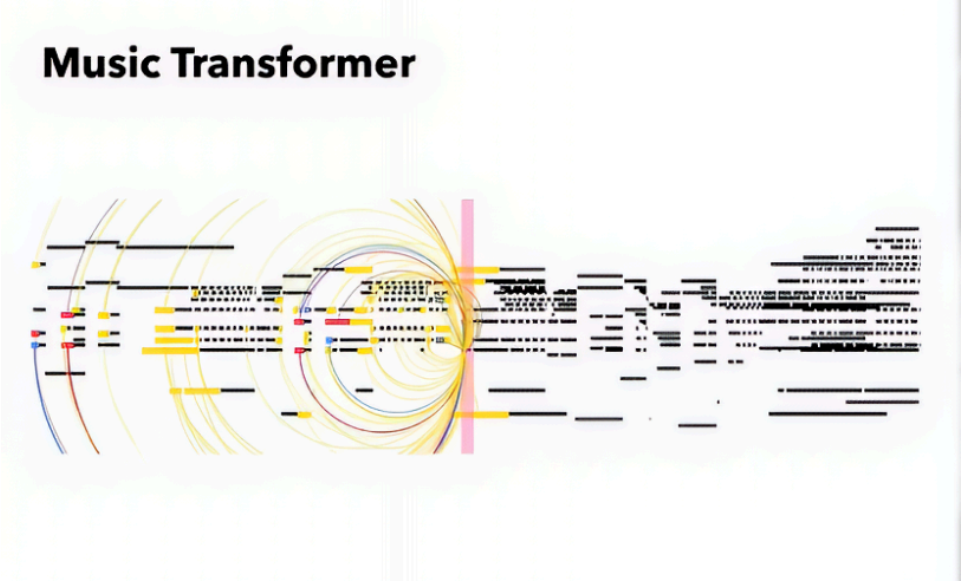


Fig 07: Demonstração do processo Music Transformer

Avaliação crítica da criatividade artificial

Foi enfatizado que os resultados produzidos por esses modelos não devem ser avaliados em termos de "bom" ou "ruim", mas compreendidos como manifestações de um novo regime técnico-cultural. A IA não substitui a criação musical humana, mas inaugura novas formas de interação criativa, nas quais o músico pode explorar, criticar, refinar ou subverter os materiais gerados. Nesse sentido, a criatividade passa a ser compartilhada entre humano e sistema, exigindo novas competências interpretativas e curatoriais.

Impactos no ensino e no trabalho musical

A palestra dedicou atenção especial aos impactos da IA na educação musical e no mundo do trabalho. Argumentou-se que a IA não elimina profissões, mas transforma tarefas. Ao automatizar processos repetitivos, ela permite que professores e músicos concentrem-se em aspectos mais conceituais, críticos e expressivos. No ensino, isso implica repensar metodologias avaliativas e curriculares, deslocando o foco da reprodução técnica para a reflexão, experimentação e análise.

No campo profissional, defendeu-se que a IA tende a democratizar o acesso às ferramentas de produção musical, sem eliminar a importância do conhecimento especializado. A qualidade do resultado permanece diretamente relacionada à competência estética, técnica e conceitual de quem interage com o sistema.

Ética, regulação e soberania tecnológica

Por fim, discutiram-se questões éticas e regulatórias associadas à IA. O palestrante alertou para os riscos de uma regulamentação excessivamente restritiva, que possa criminalizar práticas legítimas de pesquisa científica, como o estudo de bases de dados sensíveis para o desenvolvimento de mecanismos de moderação e mitigação de vieses. Defendeu-se a regulação do uso da tecnologia, e não da tecnologia em si, enfatizando a necessidade de princípios éticos, transparência e respeito aos direitos autorais.

Nesse contexto, foram apresentados projetos em andamento envolvendo a UFG, UFRN, IMD e EMAC, voltados ao desenvolvimento de IA aplicada às artes, com atenção especial à soberania de dados, aos regionalismos culturais e à formação interdisciplinar de músicos capazes de atuar criticamente nesse novo ecossistema tecnológico.



Fig 08: AKCIT - Centro de Competência em Tecnologias Imersivas

Considerações finais

A palestra concluiu que a Inteligência Artificial aplicada à música representa um campo em constante transformação, marcado por desafios técnicos, éticos e culturais. Longe de constituir uma ameaça à criação musical, a IA configura-se como um catalisador de novas práticas, exigindo dos músicos, pesquisadores e educadores uma postura ativa, crítica e criativa frente às tecnologias emergentes.

Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=vUm-VQU804Q

PAINÉIS

Painel Educação Musical

Roseli Paes (UFT)
Tamya Moreira (UFG)
Moderador: Thiago Xavier (UFG)

Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=n0znGICy2Wg

ISSN 2447-9810

Relato – Painel Educação Musical (Miniauditório) | SIMA

(transcrição e resumo: Anselmo Guerra)

Na primeira tarde do X Simpósio Internacional de Música na Amazônia (SIMA), foi realizado no Miniauditório o Painel de Educação Musical, com mediação do Prof. Thiago Xavier de Abreu (UFG) e participação das painelistas Profa. Ana Roseli Paes (UFT) e Profa. Tâmia Moreira (UFG/CEPAE). A sessão foi acompanhada pelo público presencial e também por participantes via transmissão online.

Ao abrir o painel, o mediador apresentou brevemente sua atuação na área de Educação Musical na Universidade Federal de Goiás e contextualizou a proposta da mesa: compartilhar pesquisas e perspectivas complementares sobre educação musical, patrimônio, materialidade, história da educação e fundamentos críticos do trabalho docente. Em seguida, convidou as painelistas a se apresentarem e iniciarem as exposições.

A Profa. Ana Roseli Paes (UFT) iniciou sua fala saudando o público e agradecendo o convite, destacando a responsabilidade e o compromisso implicados em pensar a educação musical em contextos socialmente situados. Apresentou sua atuação na Licenciatura em Educação do Campo (com habilitação em Artes Visuais e Música), voltada a estudantes provenientes sobretudo de comunidades quilombolas e zonas rurais do sudeste tocantinense e norte de Goiás, ressaltando a dinâmica pedagógica do curso, alternando períodos intensivos na universidade (janeiro e julho) e atividades nos territórios, com professores deslocando-se às comunidades.

A partir desse contexto, a painelista compartilhou ações de pesquisa e docência desenvolvidas com estudantes e comunidades, articulando Educação Musical, Etnomusicologia e Patrimônio Musical e Material. Destacou o projeto Laboratório de Práticas Musicais (2018), voltado ao estudo e registro de modos diversos de aprender, ensinar e praticar música em comunidades quilombolas. Nesse percurso, problematizou a distância entre materiais didáticos padronizados e as realidades locais, indicando que práticas musicais alheias ao cotidiano das crianças frequentemente geram desinteresse,

ISSN 2447-9810

enquanto repertórios e sonoridades do próprio território favorecem reconhecimento, pertencimento e sentido pedagógico.

A docente enfatizou, contudo, que uma perspectiva situada não implica fechamento cultural: defendeu uma abordagem multicultural, em que a valorização do território convive com a ampliação do repertório e a abertura para múltiplas culturas musicais. A partir do trabalho de campo, evidenciou a recorrente preocupação das comunidades com a preservação de músicas, memórias, modos de construção de instrumentos e identidades, problematizando a urgência de salvaguardar sonoridades que tendem ao apagamento.

Como desdobramento, apresentou o desenvolvimento de um Repositório Digital Temático de Sonoridades e Música, concebido como arquivo de acesso aberto para salvaguardar e transmitir patrimônio musical e material, contribuindo para enfrentar silenciamentos históricos. A proposta foi fundamentada em quatro eixos: transdisciplinaridade, troca de saberes, etnomusicologia (compreendendo a música para além do som) e ciência cidadã, defendendo uma pesquisa feita com a comunidade, na qual moradores atuam como coautores e orientadores do que deve ser registrado e por quê. Exemplificou com casos de intervenção pedagógica envolvendo práticas como danças tradicionais, folias, “sonoros ofícios” (como a farinhada), cantos de trabalho, repertórios autorais locais e registros de pontos cantados de terreiro — ressaltando, em tom de memória, situações em que a documentação tornou-se crucial após o falecimento de lideranças e o encerramento de espaços culturais. Encerrou retomando a pergunta que orientou sua fala: como a educação musical pode contribuir para a salvaguarda do patrimônio, defendendo projetos que incluam sonoridades e músicas dos contextos onde ocorrem, como caminho para uma educação musical inclusiva, acessível e socialmente significativa.

Na sequência, a Profa. Tâmia Moreira (UFG/CEPAE) apresentou sua pesquisa a partir da relação entre ideias, práticas e materialidade na história da educação musical voltada à infância. Contextualizou sua atuação no Centro de Ensino e Pesquisa Aplicada à Educação (CEPAE/UFG), que atende da Educação Infantil ao Ensino Médio e também

atua na pós-graduação em Educação, destacando sua experiência no Departamento de Educação Infantil e na supervisão de estágios.

Como eixo conceitual, partiu da historicidade das próprias noções de "música" e "infância", recorrendo a autores que apontam como essas ideias se formam e se transformam no tempo e nas sociedades. Argumentou que, muitas vezes, as concepções de música e infância não aparecem explicitamente em textos, mas se revelam na ação pedagógica e em suas contradições, o que exige tratar ideias e práticas de modo conjunto. Nesse percurso, relatou que sua investigação, inicialmente centrada em processos criativos e pensamento pedagógico no século XX, levou ao reconhecimento de um terceiro elemento estruturante: a cultura material, presente tanto nas condições de ensino quanto nos objetos e instrumentos que medeiam a prática educativa.

Ao abordar fundamentos historiográficos, enfatizou a ampliação das fontes para além de documentos escritos, destacando desafios metodológicos ao lidar com artefatos e a necessidade de interdisciplinaridade. Na história da educação, apontou como a cultura material pode abranger desde arquitetura escolar a objetos de consumo, padronizações e mercados, defendendo, para o recorte de sua fala, a importância de compreender instrumentos e materiais didáticos como mediações que articulam ideias e práticas.

Como exemplos, apresentou o Orff-Schulwerk, ressaltando que sua construção é resultado de uma colaboração e não apenas obra individual de Carl Orff. Destacou especialmente o papel de especialistas e luthiers na constituição do instrumentário Orff, com ênfase nos instrumentos de lâminas removíveis, cuja materialidade se vincula diretamente a uma proposta didática (acumulação de intervalos e organização da escala), evidenciando como um objeto pedagógico orienta práticas e concepções de ensino.

Em seguida, trouxe o caso da Pillsbury Foundation School (Santa Bárbara, Califórnia, 1937–1948), enfatizando um ambiente inovador voltado à infância, com arquitetura, mobiliário e condições materiais coerentes com ideais educacionais modernos, incluindo ampla disponibilidade de instrumentos e acervos de escuta, além de recursos de gravação incorporados ao cotidiano da escola. Por fim, apresentou a experiência da guilde francesa de construtores e tocadores de flautas de bambu (a partir de 1932), vinculada a movimentos de Educação Nova e Métodos Ativos, na qual o

princípio formativo incluía construir a própria flauta antes de aprender a tocá-la, com progressão por etapas e implicações ético-estéticas (instrumentos acessíveis, produção artesanal e relação com a natureza).

Nas considerações finais, a professora defendeu que o estudo da cultura material na educação musical amplia a compreensão das práticas e contribui para uma formação docente crítica, capaz de evitar a reprodução mecânica de modelos e o consumo acrítico de objetos pedagógicos. Ressaltou ainda a importância de compreender as ideias históricas que sustentam métodos e instrumentos, inclusive quando aplicados em contextos distintos, apontando como essa consciência fortalece a autonomia intelectual e a responsabilidade na práxis docente.

Na terceira intervenção, o Prof. Thiago Xavier de Abreu (UFG) apresentou uma reflexão de base marxista sobre a materialidade dos processos educativos, tomando como ponto de partida a categoria de trabalho (distinta de "emprego") e a noção de que a atividade humana é mediada por produções e objetivações que transformam a natureza e criam sentidos sociais. A partir disso, articulou o conceito de trabalho educativo (Saviani) como produção intencional, em cada indivíduo, da humanidade historicamente construída. Destacou que a institucionalização da educação e a produção de materiais didáticos são expressões do desenvolvimento histórico das mediações, mas alertou para contradições no capitalismo, em que racionalizações podem despotencializar a docência, levando a formas de alienação e ao tecnicismo pedagógico. Ao final, sublinhou a necessidade de uma postura crítica diante de materiais, métodos e tecnologias — inclusive a inteligência artificial — entendendo-os como mediações que não devem substituir a centralidade das relações pedagógicas.

Após as exposições, o painel abriu espaço para perguntas. Um estudante de Licenciatura em Música questionou como evitar que professores se tornem meros aplicadores de métodos e como estimular o pensamento crítico nos processos formativos. Também houve uma intervenção que articulou as falas das painelistas com preocupações da organologia, problematizando a descontextualização histórica e cultural de certos instrumentários pedagógicos e defendendo a visibilização de saberes e origens culturais frequentemente apagados quando métodos são aplicados apenas como "receitas".

Nas respostas, os participantes reforçaram que a superação da aplicação mecânica de métodos passa pela formação intelectual ampla, pelo conhecimento das histórias e ideias subjacentes a materiais e instrumentos e pela escuta das curiosidades e experiências das crianças e das comunidades. A discussão final evidenciou a convergência entre os três eixos do painel: a valorização de pesquisas situadas, a compreensão da cultura material como mediação histórica e a necessidade de crítica às formas de tecnicismo que empobrecem a prática educativa.

A sessão foi encerrada com agradecimentos aos participantes e ao público, reiterando o convite para futuras colaborações e destacando a relevância do debate para a continuidade do SIMA. Em seguida, foi anunciado um intervalo e o Concerto de Abertura no teatro da escola, para o qual todos foram convidados.

ISSN 2447-9810

Painel Música e Inteligência Artificial

Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=mrehPcVBU6M

Arlindo Galvão (UFG)
Cléber Campos (UFRN)
Alisson Souza (UFRN)
moderador: Anselmo Guerra (UFG)

Relato do Painel Música e Inteligência Artificial | X SIMA 2025

(transcrição e resumo: Anselmo Guerra)

O 10º Simpósio Internacional de Música da Amazônia (SIMA) iniciou sua programação com um Painel sobre Música e Inteligência Artificial, conduzido por Anselmo Guerra (UFG) como moderador. O painel teve como objetivo discutir as interseções entre a música e as tecnologias emergentes, especialmente a Inteligência Artificial (IA), e foi conduzido com a participação dos professores Arlindo Galvão, Cléber Campos e Alisson Souza, todos com ampla experiência nas áreas de música, computação e tecnologias imersivas.

Origens da Pesquisa em Música e Inteligência Artificial no Brasil

O painel iniciou com uma abordagem histórica apresentada por Anselmo Guerra, que contextualizou a pesquisa em música e inteligência artificial no Brasil, começando com o pioneiro Aluizio Arcela, cuja pesquisa, na década de 1970, deu início a projetos que integravam música e computação. Anselmo descreveu como Arcela, em 1975, desenvolveu um gerador de espectros no Departamento de Engenharia Elétrica da PUC-Rio, além de sua atuação na criação de um curso interdisciplinar que mais tarde resultaria em programas de pós-graduação focados em inteligência artificial e computação sônica. A criação do Laboratório de Processamento Espectral foi uma das primeiras iniciativas a integrar de forma concreta música, computação e engenharia, um passo significativo para o desenvolvimento da música eletroacústica no Brasil.

Anselmo enfatizou a importância da abordagem interdisciplinar de Arcela, que ao se vincular à área de ciência da computação na UnB (Universidade de Brasília), passou a fomentar a computação sônica e a criar novas possibilidades de pesquisa para o campo da música, o que inclui o processamento espectral e a criação de novas interfaces de

interação musical. O desenvolvimento da cocriação entre a música e a computação, promovido por Arcela, foi um marco, ainda mais considerando o contexto histórico de resistência e os desafios enfrentados no financiamento e apoio institucional para a pesquisa.

Música Imersiva e Tecnologias de Realidade Estendida

Em seguida, os painelistas Cléber Campos, Alisson Souza e Arlindo Galvão trouxeram suas perspectivas sobre o impacto das tecnologias imersivas e da IA na criação e performance musical contemporânea. Cléber, que possui experiência tanto como performer quanto pesquisador, apresentou sua pesquisa focada na convergência da realidade estendida com a música, explorando novas formas de interação entre músicos e ambientes imersivos. O uso de óculos de realidade virtual e a interação com avatares virtuais durante performances musicais foram discutidos como novas formas de cocriação, onde o intérprete se torna parte de um cenário imersivo, colaborando com a IA para gerar novos padrões sonoros e visuais.

Alisson Souza complementou a discussão com sua experiência no desenvolvimento de ferramentas tecnológicas para a performance musical, com ênfase em realidade virtual e interfaces imersivas. Ele detalhou como a IA, em colaboração com os músicos, pode criar novos ambientes para a execução de performances, permitindo que o músico interaja de maneira inovadora com as tecnologias. Souza ressaltou a importância da cocriação em tempo real, onde a IA não apenas executa uma função automatizada, mas se torna uma parceira ativa na composição e performance musical, permitindo aos músicos explorar novas possibilidades criativas.

Desafios e Oportunidades na Cocriação com IA

Durante o painel, também foram abordados os desafios enfrentados na implementação de tecnologias imersivas, como a questão da latência e a alta demanda computacional para renderizar ambientes virtuais complexos. Cléber Campos destacou a evolução das tecnologias imersivas e a necessidade de superação de obstáculos técnicos,

como a sincronia entre áudio e vídeo, que são essenciais para garantir uma experiência imersiva completa.

A questão da acessibilidade e do alto custo de hardware também foi levantada, com os painelistas discutindo o impacto desses fatores na popularização de ferramentas imersivas e na democratização do acesso às novas tecnologias. A discussão foi ampliada para o impacto da IA na indústria musical, abordando a transformação do mercado e a democratização da criação musical, que permite a artistas e compositores sem formação técnica avançada criar composições de alta qualidade com o auxílio de ferramentas baseadas em IA.

A Música e a IA no Futuro

O painel também discutiu as implicações futuras da IA na música, especialmente em relação à cocriação e à autonomia da IA na composição musical. Anselmo Guerra refletiu sobre o papel da IA como parceira criativa, mais do que uma ferramenta automatizada, argumentando que a IA pode empoderar o músico ao ampliar suas possibilidades criativas, sem, no entanto, substituir a criatividade humana.

No campo da música comercial, foi discutido o impacto da IA na criação de músicas populares, com alguns painelistas afirmando que a IA pode facilitar a criação de músicas rápidas e de fácil aceitação comercial, mas ressaltando que a música artística e criativa continuará a depender da experiência e da visão humana.

Perguntas e Discussões Finais

O público também participou ativamente, com questões sobre a imersão da plateia nas performances, o uso pedagógico da IA e as possibilidades de cocriação com a IA. Foi discutido como a IA pode ser utilizada como ferramenta pedagógica para o aprendizado de instrumentos, permitindo que os estudantes isolem e interajam com instrumentos musicais virtuais, além de explorar novas formas de aprendizagem e composição musical.

Em resposta, Cléber e Alisson destacaram o uso de ferramentas de IA para ajudar na separação de fontes de áudio, permitindo que músicos pratiquem isolando

instrumentos específicos, e também mencionaram o uso de realidade virtual e interfaces imersivas como ferramentas de ensino de música.

O painel terminou com uma reflexão sobre as perspectivas de evolução das tecnologias imersivas e da IA na música, com os painelistas expressando otimismo em relação ao potencial dessas tecnologias para transformar a prática musical e expandir as possibilidades criativas.

ISSN 2447-9810

X Simpósio Internacional de Música da Amazônia
13 a 17 de outubro de 2025
Goiânia, Goiás, Brasil

Música, Computação e Inteligência Artificial no Brasil: O Primeiro Programa de Pós-Graduação e Seu Contexto Histórico

Anselmo Guerra
Universidade Federal de Goiás (UFG)

Resumo: Este artigo analisa a criação do primeiro programa brasileiro de pós-graduação que integrou formalmente Música, Computação e Inteligência Artificial, desenvolvido no final da década de 1980 na Universidade de Brasília (UnB) sob liderança do pesquisador Aluizio Arcela. A partir de documentos institucionais da época, dos anais do *Simpósio Internacional de Música e Informática* (1988) e da produção científica envolvida, discute-se o impacto do programa na consolidação da área de música computacional no Brasil, sua estrutura curricular, seus fundamentos epistemológicos e sua relação com debates internacionais em modelagem sonora, processamento espectral e sistemas inteligentes. O estudo busca reposicionar o papel pioneiro da UnB no cenário da pesquisa em música e IA no país.
Palavras-chave: Música e Inteligência Artificial; Música Computacional; interdisciplinaridade.

Abstract: This article examines the creation of the first Brazilian graduate program to formally integrate Music, Computing, and Artificial Intelligence, developed in the late 1980s at the University of Brasília (UnB) under the leadership of researcher Aluizio Arcela. Drawing on institutional documents from the period, the proceedings of the *International Symposium on Music and Informatics* (1988), and the scientific production associated with the initiative, the study discusses the program's impact on the consolidation of computer music in Brazil, its curricular structure, its epistemological foundations, and its connections with international debates on sound modeling, spectral processing, and intelligent systems. The article seeks to reposition UnB's pioneering role within the national landscape of research in music and artificial intelligence.
Keywords: Music and Artificial Intelligence; Computer Music; Interdisciplinarity.

1. Introdução

A década de 1980 marcou um período de expansão das tecnologias digitais aplicadas à música, sobretudo no âmbito do processamento espectral, síntese sonora e sistemas inteligentes. No Brasil, o pesquisador Aluizio Arcela foi um dos responsáveis por introduzir metodologias computacionais no estudo da criação e análise musical, articulando matemática, engenharia e estética musical.



Figura 1: Aluizio Arcela Junior
Fonte: acervo pessoal do autor

Sua atuação inicial ocorreu no Departamento de Engenharia Elétrica da PUC-Rio, onde desenvolveu pesquisas em análise espectral e modelos paramétricos de timbre. De março a dezembro de 1975, Aluizio Arcela trabalhou no projeto de um sistema gerador de espectros, que ele construiu no Departamento de Engenharia Elétrica da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro**.**

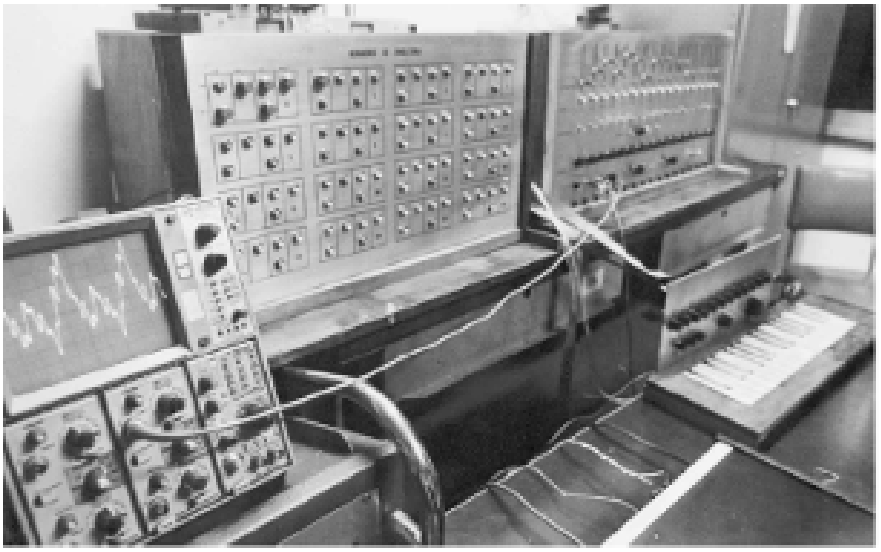


Figura 2: Sintetizador de síntese aditiva construído por Aluizio (Arcela 1988)

Em 1984, ao ingressar na Universidade de Brasília (UnB), Arcela cria o Laboratório de Processamento Espectral (LPE), ambiente que viria a servir de base para a formulação de um programa interdisciplinar de pós-graduação em Inteligência Artificial com espaço estruturado para estudos sonoros computacionais.

Com a criação do Departamento de Ciência da Computação em 1987, Arcela ampliou seu escopo de atuação e propôs o termo Computação Sônica (*Sonic Computing*), conceito que buscava legitimar a investigação de fenômenos musicais dentro de contextos mais amplos de IA, percepção, sistemas especialistas e formas não convencionais de representação sonora.

2. O Primeiro Programa Brasileiro de Pós-Graduação em IA e Música

Em 1989, após anos de articulação institucional, foi lançado na UnB o primeiro mestrado brasileiro em Inteligência Artificial, cujo diferencial histórico foi a inclusão de uma linha de pesquisa dedicada à Computação Sônica. Essa iniciativa representou um marco para a consolidação do campo no país, pois permitiu que estudos musicais de forte componente computacional fossem estruturados com rigor científico dentro de um programa oficialmente reconhecido pela pós-graduação brasileira (Universidade de Brasília 1989).

2.1 Estrutura e Interdisciplinaridade

Segundo o edital de seleção da época, o curso apresentava:

> Área de concentração: Inteligência Artificial
>
> Linhas de pesquisa
>
> > Computação Sônica
> >
> > Computação Gráfica
> >
> > Arquiteturas Não Convencionais

A interdisciplinaridade era evidente: aceitavam-se candidatos de computação, engenharia, matemática, mas também de psicologia, linguística, filosofia da lógica, neurobiologia, musicologia e física — algo incomum e extremamente avançado para o final dos anos 1980.



Figura 3: Capa da brochura da chamada para a seleção da primeira turma do mestrado interdisciplinar em Inteligência Artificial (1989).

Fonte: acervo pessoal do autor**.**

2.2 Grade Curricular

Núcleo Fundamental

Lógica Formal Aplicada

Inteligência Artificial 1

Inteligência Artificial 2

Linguagens para Inteligência Artificial

Tópicos em Inteligência Artificial

Monografia em Inteligência Artificial

Domínio de Aplicação

Arquiteturas Não Convencionais

Linguagens para Programação Concorrente

Sistemas Operacionais Distribuídos

Processamento de Imagens

Estruturas de Informação Espectral

Composição de Formas Sônicas

Leituras em Percepção de Som e Imagem

Computação Gráfica Espectral

Tópicos em Processamento Paralelo

Tópicos em Computação Sônica

Monografia em Arquitetura de Computadores

Monografia em Computação Sônica

Monografia em Processamento de Imagens

Esta combinação demonstrava explicitamente que o programa não tratava música como mero adendo estético, mas como domínio de aplicação legítimo de modelos computacionais, em sintonia com centros internacionais de pesquisa.



Figura 4: Aluizio Arcela (centro) e a equipe do Laboratório de Processamento Espectral (LPE) da UnB.

Fonte: acervo pessoal do autor.

3. Arcela e o Desenvolvimento da Computação Sônica

As contribuições de Arcela, apresentadas também em simpósios e encontros científicos da época, situavam-se na fronteira entre composição musical e modelagem matemática. Seu trabalho sobre timbres orto-estereofônicos e distribuições harmônicas em geometrias invertidas antecipava metodologias atualmente revisitadas em ecologias sonoras, imersão multicanal e espacialização avançada.

Arcela atuou também na consolidação do que viria a ser reconhecido posteriormente como o núcleo conceitual da Sociedade Brasileira de Computação Musical (SBMC), estabelecendo pontes entre ciência da computação, música, IA e processamento do sinal — um feito relevante diante da carência de infraestrutura tecnológica no Brasil dos anos 1980.

4. O Papel do Simpósio Internacional de Música e Informática

Embora o presente artigo priorize o programa da UnB, é inegável que o Simpósio Internacional de Música e Informática, realizado em São Paulo em 1988, serviu como importante vitrine para o anúncio do novo programa.

O simpósio contou com apresentações de pesquisadores internacionais como Åke Parmerud (1988), Clarence Barlow (1988), Fernand Vandenbogaerde (1988), José Vicente Asuar (1988) e o próprio Arcela, (1988) que apresentou publicamente as bases do futuro mestrado. Os anais do simpósio consolidaram referências fundamentais para o avanço da computação musical no Brasil, oferecendo repertório crítico e técnico que alimentou a primeira geração de pesquisadores da área.

5. Impacto e Descontinuidade

O mestrado interdisciplinar em Inteligência Artificial com ênfase em Computação Sônica funcionou ao longo dos anos 1990, formando pesquisadores que contribuíram para a institucionalização da música computacional no país. Entretanto, cerca de uma década após sua criação, e após a aposentadoria de Arcela, mudanças administrativas

ISSN 2447-9810

levaram à extinção da linha interdisciplinar e à reestruturação do programa para um formato mais convencional.

A descontinuidade interrompeu um projeto de vanguarda que antecipava tendências globais — como IA musical, modelagem perceptiva e síntese baseada em conhecimento — muito antes de se tornarem temas populares em universidades e laboratórios internacionais.

6. Conclusão

A trajetória de Aluizio Arcela e a criação do primeiro programa brasileiro de pós-graduação que integrou música, inteligência artificial e computação representam um capítulo essencial na história da pesquisa musical no Brasil. Mais do que um experimento acadêmico, tratou-se de uma visão estratégica capaz de colocar o país em diálogo com centros internacionais de referência num período em que a infraestrutura tecnológica nacional era extremamente limitada.

Ao reorganizar a documentação e reinterpretar esse momento histórico, este artigo busca contribuir para o reconhecimento desse marco pioneiro e para a retomada de uma perspectiva interdisciplinar que, ainda hoje, permanece urgente para o desenvolvimento da pesquisa em música, tecnologia e criatividade computacional.

Referências bibliográficas

ARCELA, Aluizio. Timbres ortoestereofônicos. *In*: Simpósio Internacional de Música e Informática, 1988, São Paulo. **Anais…** São Paulo: FAPESP, 24 a 26 ago. 1988. p. 21-23.

ARCELA, Aluizio. Um tipo de contraponto existente no espaço-tempo intervalar. **Música Hodie**, Goiânia, v. 14, n. 1, 2014. DOI: 10.5216/mh.v14i1.32867. Disponível em: https://revistas.ufg.br/musica/article/view/32867. Acesso em: 11 nov. 2023.

ASUAR, José Vicente. Música digital na América Latina: um enfoque alternativo. *In*: Simpósio Internacional de Música e Informática, 1988, São Paulo. **Anais…** São Paulo: FAPESP, 24 a 26 ago. 1988. p. 17-20.

BARLOW, Clarence. Programas especialistas em música digital. *In*: Simpósio Internacional de Música e Informática, 1988, São Paulo. **Anais…** São Paulo: FAPESP, 24 a 26 ago. 1988. p. 13-15.

PARMERUD, Åke. O uso de microcomputadores na composição musical. *In*: Simpósio Internacional de Música e Informática, 1988, São Paulo. **Anais…** São Paulo: FAPESP, 24 a 26 ago. 1988. p. 8.

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA. **Regulamento do Programa de Pós-Graduação em Inteligência Artificial**. Brasília: UnB, 1989.

VAN DEN BOGAERDE, Fernand. Relações entre processos digitais e analógicos na música eletroacústica. *In*: Simpósio Internacional de Música e Informática, 1988, São Paulo. **Anais…** São Paulo: FAPESP, 24 a 26 ago. 1988. p. 11-12.

X Simpósio Internacional de Música da Amazônia
13 a 17 de outubro de 2025
Goiânia, Goiás, Brasil

Convergência da IA com as Tecnologias Imersivas (XR): Reinventando a Performance Musical

PERFORMANCE MUSICAL
MÚSICA E TECNOLOGIA

Cleber da Silveira Campos
Universidade Federal do Rio Grande do Norte
Escola de Música da UFRN
AKCIT-IMD (UFRN)
cleber.campos@ufrn.br

Resumo: Este trabalho analisa a reconfiguração da performance musical a partir da convergência entre Inteligência Artificial (IA) e Realidade Estendida (XR). Propõe-se uma sistematização performática onde a IA atua como o "cérebro" (co-criação) e a XR como o "corpo" (espaço imersivo), gerando um sistema híbrido. Utilizando estudos de caso como a "bateria aumentada" e a obra Djembefola, discute-se a transformação do gesto musical em comando paramétrico e a expansão do instrumento físico. Por fim, abordam-se os desafios críticos dessa nova práxis: desde a ausência de feedback tátil até as barreiras técnicas de latência e sincronização audiovisual, desenvolvidos e analisados no AKCIT-IMD junto ao LAPER2ME-EMUFRN.
Palavras-chave: Performance Musical; Inteligência Artificial; Realidade Estendida (XR); Intérprete Híbrido; Gesto Musical.

Abstract: This paper analyzes the reconfiguration of musical performance based on the convergence between Artificial Intelligence (AI) and Extended Reality (XR). A performance ecology is proposed where AI acts as the "brain" (co-creation) and XR as the "body" (immersive space), generating a hybrid system. Using case studies such as the "augmented drum kit" and the piece Djembefola, the transformation of musical gesture into parametric command and the expansion of the physical instrument are discussed. Finally, the critical challenges of this new praxis are addressed: from the lack of haptic feedback to technical barriers of latency and audiovisual synchronization, developing and analyzing at AKCIT-IMD and LAPER2ME-EMUFRN.
Keywords: Musical Performance; Artificial Intelligence; Extended Reality (XR); Hybrid Performer; Musical Gesture.

1. A Simbiose: IA como Cérebro, XR como Corpo

A performance musical contemporânea onde o intérprete interage com a IA, transcende o corpo físico do instrumento tradicional, caminhando para um sistema

híbrido complexo. Para compreender essa nova sistematização performática musical, propõe-se uma analogia estrutural: a Inteligência Artificial (IA) atua como o "cérebro" do sistema, provendo lógica gerativa e capacidade de co-criação, enquanto a Realidade Estendida (XR) configura-se como o "corpo", o espaço imersivo onde o intérprete navega e interage.

Nesse contexto, a música resulta da sinergia entre esses dois universos. A IA deixa de ser apenas uma ferramenta de automação para se tornar uma parceira criativa, como observado em obras como DjembefolaVR (Campos et al., 2023), onde algoritmos reagem em tempo real às decisões do músico. Simultaneamente, a XR transforma o palco em um ambiente dinâmico, exigindo que o intérprete deixe de ser um executante estático para se tornar um agente explorador de um instrumento desmaterializado e expandido.

A música, portanto, resulta dessa experiência simbiótica. Não se trata de observar a IA isoladamente ou a XR de forma autônoma, mas de analisar como a união desses dois universos reinventa a prática artística. No âmbito das atividades desenvolvidas no laboratório AKCIT-IMD (UFRN-UFG) em parceria com o LAPER2ME-EMUFRN, que envolvem desde a ideação de conceitos até a execução de protótipos, observa-se que a IA transcendeu a função de mera automação. Ela assume, agora, o papel de parceira na criação, possibilitando processos de colaboração e cocriação em tempo real.

2. O Gesto no Espaço Híbrido: O Caso da Bateria Aumentada

A materialização desse conceito pode ser observada no estudo de caso da "bateria aumentada", desenvolvido no âmbito do AKCIT-IMD (UFRN) em parceria com o LAPER2ME (EMUFRN). A aplicação da Realidade Aumentada (RA) não visa substituir a visceralidade do instrumento acústico, mas expandi-lo. O baterista visualiza elementos virtuais sobrepostos ao kit físico, criando uma configuração onde gestos no ar ("air drumming") produzem som ou controlam parâmetros.

Essa hibridização redefine a técnica instrumental. Primeiramente, ocorre a expansão do instrumento: o músico interage com peças virtuais posicionadas ao redor do

set físico, exigindo nova memória espacial. Em segundo lugar, o gesto torna-se controle paramétrico: a trajetória e a velocidade da baqueta no ar deixam de ser apenas movimento para se tornarem dados que manipulam a IA ou o processamento sonoro. O corpo do intérprete, portanto, torna-se a interface primária de conexão entre o "cérebro" digital e o "corpo" virtual do sistema.

3. O Palco Interativo e Estudos de Caso

Paralelamente à evolução da IA, a Realidade Estendida deixou de ser uma ferramenta de visualização estática para se transformar em um palco interativo dinâmico. É dessa mistura que emerge o universo de pesquisa e performance com novas tecnologias de imersão. Exemplos práticos dessa abordagem incluem as obras DjembefolaVR (Campos et. Al., 2023) e Landscape #1 - Clapping Music VR (Campos e Costa, 2025). Nestes trabalhos, a tecnologia não é apenas um suporte, mas o meio onde a performance acontece, exigindo do intérprete uma nova postura corporal e cognitiva diante da obra.

4. Desafios: Da Latência Técnica à Ausência Tátil

A implementação desse sistema performático "perfeito", contudo, enfrenta obstáculos significativos que transitam entre o técnico e o sensorial. Do ponto de vista computacional, a latência permanece como o principal desafio para a colaboração em tempo real. A alta demanda de processamento para renderizar ambientes 3D, áudio espacializado e cálculos de IA exige hardware robusto e algoritmos de sincronização complexos para evitar discrepâncias que quebrem a imersão.

Do ponto de vista sensorial, o desafio reside na ausência de feedback tátil (haptic feedback). Ao tocar uma peça virtual ou interagir com a IA no espaço vazio, o intérprete perde a resposta física — a vibração da pele ou o rebote da baqueta. Isso exige uma reeducação cognitiva e motora, onde o músico deve aprender a "sentir" o som através da resposta visual e auditiva, compensando a falta de resistência física.

Conclusão

Caminha-se rumo a uma nova práxis interpretativa onde o músico atua como um designer de experiências, mediando a relação entre agentes inteligentes e ambientes virtuais. As pesquisas atuais buscam não apenas solucionar os problemas de latência e feedback, mas estabelecer uma taxonomia de performance musical interativa para esses novos gestos. O intérprete do século XXI é, essencialmente, um híbrido: ancorado na técnica física, mas operando na fluidez do digital.

Referências bibliográficas

CAMPOS, C. S.; Souza, A. M. C. DjembefolaVR - Experiência Musical em Realidade Mista. In Seminários. Instituto Metrópole Digital-IMD, Natal, RN, Brazil, 2023.

SOUZA, A. M. C.; Campos, C. S.; Renno-Costa, C. Opus Imperfectum - Uma Experência em Realidade Mista sobre a Origem da Vida. In. EMUFRN, Natal, Brazil, 2022.

SOUZA, A.M.C; Campos, C.S.; Rennó-Costa, C. 2024. Opus Imperfectum - A Mixed Reality Concert About the Origin of Life. In Proceedings of the 25th Symposium on Virtual and Augmented Reality (SVR '23). Association for Computing Machinery, New York, NY, USA, 294–298. https://doi.org/10.1145/3625008.3625052

SOUZA, A.M.C.; Manzolli, J.; Campos, C.S.; Rennó-Costa, C. 2024. Playing the Hypercube – Using Augmented Reality to Enhance a Multimodal Musical Performance. In Proceedings of the 24th Symposium on Virtual and Augmented Reality (SVR '22). Association for Computing Machinery, New York, NY, USA, 157–161. https://doi.org/10.1145/3604479.3604530

SANT'ANA, S. P. C. L.; CAMPOS, C. S.; SILVA, M. A.; SOUZA, A. M. C. Novas possibilidades para a confecção artesanal e sonificação de uma bateria eletrônica utilizando matéria prima e recursos tecnológicos de baixo custo. In: II Congresso Brasileiro de Percussão, 2019, Belo Horizonte. Caderno de Resumos do II CBP'19, 2019. p. 92-101.

MIRANDA, E. R.; WANDERLEY, M. M. (Eds.). New digital musical instruments: control and interaction beyond the keyboard. Middleton: A-R Editions, Inc., 2006.

ZHANG, Xuejing; YAHAYA, Wan. A Systematic Review of Augmented Reality in Music Education. IGI Global, 2025. DOI: 10.4018/979-8-3693-9811-1.ch001.

.

Painel Pesquisa em Música na COLÔMBIA

Tatiana Perilla (UDEC)
Felipe Reinoso (UNIANDES)
Alejandro Olarte (UNIARTS)
Moderador: Carlos Mario Gómez (UFAC)

Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=VuwWYm1vRBI

ISSN 2447-9810

Relato do Painel Pesquisa em Música na Colômbia

(transcrição e resumo: Anselmo Guerra)

O painel Pesquisa em Música na Colômbia integrou a programação do X SIMA 2025 com o objetivo de ampliar o diálogo latino-americano sobre práticas, epistemologias e modelos institucionais de pesquisa em música, com ênfase especial na produção colombiana e em suas interfaces com o contexto amazônico e sul-americano. A mesa foi concebida como uma resposta crítica à histórica sub-representação de países hispanofalantes da região amazônica em debates acadêmicos sobre música, buscando promover uma perspectiva mais abrangente e integradora.

Contextualização e Escopo do Painel

Na abertura, o moderador Carlos Mario Gómez contextualizou o painel a partir de uma reflexão sobre os 15 anos de trajetória do SIMA, destacando o papel do evento na consolidação de uma rede amazônica de pesquisa musical. Enfatizou-se a necessidade de superar uma visão restrita da Amazônia centrada exclusivamente no Brasil, incorporando produções acadêmicas e artísticas de países como Colômbia, Peru e Venezuela. O painel foi, assim, apresentado como um gesto epistemológico de ampliação e inclusão, coerente com o caráter internacional do simpósio.

Pesquisa Artística, Pedagogia e Tecnologia

O professor Alejandro Olarte apresentou sua trajetória acadêmica e artística, atualmente desenvolvida na Universidade das Artes de Helsinki, destacando uma abordagem que articula pedagogia, tecnologia musical, performance e reflexão filosófica. Sua exposição enfatizou uma pedagogia fenomenológica e contemplativa, na qual a tecnologia não é tratada apenas como ferramenta, mas como meio de transformação da atenção, da percepção e da consciência.

ISSN 2447-9810

Foram discutidas práticas em música eletroacústica, live electronics e instrumentos híbridos, incluindo projetos que integram síntese analógica e digital, retroalimentação acústica e sistemas sensíveis ao contexto ambiental. Olarte apresentou ainda pesquisas recentes com instrumentos portáteis alimentados por energia solar, desenvolvidas em colaboração internacional, propondo uma ecologia viva do som, na qual ambiente, energia e gesto performativo se articulam. Sua abordagem defendeu a escuta como forma de conhecimento e a prática artística como um campo legítimo de produção epistemológica.

Pesquisa Multissensorial, Indústria e Sociedade

Na sequência, o professor Felipe Reinoso apresentou uma perspectiva interdisciplinar que articula música, percepção multisensorial, psicologia experimental e aplicações em contextos industriais e sociais. Com formação em engenharia de som e doutorado em áreas relacionadas à percepção, Reinoso discutiu pesquisas desenvolvidas na Colômbia que investigam as correspondências crossmodais entre som, sabor, frescor, sustentabilidade e outros construtos abstratos.

Foram apresentados estudos empíricos que demonstram como estímulos musicais podem modular percepções gustativas, olfativas e emocionais, com aplicações em gastronomia, cosméticos e experiências imersivas. Destacou-se a colaboração com instituições e empresas brasileiras, como universidades, centros de pesquisa e a indústria, evidenciando a música como vetor de inovação e mediação entre academia, indústria e sociedade. Reinoso ressaltou a importância de modelos colaborativos que integrem criação artística e pesquisa científica, sem hierarquizar rigidamente esses domínios.

O Intérprete como Pesquisador e Cocriador

Encerrando as exposições individuais, a professora Tatiana Perilla apresentou sua pesquisa desenvolvida na Universidad de Cundinamarca, centrada na figura do intérprete como pesquisador e cocriador no repertório contemporâneo para violino. A partir de sua formação como instrumentista e pesquisadora, Perilla discutiu as lacunas existentes na

formação tradicional de intérpretes, especialmente no que se refere ao acesso à música contemporânea e a práticas indeterminadas.

Seu projeto, intitulado El tercer sujeto, fundamenta-se na noção de que o intérprete ocupa um lugar epistemológico próprio, distinto do compositor e do público, assumindo papel ativo na construção de sentido musical. Foram discutidos referenciais teóricos da semiótica e da estética, bem como processos de autoescuta, improvisação e cocreação. A apresentação incluiu exemplos de obras com alto grau de indeterminação, comissionadas no âmbito do projeto, evidenciando o intérprete como agente criativo e investigador.

Debate Epistemológico e Considerações Finais

A etapa final do painel foi dedicada ao debate entre os participantes, com foco nas convergências e diferenças entre os modelos de pesquisa em música no Brasil e na Colômbia. Discutiram-se as tensões entre pesquisa artística, pesquisa-criação e modelos científicos tradicionais, bem como os desafios institucionais enfrentados por universidades públicas e privadas. Um ponto central do debate foi a defesa da obra artística como portadora de conhecimento em si mesma, sem a necessidade de validação externa exclusivamente científica, ao mesmo tempo em que se reconheceu a importância do diálogo interdisciplinar.

O painel destacou ainda a busca por uma epistemologia do Sul, voltada à valorização de saberes locais, à descolonização de modelos eurocêntricos e à ampliação dos discursos possíveis sobre música. As falas finais enfatizaram o SIMA como espaço privilegiado para a construção de redes latino-americanas de pesquisa, reforçando a música como campo estratégico para a produção de conhecimento sensível, crítico e socialmente engajado.

Investigación musical en Colombia

Tatiana Perilla (UDEC)
Felipe Reinoso (UNIANDES)
Alejandro Olarte (UNIARTS)
Carlos Mario Gómez (UFAC)

Resumo: Este texto resume el panel "Investigación musical en Colombia" del SIMA 2025, cuyo fin fue descentralizar la producción de conocimiento musical amazónico mediante el diálogo entre investigadores colombianos. Se presentan perspectivas diversas que vinculan la tecnología musical y la fenomenología, la psicología experimental multisensorial y el rol del intérprete como co-creador semiótico. Finalmente, se discute la tensión epistemológica entre la "investigación-creación" y los estándares de validación científica, defendiendo la autonomía de la práctica artística como contenedora de conocimiento frente a las exigencias institucionales contemporáneas.
Palavras-chave: Investigación-creación; Intermodalidad; Sima.

Abstract: This paper summarizes the "Musical Research in Colombia" panel from SIMA 2025, aimed at decentralizing Amazonian musical knowledge production through dialogue among Colombian researchers. It presents diverse perspectives linking music technology and phenomenology, multisensory experimental psychology, and the role of the performer as a semiotic co-creator. Finally, the text discusses the epistemological tension between "research-creation" and scientific validation standards, defending the autonomy of artistic practice as a vessel for knowledge in the face of contemporary institutional demands..
Keywords: Research-creation; Intermodality; Sima.

1. Introducción

En los últimos 15 años, la participación de investigadores hispanoamericanos, ha sido relativamente pequeña dentro del Simposio internacional de música en la amazonia (Sima). Como ejemplos de este tipo de participaciones podemos citar a Susan Campos (Costa Rica) en el Sima 2023, y en el 2021 a Orlando Perdomo (Colombia). Al planear la edición del 2025, queríamos que esta abarcase más países de la región amazónica, y que no abarcase exclusivamente los puntos de vista de la investigación musical desde Brasil.

Consideramos que la diversidad geográfica y epistémica puede enriquecer la producción de conocimiento musical.

Es de este planteamiento que surgió el panel "Investigación musical en Colombia",[1], en el cual participaron los colombianos Tatiana Perilla, Alejandro Olarte, Carlos Mario Gómez (mediador) y Felipe Reynoso - de origen brasileño-ecuatoriano, pero radicado en Colombia. El objetivo de este panel fue discutir los diferentes puntos de vista, posiciones epistémicas, producciones artísticas y académicas representadas en los trabajos de los diferentes investigadores mencionados anteriormente.

Este texto es un resumen de lo que fue discutido en el panel. En la primera parte de este texto el lector encontrará las presentaciones individuales de cada uno de los participantes. En la segunda parte, la discusión que se dio entre los participantes.

2. Presentaciones individuales

2.1 Alejandro Olarte

Soy pedagogo, compositor, intérprete electroacústico, artista sonoro y pensador. Actualmente dirijo el programa de tecnología musical en la Universidad de las Artes de Helsinki, en Finlandia, donde también desarrollo mi investigación artística y filosófica en torno a la conciencia, la experiencia sonora y las prácticas contemplativas en el arte. Como educador, creo profundamente que enseñar música con tecnología es enseñar modos transformativos para la sociedad y de atención para el individuo. Mi labor pedagógica busca unir la práctica artística, la investigación y la reflexión crítica, partiendo de la idea de que el aprendizaje musical implica no sólo adquirir habilidades, sino cultivar una forma de conciencia encarnada.

En la Academia Sibelius, he participado activamente en el desarrollo de programas de maestría como: prácticas creativas con música electrónica, artes de grabación, música para videojuegos y cine, y pedagogía de la tecnología musical. En este

programa busco conectar la investigación artística con los retos sociales, ecológicos y educativos contemporáneos. Estas iniciativas reflejan una visión educativa comprometida con el bienestar, la sostenibilidad y la expansión de los modos de conocer a través del arte. Propongo un enfoque fenomenológico y contemplativo de la educación artística, donde la tecnología se convierte en un medio para explorar la percepción, la presencia y la creatividad. En este sentido, defiendo una pedagogía que fomente inteligencias múltiples, sensoriales, afectivas y reflexivas, que permitan al artista sonoro integrar la sensibilidad auditiva con el pensamiento técnico y filosófico. Pero enseñar tecnología hoy también significa enseñar a pensar críticamente sobre ella.

Vivimos rodeados de sistemas cada vez más opacos, intrusivos y desiguales, cuya promesa de conexión muchas veces oculta formas de alienación, extractivismo y desconexión del entorno. Por ello, una pedagogía verdaderamente contemporánea no puede limitarse a formar usuarios competentes, sino que debe formar sujetos conscientes de los regímenes de poder y percepción que las tecnologías instauran.

¿Qué implica crear con herramientas que moldean nuestra atención, nuestra memoria y nuestra relación con lo real?, ¿Cómo suena una ecología del saber que no dependa de la obsolescencia ni de la extracción, sino del cuidado y de la reciprocidad? Estas preguntas sitúan la enseñanza de la tecnología musical en el corazón de una tarea ética y filosófica. Nos llevan a repensar nuestra relación con la técnica como parte de la vida y no como su sustituto. En ese sentido, educar con el sonido es también educar la escucha del mundo, abrir un espacio donde la creación se vuelve una forma de resistencia, de lucidez y de responsabilidad.

En el campo de *Live Electronics*, mi investigación se centra en la relación entre cuerpo, gesto y tecnología. En este tipo de investigación exploro cómo los sistemas electrónicos transforman la atención y el sentido de presencia del intérprete. Trabajo con instrumentos híbridos que combinan síntesis analógica y digital, cuerpos resonantes y sistemas de retroalimentación acústica. Estos dispositivos me permiten investigar lo que

llamo una performance contemplativa, donde tocar y escuchar se vuelven una misma acción de la conciencia.

En los últimos años he desarrollado una línea de experimentación con instrumentos portátiles alimentados por energía solar, en colaboración con mis colegas Marianne de Koster-Talbacosky y Pascal Beder (2025). Este trabajo busca articular una práctica musical ecológicamente sensible, en la que el entorno natural no sólo alimenta el sonido, sino que participa activamente en la performance. Estos instrumentos frágiles, dependientes de la luz y sensibles al contexto, me han permitido pensar la interdependencia entre energía, entorno y acto sonoro, expandiendo la noción de instrumento hacia una ecología viva del sonido.

En mis composiciones, la forma no se impone, sino que emerge en el acto de escuchar. La experiencia temporal, más que la estructura formal, se convierte en el eje del pensamiento musical. En el ámbito de música por computador, utilizo principalmente SuperCollider para el diseño de sistemas generativos y performativos. Concibo la programación sonora como una forma de composición filosófica. Escribir código es, en cierto modo, pensar con el oído. En este tipo de investigación, combino síntesis digital, modelos físicos y procesos analógicos, buscando una continuidad entre gesto, material y abstracción.

Asimismo, he desarrollado trabajos en especialización sonora en colaboración con colegas e instituciones de los países bálticos y nórdicos (Olarte 2021a, 2021b),o explorando cómo la proyección espacial del sonido influye en la percepción fenomenológica del espacio y en la relación entre oyente y entorno. Estos proyectos se sitúan entre la experimentación técnica y la poética del lugar. Escuchar no como recepción, sino como copresencia en un campo sonoro compartido.

Para mí, la escucha es un modo de conocimiento, una forma de atención que transforma tanto al que escucha como al entorno que suena. Mi trabajo, en su conjunto, busca unificar la práctica artística, la pedagogía y la filosofía del sonido. Intento articular una

epistemología de la escucha, donde el arte no se entiende sólo como producción estética, sino como una forma de investigación sobre la conciencia y la presencia.

2.2 Felipe Reynoso

Estoy radicado en Bogotá, Colombia, donde vivo hace ocho años. Soy brasileño-ecuatoriano, y toda mi vida se concibe alrededor del sonido; hago música desde muy pequeño. Decidí estudiar ingeniería de sonido en Chile, hace ya más de 20 años. Tal vez ya desde aquella época me aproximé más a la parte técnica. Después de hacer el pregrado, trabajé algunos años en São Paulo como ingeniero de sonido y diseñador de sonido para el cine. También trabajé en el área de publicidad. Hice un máster en acústica en España en el año 2010. Y ahí, empecé no solo a entender la importancia del sonido y la música desde una perspectiva estética, sino que empecé a aprender mucho de la teoría de la percepción: cómo entendemos el mundo a través del sonido y cómo percibimos los sonidos en el cerebro.

Cuando comencé mi doctorado, decidí capitalizar este conocimiento del sonido, que ya no era solo técnico, sino teórico, especialmente desde la perspectiva de la percepción. Buscaba entender el efecto del sonido en la percepción de los otros sentidos. Ahí encontré todo el universo de la percepción multisensorial, y mi doctorado se centró en cómo lo que escuchamos puede tener un efecto significativo en la experiencia de los sabores y la percepción gustativa, una aproximación poco común. Este proceso fue muy interesante porque conseguí llevar mi conocimiento sonoro como una herramienta para otras áreas.

Empecé a trabajar a fondo en el universo de la psicología experimental. Existe un campo metodológico que llamamos *Sonic Seasoning* (*tempero sonoro* en portugués). Consiste en cómo podemos repensar la experiencia culinaria (la degustación de alimentos y la gastronomía) a través del sonido, pensando en el sonido metafóricamente como una especie de *tempero* (condimento) extra en los procesos creativos, no solo desde la perspectiva de quien cocina y ofrece la comida, sino también desde la perspectiva del usuario. Nos hicimos preguntas como: ¿cuál es el sonido de lo dulce?, ¿cómo crear

música que la mayoría de las personas asocie con sabores dulces? ¿Y cómo esta combinación, esta sinergia entre lo que escuchas y lo que estás probando, puede elevar la experiencia de los sabores?, Y ¿qué sucede si combinas un sabor dulce con música específicamente producida para realzar la dulzura?

Estas investigaciones se realizan con seres humanos, a quienes estimulamos, por ejemplo, con chocolate. La persona come dos veces el mismo chocolate, pero cada vez está escuchando un sonido diferente. Así podemos crear tablas que indican que si usas ciertos elementos sonoros para crear una música, la mayor parte de las personas va a asociarla con el sabor dulce, o a la columna con sabor amargo (*amargor* o *bitterness*), etc. Cuando una persona está escuchando la música "dulce" y le pides que evalúe el sabor del chocolate, la evaluación del sabor dulce va a ser más alta en comparación con cuando está escuchando la música "amarga". Estamos trabajando en el campo que llamamos correspondencias intermodales (*cross-modal*), que es entregar al cerebro, información congruente desde distintas fuentes sensoriales y crear estas sinergias que van a elevar, en este caso, la experiencia de los sabores.

Sin embargo, fuimos más allá: empezamos a pensar, por ejemplo, ¿cuál es el sonido del sabor fresco? Este es un parámetro un poco más complejo de musicalizar, pero conseguimos crear músicas que las personas asocian de forma congruente con la sensación de sabor fresco, y cuando escuchan este sonido, probando diferentes perfumes, se puede modular la sensación de sabor fresco a través de esta música. Mi investigación está resonando mucho en Brasil, aunque es liderada desde Colombia. Este artículo fue hecho en colaboración con colegas de la empresa Boticario[2]. Aquí se ve una conexión académica interesante, donde la música es el vector, no solo para la empresa, sino también para nuestra investigación. Otras preguntas aún más complejas que estamos comenzando a pensar serían ¿cuál es el sonido de la paz? En este artículo se comenzó a desarrollar música que la mayor parte de las personas asocia con el constructo de la paz,

algo que es extremadamente abstracto. Este otro estudio es sobre el sonido de la sustentabilidad.

Quiero detenerme para explicarles la metodología de estos estudios, porque la base es la misma. Lo primero es descomponer un concepto abstracto, como en este caso la sustentabilidad, en descriptores que podemos transformar en sensaciones y emociones, que después, a través de la literatura, podemos asociar con parámetros musicales. Una vez hecho esto, empezamos a comprobar, a través de estudios comportamentales, si realmente las personas crean estas asociaciones que estamos buscando, por ejemplo en este caso, con atributos que hacen parte de este gran concepto que es la sustentabilidad. A través de la literatura encontramos estas sensaciones y estas emociones que se asocian con dimensiones de la sustentabilidad. Estamos hablando de levedad, silencio, conexión; también existen parámetros más específicos, por ejemplo, el color verde, nuevamente las sensaciones de frescura y responsabilidad. Lo interesante es que estos parámetros que componen el gran universo de la sustentabilidad, el gran concepto, ya los podemos transformar en parámetros musicales. Y en un análisis de los resultados encontramos que la diferencia entre las puntuaciones que las personas dan para los parámetros de sustentabilidad con las músicas que hemos creado como "sustentables", son significativamente superiores en comparación con la música de contraste. Es decir, las personas entienden estos estímulos musicales como sustentables.

Comencé mi vida profesional como músico, luego pasé a ser ingeniero de sonido y diseñador de sonido. Después, la vida me llevó a ser un investigador; tengo un doctorado en psicología experimental con temáticas de ingeniería, debido a mi experiencia en acústica y psicoacústica. Sin embargo, debido a la forma en que aprendí a trabajar y a moverme por el mundo, mi investigación siempre colaboró con la industria. Siempre invité a las empresas a participar en las reflexiones y estudios que realizaba. Hoy en día, trabajo en una escuela de administración de empresas, porque me di cuenta de que, en realidad, estaba haciendo marketing. Estaba utilizando la música, el sonido y la ingeniería para responder preguntas muy interesantes en términos del comportamiento

del consumidor y del marketing. Pero también estoy volviendo a mis raíces fuera del mundo académico: volví a ser diseñador de sonido y estoy participando en proyectos artísticos e interactivos donde se busca entender esta conexión multisensorial y llevarla a la práctica estética de la actuación y del arte interactivo.

Un ejemplo de esto fue la instalación multisensorial (Moros et al. 2024) que llevamos a la COP16 en Cali, Colombia, en 2024, que fue uno de los stands más visitados. Creamos una conexión con la naturaleza a través de la multisensorialidad. Participé en el diseño de sonido y en la parte científica, ya que también buscábamos medir el comportamiento.

2.2 Tatiana Perilla

Soy colombiana y estudié música desde la primera infancia, tocando el violín desde los ocho años. Cuando decidí ingresar a la universidad, viajé constantemente a Cuba, hasta radicarme allí por siete años, donde cursé el pregrado en violín. Durante esa época estuve dedicada a la interpretación, pero también tuve excelentes maestros que generaron en mí un profundo interés por la teoría de la música, razón por la cual, años después, decidí ingresar a una maestría en teoría de la música e investigación. En ese espacio tuve mi primera relación con la investigación musical. Posteriormente, ingresé al doctorado en Artes de la Universidad de Antioquia. En Colombia no había en ese momento un doctorado en música, y el doctorado en Artes de la Universidad de Antioquia es el único programa de este tipo. Paralelo al doctorado, inicié labores como profesora de teoría y violín, e integré la investigación musical en mi espacio laboral en la Universidad de Cundinamarca. Estoy allí desde 2018, y ha sido un espacio que me ha permitido indagar de manera muy rica y profunda el tema de investigación en música y me ha permitido trabajar específicamente con proyectos de investigación-creación, por lo que he logrado transitar un camino que integra tanto los conocimientos en interpretación como las perspectivas teóricas e investigativas que adquirí durante el doctorado. El doctorado lo finalicé recientemente y allí realicé una triangulación entre la noción de lo indeterminado en la música, el intérprete y su escucha.

Me gustaría hablar del proyecto de investigación en el que estoy trabajando actualmente, derivado de uno de los capítulos de mi tesis, el cual se enfoca en el intérprete como investigador y co-creador. Voy más allá del perfil concebido tradicionalmente como el músico de orquesta o el músico que solo toca una partitura. El proyecto se titula *El tercer sujeto*y es una aproximación al intérprete como co-creador en el repertorio contemporáneo para violín, específicamente de compositores colombianos. Se trata de un estudio planteado para indagar, desde perspectivas teóricas y prácticas, dos aspectos fundamentales: primero, la figura del intérprete como investigador, y en segundo lugar, la figura del intérprete como co-creador de esa obra que interpreta. También ha sido crucial indagar en el campo de la autoescucha, en relación con la percepción del intérprete en el proceso creativo. Este es un trabajo principalmente artístico que se articula con la investigación teórica sobre las prácticas sonoras de la actualidad y con la creación musical desde la exploración y la co-creación del intérprete.

En este proyecto soy la investigadora principal y cuento con la participación de dos profesores de la universidad: uno de ellos es compositor y el otro es guitarrista. Además, participan estudiantes del pregrado en música como semilleristas, realizando su trabajo de grado en el marco del proyecto como investigadores. La pregunta central de este estudio es: ¿Cómo operan las nociones del intérprete como investigador y el intérprete como co-creador en la teorización y en la práctica artística del repertorio contemporáneo para violín? A partir de esa pregunta surge el objetivo principal, que es contribuir al estudio de la condición del sujeto intérprete, tomando como marco de referencia la comisión, el análisis y la interpretación de obras inéditas para violín de compositores colombianos contemporáneos, obras en las que se aborde el problema de la co-creación, con el fin de establecer relaciones dialógicas constructivas entre los compositores, los intérpretes y las obras. De esta forma, se ubica el intérprete como un constructor de sentido en su relación con el repertorio y con sus propios límites, al tener

que valorar un universo sonoro que, en ocasiones, contrasta con ciertos patrones estéticos establecidos históricamente.

La referencia bibliográfica principal para el desarrollo de este proyecto es el trabajo de Peramo (2018). En la interpretación semiótica, generalmente, se concede mayor peso a dos sujetos: el creador y el receptor. Sin embargo, la obra musical necesita ser interpretada por un sujeto que no es ninguno de estos. Con esto, se rompe la noción del binomio creador-perceptor cuando entra en escena un tercer sujeto que es el intérprete. Esta restitución del intérprete no solo lo hace entrar en una relación semiótica y hermenéutica con el arte, sino que también evidencia la responsabilidad que tiene ante el compositor y el público. Asumo la posición del intérprete en su relación con la obra de arte de manera bidireccional: primero, como perceptor en un acto de autoescucha; y, segundo, en la recreación de aquello que fue percibido, haciéndolo inteligible para generar una obra artísticamente finalizada.

Al asumir al intérprete como un perceptor, se implica un plano hermenéutico más profundo y un sujeto que desentraña sentido en un objeto que es la partitura. A su vez, este intérprete es artífice de un propio discurso que viene de la realidad artística perceptible, y por último se manifiesta su obra como una realidad artística proyectada. Cabe mencionar que en esta resemantización del intérprete hay un carácter improvisatorio que está en línea con la co-creación interpretativa.

Para el semiólogo Jean-Jacques Nattiez (Nattiez apud Sagot, 1997), la partitura sería una forma simbólica y no un texto unívoco que propicia una variabilidad de posibles interpretaciones. Nattiez plantea un esquema muy conocido en el campo de la semiología donde actúan tres agentes: el emisor, el mensaje y el receptor. En este proceso se puede advertir la ausencia del tercer sujeto, que es el encargado de llevar el mensaje, y que en mi caso sería el intérprete. Las instancias que constituyen la fundamentación teórica del tercer sujeto están conformadas por un sistema cuatripartito (y no tripartito) al

incluir al intérprete. Estas cuatro instancias serían: primero, la relación entre el creador y su obra (o sea, el compositor y la obra que crea); la segunda instancia, entre el intérprete y la obra creada por el compositor; la tercera, la relación entre el intérprete y su propia concepción e autoescucha de la obra; y finalmente, entre el perceptor, el público y la obra interpretada.

También es importante incluir la reflexión sobre la improvisación como elemento inherente a la acción interpretativa, dado que, en muchas obras contemporáneas, cuando los recursos musicales no están del todo determinados en la partitura, la improvisación adquiere un carácter relevante. Los productos del proyecto que desarrollo en la Universidad de Cundinamarca están enfocados en la producción artística, a excepción de un artículo de índole bibliográfica. Uno de los productos artísticos es una obra compuesta por Mateo Sepúlveda. Es una obra para violín y guitarra con un alto grado de indeterminación. La obra tiene tres movimientos y dura aproximadamente 12 minutos. Al inicio, hay unos compases a manera de *loops* (altamente indeterminados), donde el intérprete tiene la libertad de elegir en qué orden tocarlos. Esta es una obra que requiere un constante interacción en el ensamble durante la interpretación, dados los espacios de improvisación e indeterminación allí presentes.

4. Discusión

Carlos: Desde el punto de vista epistemológico, o de las instituciones que fomentan la investigación o cualquier tópico que ustedes consideren relevante. ¿Cuáles son los puntos comunes que ustedes ven entre la investigación musical en Colombia y en Brasil?

Alejandro: … me parece difícil comentar porque no estoy completamente consciente de todas las dimensiones de lo que está pasando en Brasil y en Colombia, pero algo que escuché en las dos presentaciones que me pareció interesante, fue el uso, en el caso de Felipe, de investigación artística y en el caso de Tatiana, investigación-creación.

Creo que esas dos tendencias tienen orígenes un poco diferentes … y los estudios de doctorado [con estas características] son relativamente jóvenes en el campo de las artes, si los comparamos con ciencias sociales, y todavía más con los programas más académicos como filosofía, medicina, etc. Para mí cuando, dices investigación creación, yo pienso en Canadá, pienso en la línea de los franceses, en un entorno completamente diferente a lo que en Europa Central llaman investigación artística, y me da curiosidad, ¿cómo llegó esto a Colombia?, este concepto de investigación-creación es bastante diferente epistemológicamente hablando, de lo que por ejemplo quieren hacer desde Austria con el *artistic research*, con la investigación artística, … ¿Por qué esa y no la otra? Esa es mi única observación al momento.

Carlos: Hasta donde yo conozco, aquí en Brasil, hay una mayor presencia de la *pesquisa artística* que del otro paradigma, y yo también llevo bastante tiempo en Brasil, estoy un poco desconectado del mundo académico colombiano. Esperaba de hecho que Tatiana nos pudiera aportar en ese sentido.

Tatiana: En Colombia, la institución que rige las líneas de investigación es el Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación (Minciencias), y en este momento está validado el tema de la obra artística como producto de investigación. Ahora, no hay unas líneas políticas en cuanto a lo que es la investigación-creación o lo que es la investigación artística, seguimos muy atados al estándar de la investigación en ciencias humanas y nos ha tocado de alguna manera, en la investigación sobre arte, encajar en lo que está diseñado para las ciencias humanas. Digamos, que son las políticas particulares al nivel de universidades, las que dictaminan lo qué sería una producción artística y si cabe como resultado de una investigación.

Carlos: Felipe, una cosa que me sorprendió mucho, fue ver un resultado artístico en tu investigación, quisiera saber tu opinión al respecto.

Felipe: Bueno, acá tengo algunas observaciones ... desde que llegué a Colombia hace ocho años, soy profesor a tiempo completo en la Universidad de los Andes, que es una universidad privada localizada en Bogotá, … y es una universidad que siempre ha

tenido una búsqueda, tengo entendido que desde que fue creada en los años 40, centrada en el conocimiento científico, o sea, fue creada con esta idea de ser apartidaria, areligiosa, y que su objetivo siempre fue el conocimiento científico. Entonces aquí se hace mucha investigación, sin embargo, en los últimos años, tenemos unos lineamientos para el reconocimiento de la producción intelectual, y hubo una actualización importante en donde ya no se habla sólo de investigación, se habla de investigación y creación.

A algunas facultades se les reconocen productos de creación, porque se entiende que su disciplina pasa por la creación, más que por la investigación. La Facultad de Artes es enorme y tiene muchas disciplinas involucradas, desde la literatura hasta la música, y su investigación se evalúa desde la creación. No se les exige que hagan artículos científicos. Eso ha sido un divisor de aguas dentro de esta universidad, y cada vez más las disciplinas tradicionales lo están entendiendo, y lo están abrazando. Yo … hice investigación, pero también hice creación, y al final, me ofrecieron trabajo en una escuela de negocios. Me volví una especie de *outsider*, en un lugar de ciencias sociales, en donde todavía la creación no se entiende tanto, pero dentro de la universidad, como un todo, sí se entiende que existe el universo de la investigación y el universo de la creación. Creo que ahora el diálogo va a ser entender cómo ambas se cruzan y se nutren. Yo, por la naturaleza de mi trabajo, colaboro mucho con mis colegas de diseño, de psicología, de arte, de ingeniería, y logramos tener estos puntos en común, en donde un producto de creación puede nutrir un artículo científico y viceversa. Los hallazgos desde lo científico son el insumo, la fuente de inspiración para un proceso creativo. Yo creo que, por lo menos en la Universidad de los Andes, esa discusión ya está muy posicionada.

Ahora, volviendo a tu pregunta inicial, de cómo están Brasil y Colombia comunicándose, … tengo entendido que son países que, desde la academia, están buscando una relevancia y un impacto local y regional, entonces acá, nosotros no queremos ser una universidad norteamericana, no queremos parecernos a una universidad de los Estados Unidos, … queremos ser una universidad en Colombia, en América Latina, generando, datos locales, generando un impacto en la sociedad local … tal vez

eso sea un punto en común, más allá de la música. Creo que eso es una búsqueda mucho más amplia, y en mi caso en particular, es un poco raro, porque yo decidí hacer investigación en Colombia, … pero a partir de eso, he logrado generar muchas colaboraciones en Brasil. Yo colaboro con empresas brasileñas. … por ejemplo, tengo ahora colaboradores en organizaciones brasileñas como Embrapa, y hago investigación con universidades brasileñas. Todo eso a partir de estar ubicado en América Latina, me parece muy interesante, que estar acá en Colombia me ha acercado a Brasil, de alguna forma.

Yo creo que una de las reflexiones interesantes, por lo menos en mi trabajo, es ser reconocido como una persona que trabaja la música y el sonido de una manera amplia, o sea, no sólo desde la estética, sino también desde otros frentes, y eso, por ejemplo, a organizaciones como Embrapa (que es una organización dedicada al estudio del sector agropecuario) que está tratando de entender la experiencia del usuario final, … toda la cadena de valor, y [ellos] están curiosos por entender cómo la música y el sonido entran en esa ecuación …

Carlos: quisiera plantear la cuestión al contrario para Alejandro y para Tatiana, ¿Cómo ir de lo artístico a lo científico?, ¿Cómo ven ese paso de ir de una obra y publicar un artículo en una revista académica, qué tan viable, ustedes ven eso aplicado a sus trabajos específicos?

Alejandro: … yo tengo tendencia a defender la música como una práctica hermenéutica, … el proceso artístico y sus productos pueden proporcionar un medio para comprender y examinar la experiencia y el conocimiento humanos (LANGER, 1953). El conocimiento reside en la práctica misma y no necesita una articulación, … [esta articulación] pertenece al campo de la musicología, al campo interpretativo de las ciencias sociales, a otros campos. Pero hay un punto donde me parece que hay que [tener] mucho cuidado, y fue en este proceso de buscar la validación del conocimiento artístico en las instituciones de educación superior. Por muchas razones que entiendo claramente, hubo este problema de la justificación. Tuvo que hacerse, en comparación a

las ciencias sociales o las ciencias naturales, sin reconocer la identidad de la práctica. En el sistema anterior, antes de que existiera esta discusión del doctorado y de los estudios de investigación, era posible seguir una práctica en profundidad solamente desde el interior de la música. Por ejemplo, si tocabas guitarra, tocabas un cierto repertorio o si eras un compositor, escribías a cierta dificultad en tu época de formación, luego tenías una época de maestría donde podías escribir obras de más envergadura y luego existía ese nivel superior donde tenías que dedicarte completamente a la profesión y estar completamente envuelto en la práctica para llegar a poder escribir una ópera, por ejemplo, [o] una gran sinfonía. Y ese nivel se está sacrificando por la necesidad de ser compatible con el discurso científico de las otras disciplinas, por ejemplo, para escribir un artículo, tienes que dedicarle tiempo a generar una articulación de conocimiento, en lo cual las otras disciplinas son muy exigentes, la fenomenología y la filosofía son bastante exigentes, … entonces si no haces un trabajo en equipo (y no hay muchos doctorados que sean así en este momento para las artes, porque sobre todo, son proyectos artísticos individuales), te marginalizas. Es decir, tienes que dejar la práctica para engancharte en otras disciplinas, terminas haciendo estudios demasiado largos para tener una cierta autoridad con los colegas de las ciencias sociales y de las ciencias naturales. Entonces, hay que tener cuidado, hay que defender la obra musical y la obra de arte como el contenedor del conocimiento en sí mismo.

Felipe: … Estoy 100% de acuerdo, uno de los grupos que entienden muy bien eso (y gracias a ellos estoy acá), [son] justamente Damián [Keller] y la gente del núcleo [Nap]. Son colegas latinoamericanos, del campo de la música que entienden la práctica y han logrado de una manera sana y constructiva, interactuar y hablar el mismo idioma … pero sin tratar de canibalizar ningún tipo de aproximación. … yo creo que sí está habiendo un cambio de chip, … en proyectos como el de la COP 16, queríamos contar esta historia, que se ha vuelto una referencia, de cómo distintas disciplinas y distintas facultades dentro de la misma universidad pueden converger hacia algo de mucho valor. … donde colaboramos con profesores de administración, de arte y todo un grupo muy

interesante de colegas. … Creo que hubo un respeto y un diálogo muy sano y constructivo entre la práctica y la parte más "científica".

Aplaudo la invitación de Alejandro y creo que es un mensaje muy fuerte y claro que tenemos que mandar a la sociedad: la práctica del arte ya debería hablar por sí sola, no hay que agregar nada más, podemos agregar muchas otras cosas, como por ejemplo lo que yo estoy haciendo, los músicos están invitados a utilizar esto si así lo desean, pero este tipo de capas, de valores agregados, no debería disminuir el valor de la práctica.

Tatiana: yo comparto esa idea de que la obra artística tiene su propio valor, … no hace falta, una sustentación o un acompañamiento del marco científico, sin embargo, en el caso de la Universidad de Cundinamarca, (que es una institución pública), las cosas son distintas a lo que pasa, por ejemplo, en la Universidad de los Andes, (que es una universidad privada y cuenta con cierta autonomía en cuanto a sus posibilidades de estructuración en ese sentido de la investigación). En la universidad pública, en este momento, no hay una línea de creación, sólo está la línea de investigación e investigación-creación, es decir, los productos son derivados de estudios enmarcados en el trabajo científico. … para mí ha sido evidente, en el tiempo que llevo desarrollando el proceso de investigación, que cada vez es más natural que la sociedad y la institución, entiendan el valor del arte por sí mismo, pero creo que también hay ciertos problemas, ciertas dificultades con el tema de la valoración de la obra, con el tema de la estandarización de la misma, pero creo que vamos por un camino de desarrollo. …

[Quisiera] agradecer nuevamente y a ver si llevamos un poco del Sima a Colombia, ya que estamos ampliando esa perspectiva de lo amazónico, … los lazos que se tejen en este tipo de eventos son muy valiosos para la investigación, que se realiza a veces, de manera aislada en las regiones y en este caso, en los países. Ojalá que podamos crear algún vínculo con Colombia.

Alejandro: había algo que me quedó cuando hiciste la pregunta, sobre la epistemología Carlos, algo que podríamos llamar la epistemología del sur, como buscando revalorizar los saberes locales, y sobre todo cómo descolonizar la mirada

eurocéntrica sobre la música. Yo creo que Europa ha tenido ese peso tan fuerte y ostensible sobre los conceptos, y el contrapunto con todo el trabajo que han hecho ustedes y que ha hecho Damián alrededor de este aspecto de extender los lenguajes que utilizamos para hablar de la música, es muy rico. … y en ese sentido las formas de publicación que ustedes están promoviendo en diferentes contextos me parece muy válidas, que no es solamente el discurso científico pero [también] es el discurso poético de los artistas. Muchas gracias por la invitación.

Felipe: Muchas gracias por este espacio y gracias a nuestros colegas del núcleo amazónico (Nap) por tener la mente tan abierta e invitarme a mí a ser parte de estos diálogos. Apoyo la moción de traer el Sima acá. Tal vez en América Latina hay que repensar un poco esta idea de lo amazónico, porque en Colombia, lo amazónico se entiende como algo muy pequeño, creo que lo andino (en Colombia) tal vez se entiende un poco como algo un poco más amplio. … tenemos mucho todavía para conversar acá en el sur global, … y yo soy un fiel creyente de que la música es una de las mejores y más increíbles cosas que tenemos en nuestro continente para ofrecer al mundo.

Tatiana: Para finalizar quería comentar algo que le pregunté a Damián. Etnográficamente, ¿cómo se define lo amazónico?, y él me dijo, es que amazónico es el que se siente amazónico, entonces yo me sentí muy [amazónica], y eso me pareció lindo.

5. Conclusión

Lo discutido en este panel indica que la investigación musical en Colombia está atravesando un momento de transición, donde la investigación-creación busca su propia legitimidad frente a los modelos científicos tradicionales. Se resalta la necesidad de defender la obra artística como un contenedor de conocimiento autónomo, capaz de generar impacto social y tecnológico sin sacrificar su esencia estética. El diálogo entre Colombia y Brasil reafirma que la diversidad epistémica regional es clave para construir una identidad académica propia y descolonizada.

Esperamos que este panel sirva para estimular la participación de más investigadores y que en próximas ediciones del Sima, podamos contar con la participación de países como Perú, Venezuela, Ecuador y Chile.

6- Referências bibliográficas

DECOSTER-TAIVALKOSKI, Marianne; OLARTE, Alejandro; WEBER, Pascale. **Taking electroacoustic musical performance out of the concert hall and into the open air – How solar panel instruments allow the emergence of a performance milieu grasped in its human and non-human complexity.** Disponible en: https://www.uniarts.fi/tapahtumat/day-3-carpa-9-conference/. Acceso en: 18 dic. 2025.

LANGER, Susanne K. **Feeling and Form: A Theory of Art**. Nueva York: Scribner's, 1953

MOROS L, BANDERA J, PATARROYO J, REINOSO F. (2024).**Pulsaciones raras**. Disponível em: https://www.uniandes.edu.co/es/noticias/medio-ambiente/pulsaciones-raras-una-experiencia-multisensorial-que-conecta-el-latido-humano-con-la-biodiversidad .Acesso em: 12 Dez, 2025.

OLARTE, Alejandro. **Ambisonic format of sound, 360 degree video and immersive media**. 2021a Disponível em: : https://lmta.lt/en/english-international-relations/english-projects/immedia/. Acceso en: 18 dic. 2025

OLARTE, Alejandro. **Ambisonics and beyond from a composer's perspective**. 2021b Disponível em: : https://lmta.lt/en/lmta-vyksta-intensyvus-immedia-kursai/. Acceso en: 18 dic. 2025.

OLARTE, Luis Alejandro. **Elements of electroacoustic music improvisation and performance**. 2019. Tesis (Doctorado en Música) – Sibelius Academy, University of the Arts Helsinki, Helsinki, 2019.

PERAMO, Hortensia. El tercer sujeto. **Revista Clave**, La Habana. v. 20, n. 1, p. 41-52, 2018. disponível em: https://drive.google.com/file/d/14V4Q86AG04prv-vODsH0X4EX43M4jHki/view . Acesso em: 12 Dez, 2025.

RODRIGUEZ, B., CANTU, M. A. F., REYES, L. H., PEREIRA, V. J. D. A. R., SANTOS, L. C. Z., & REINOSO-CARVALHO, F. (2024). Sound of freshness: Crafting

multisensory experience in perfumery. **Food Quality and Preference**, v.119, 105228, 2024. DOI: https://doi.org/10.1016/j.foodqual.2024.105228

RODRÍGUEZ, B., GUEDES, D., GRAÇA, J., REYES, L. H., GARRIDO, M. V., PRADA, M., & REINOSO-CARVALHO, F. What does sustainability sound like? Crafting soundscapes that reflect environmental and social sustainability dimensions. **Journal of Environmental Psychology,** 102749. 2025. DOI: https://doi.org/10.1016/j.jenvp.2025.102749

SAGOT MUÑOZ, Carlos. **Música y significados: Introducción a la semiología de la música**. Costa Rica: Universidad Nacional Heredia, 1997.

---

[1] https://www.youtube.com/watch?v=VuwWYm1vRBI&t=189s

[2] Esta es una empresa de cosméticos y de higiene personal

Painel Música Ubíqua e Acessibilidade

Damian Keller (UFAC)
Luzilei Aliel (USP)
Tereza Raquel Alcântara-Silva (UFG)
Moderação:
Damian Keller (UFAC) e Tereza Raquel Alcântara-Silva (UFG)

Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=sAZWjtE0MCo

ISSN 2447-9810

Relato do Painel Música Ubíqua e Acessibilidade

(transcrição e resumo: Anselmo Guerra)

O painel Música Ubíqua e Acessibilidade integrou a programação do X SIMA 2025 com o objetivo de discutir, sob diferentes perspectivas teóricas e práticas, o papel da música ubíqua na promoção da acessibilidade, do bem-estar e da inclusão social. A mesa reuniu pesquisadores com atuação consolidada nas áreas de música ubíqua, musicoterapia, práticas criativas e estudos interdisciplinares, destacando abordagens centradas no ser humano e na dimensão relacional da experiência musical.

Música Ubíqua, Musicoterapia e Acessibilidade

A professora Tereza Raquel Alcântara-Silva abriu o painel com uma exposição voltada à relação entre música ubíqua, musicoterapia e acessibilidade, enfatizando a importância de estratégias que considerem as especificidades das pessoas com deficiência. A palestrante contextualizou o tema a partir de dados do IBGE e da legislação brasileira, destacando que uma parcela significativa da população enfrenta impedimentos de longo prazo de natureza física, sensorial, intelectual ou mental, o que compromete sua participação plena na sociedade.

A palestrante defendeu que a acessibilidade não deve ser compreendida apenas como cumprimento normativo, mas como um processo centrado no ser humano, envolvendo ações coletivas e individuais que promovam autonomia, equidade e bem-estar. Nesse contexto, a música ubíqua surge como uma estratégia potente para favorecer a inclusão, por permitir práticas musicais criativas acessíveis, adaptáveis ao contexto do indivíduo e desvinculadas da exigência de formação musical prévia.

A apresentação articulou fundamentos da neurociência da música, discutindo como a experiência musical ativa redes neurais auditivas, motoras, emocionais e cognitivas, promovendo engajamento, motivação e neuroplasticidade. A partir de teorias recentes, como a teoria da ressonância neural, foi enfatizada a natureza incorporada da experiência musical, na qual corpo, cérebro e ambiente interagem dinamicamente. A música, nesse sentido, é apresentada como um agente capaz de promover mudanças

ISSN 2447-9810

internas que fortalecem a autonomia, a autoestima e o bem-estar emocional e social de pessoas com deficiência.

Ecocomprovisação, Autonomia Criativa e Acessibilidade

Na sequência, o professor Luzilei Aliel apresentou uma reflexão conceitual e prática a partir de sua pesquisa em ecocomprovisação, articulando os conceitos de bem-estar, acessibilidade, normatividade e autonomia criativa. Partindo de uma crítica às estruturas normativas tradicionais da prática musical, o palestrante propôs a ecocomprovisação como uma abordagem que busca equilibrar composição e improvisação, valorizando processos colaborativos, escuta compartilhada e abertura ao acaso.

Foram apresentados modelos composicionais baseados em planos de diretrizes e planos de contingência, que permitem diferentes níveis de acesso e participação, tanto de músicos quanto de não músicos. Exemplos de obras e performances demonstraram como fluxogramas de ação, partituras abertas e instruções subjetivas podem ampliar a acessibilidade criativa, deslocando o foco da técnica instrumental para a interação, a escolha e a experiência compartilhada.

A ecocomprovisação foi apresentada não apenas como um método composicional, mas como uma ética da presença, na qual o erro, o improviso e a adaptação ao ambiente são compreendidos como potências estéticas. Essa abordagem propõe a dissolução de fronteiras entre compositor, intérprete e público, transformando o fazer musical em uma prática relacional e comunitária, alinhada aos princípios da música ubíqua.

Música Ubíqua como Campo de Pesquisa e Prática Social

Encerrando as exposições, o professor Damian Keller apresentou uma reflexão complementar sobre a música ubíqua enquanto campo de pesquisa, destacando que não se trata de um gênero musical, mas de um conjunto de perspectivas, métodos e arcabouços teóricos voltados à ampliação do acesso ao fazer musical. Keller ressaltou que a música ubíqua busca criar condições para que pessoas sem formação musical

possam participar de práticas criativas, ao mesmo tempo em que oferece aos músicos novas possibilidades de atuação em contextos não convencionais.

O palestrante enfatizou a importância de equilibrar o desenvolvimento tecnológico com abordagens centradas nas relações humanas, alertando para o risco de que ferramentas tecnológicas, se mal concebidas, possam criar novas barreiras. Foram discutidos exemplos de interfaces e metáforas de interação que reduzem a complexidade técnica e favorecem o engajamento, reforçando a necessidade de compartilhamento de conhecimento e de práticas colaborativas.

Debate e Considerações Finais

O painel contou com participação ativa do público, que levantou questões sobre os usos terapêuticos da música eletroacústica, a relação entre fruição musical e processos emocionais, e o papel da música na saúde e na formação humana. As respostas destacaram a importância de compreender a musicoterapia como um trabalho com sonoridades, e não apenas com repertórios musicais específicos, defendendo a ampliação dos recursos sonoros conforme os objetivos terapêuticos e as necessidades individuais.

Em suas considerações finais, os participantes convergiram na defesa da música ubíqua como um potente agente de inclusão, capaz de promover acessibilidade, bem-estar e autonomia por meio de práticas criativas, relacionais e contextualizadas. O painel reforçou a necessidade de abordagens interdisciplinares, de ações proativas e de uma escuta ética e compartilhada, apontando a música como um espaço privilegiado para a construção de comunidades mais inclusivas e sensíveis à diversidade humana.

Painel SBME – Sociedade Brasileira de Música Eletroacústica

Alvaro Borges (UNESPAR)
Felipe Ribeiro (UNESPAR)
Geraldo Torres (UNESPAR)
Moderador: Anselmo Guerra (UFG)

Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=mBQN3RK5Z6U&t=603s

ISSN 2447-9810

Relato do Painel: Sociedade Brasileira de Música Eletroacústica (SBME)

(transcrição e resumo: Anselmo Guerra)

O painel dedicado à Sociedade Brasileira de Música Eletroacústica (SBME) integrou a programação do X Simpósio Internacional de Música da Amazônia – SIMA 2025, sendo moderado pelo Prof. Dr. Anselmo Guerra de Almeida (UFG). Compuseram a mesa os professores Álvaro Borges (UNESPAR), atual presidente da SBME, Felipe Ribeiro (UNESPAR) e Geraldo Henrique Torres (UNESPAR). O encontro foi concebido deliberadamente no formato de mesa redonda dialógica, priorizando a interação entre os participantes e a possibilidade de intervenções do público ao longo da atividade.

Na abertura, o moderador contextualizou o painel como um espaço de reflexão coletiva sobre a trajetória, os desafios e as perspectivas da SBME, destacando a importância de retomar o espírito de diálogo e intercâmbio que marcou a fundação da entidade. Em seguida, o Prof. Álvaro Borges apresentou um panorama da reativação recente da SBME, iniciada em 2023 durante o Primeiro Encontro de Música Eletroacústica Brasileira da UNESPAR. Borges relatou que, após um período de cerca de quinze anos de interrupção das atividades institucionais, foi constituída uma nova diretoria com o objetivo de reorganizar a estrutura administrativa, atualizar o quadro associativo e retomar as ações históricas da sociedade, em especial a realização de encontros científicos e artísticos.

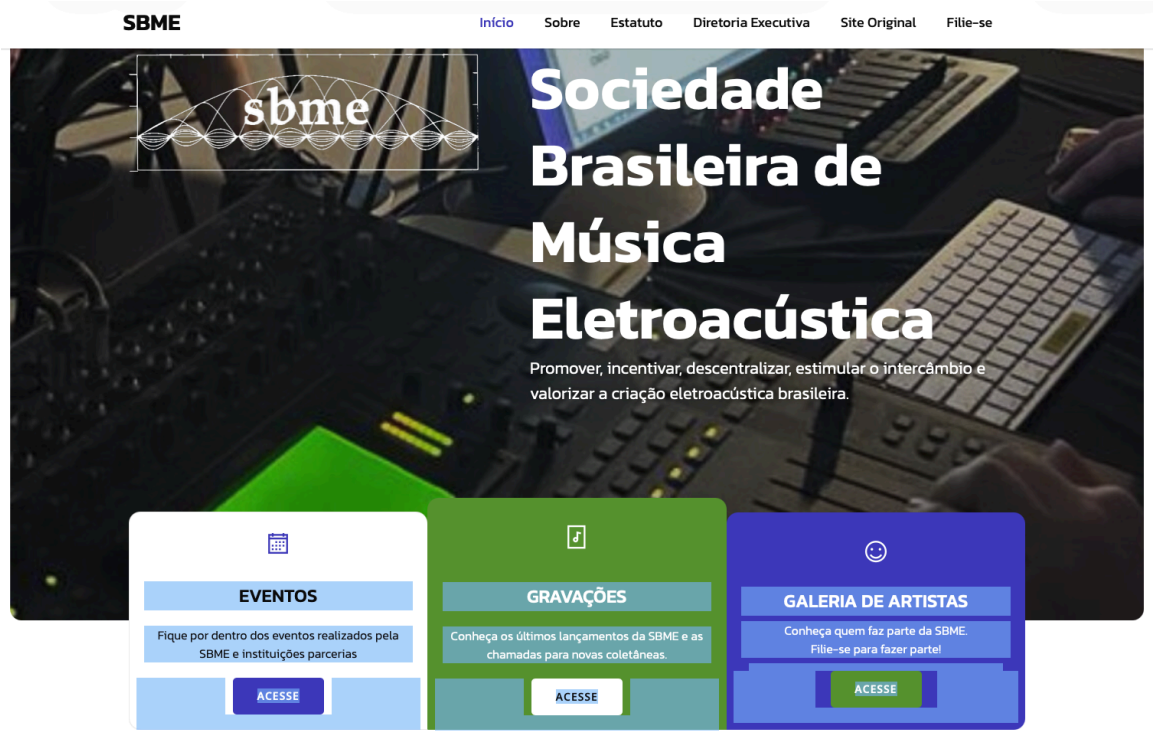


Fig. 1: Site da SBME - https://www.sbme.com.br/

Foram destacadas como eixos centrais de atuação da SBME a promoção de encontros nacionais e internacionais, bem como a produção discográfica, com o lançamento de coletâneas de música eletroacústica brasileira. O presidente mencionou a coletânea comemorativa dos 30 anos da SBME, lançada em formato digital, além de novos álbuns previstos, incluindo produções voltadas à música audiovisual. Também foram apresentadas iniciativas em andamento, como a reestruturação do site institucional, que passará a oferecer páginas individuais para compositores associados, e a perspectiva de criação de publicações bibliográficas e boletins informativos periódicos.

Na sequência, foi exibido um depoimento em vídeo do compositor Jorge Antunes, fundador da SBME, no qual o autor realizou um extenso resgate histórico da sociedade desde sua fundação em 14 de setembro de 1994, em Brasília, durante o Primeiro Encontro de Música Eletroacústica. Antunes destacou o papel aglutinador da SBME na consolidação da música eletroacústica no Brasil, a importância dos encontros internacionais realizados nos anos de 1997 e 2003, o apoio de agências como CNPq e

CAPES, bem como a relevância das publicações fonográficas lançadas ao longo dos anos. O depoimento incluiu ainda uma homenagem a compositores falecidos que tiveram papel decisivo na história da entidade, reforçando a dimensão memorial e histórica da SBME.

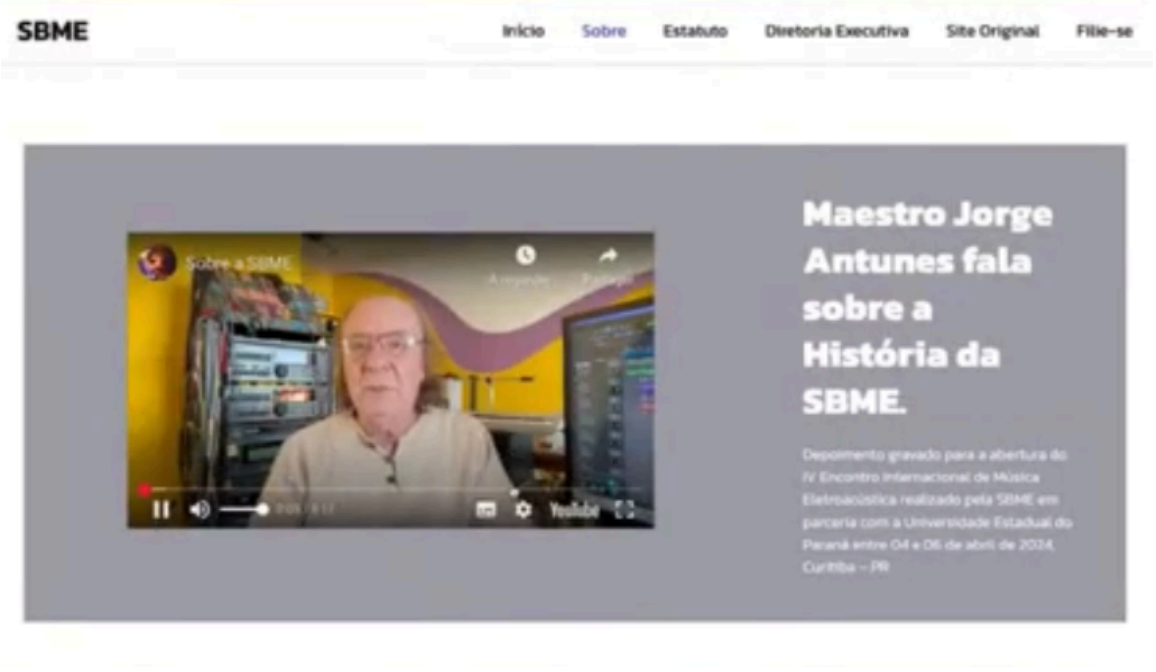


Fig.2: Participação em vídeo do maestro Jorge Antunes.

Após o vídeo, o Prof. Geraldo Henrique Torres enfatizou a importância da SBME como espaço de manutenção e renovação das práticas eletroacústicas, ressaltando a necessidade de preservar a continuidade histórica dessas manifestações frente às transformações tecnológicas contemporâneas, especialmente no contexto atual de expansão da inteligência artificial aplicada à música. Segundo Torres, a existência de uma sociedade científica e artística dedicada ao tema é fundamental para manter viva a troca de experiências e o debate crítico.

O Prof. Felipe Ribeiro contribuiu a partir da perspectiva dos associados, enfatizando o papel da SBME como um ecossistema cultural e acadêmico capaz de congregar criadores, pesquisadores, estudantes e público. Ribeiro problematizou o próprio termo "música eletroacústica", reconhecendo seu caráter histórico, mas defendendo uma postura inclusiva frente a novas práticas sonoras, como arte sonora,

música acusmática expandida, performances audiovisuais e práticas ligadas à cultura digital. Destacou ainda a importância da sociedade como rede de circulação, diálogo e formação de público.

Ao longo do debate, o moderador retomou aspectos históricos fundamentais, evocando figuras centrais como Conrado Silva, cuja atuação foi apontada como decisiva na criação de laboratórios, na formação de gerações de compositores e na consolidação de uma cultura de intercâmbio na música eletroacústica brasileira. O relato foi enriquecido por referências a encontros históricos, fotografias documentais e experiências pessoais dos participantes, reforçando a dimensão coletiva e afetiva da trajetória da SBME.



Fig. 3: Participantes do III Encontro Internacional da SBME.

O painel também abordou perspectivas futuras, com destaque para a criação do Instituto Brasileiro de Áudio e Tecnologia (IBATES) na UNESPAR, recentemente aprovado em instância universitária, que deverá abrigar a sede institucional da SBME e

funcionar como polo de excelência em pesquisa, inovação e produção cultural nas áreas de música e tecnologia. Os participantes enfatizaram a importância da ampliação do quadro associativo, do fortalecimento de parcerias nacionais e internacionais, especialmente na América Latina, e da continuidade das ações formativas, artísticas e científicas da sociedade.

O encontro foi encerrado com a reafirmação do papel da SBME como rede aberta, plural e crítica, dedicada não apenas à preservação de sua história, mas à construção contínua de novos caminhos para a música eletroacústica e suas múltiplas interfaces contemporâneas. O moderador agradeceu a participação dos integrantes da mesa e do público, convidando os presentes a participarem das atividades subsequentes do SIMA 2025, incluindo o lançamento de livros e o concerto de música eletroacústica no Centro Cultural UFG.

ISSN 2447-9810

Lançamento de Livros

Moderador: Thiago Xavier (UFG)
Autor: Antenor Ferreira (UnB)
Autor: Alciomar Oliveira (UnB)
Autores: Renato Cardoso (UFRGS) e Sérgio Figueiredo (UDESC)

ISSN 2447-9810

Relato: Lançamento de Livros

(transcrição e resumo: Anselmo Guerra)

A sessão de Lançamento de Livros do X Simpósio Internacional de Música da Amazônia – SIMA 2025 reuniu autores e organizadores de publicações recentes que dialogam diretamente com questões centrais da pesquisa musical contemporânea, envolvendo arte, tecnologia, ecologia, educação musical e produção sonora. A atividade foi mediada pelo professor Thiago Xavier de Abreu (UFG) e contou com participação presencial e remota, sendo transmitida ao vivo ao público.

Abrindo a sessão, o professor Antenor Ferreira (Universidade de Brasília – UnB) apresentou a obra Ecotecnoceno: poéticas artísticas diante dos desafios ambientais, resultado de pesquisas e ações curatoriais desenvolvidas no âmbito do Congresso Internacional de Arte e Tecnologia. O autor contextualiza o livro a partir da crise ambiental global e da transgressão dos chamados limites planetários, defendendo a necessidade de uma mudança de postura ética e estética frente ao paradigma do antropoceno. A noção de "ecotecnoceno" foi apresentada como proposta conceitual integradora, na qual arte e tecnologia são mobilizadas em favor da ecologia. A publicação reúne contribuições de pesquisadores nacionais e internacionais e enfatiza o papel da arte como forma de racionalização pelo sensível, capaz de promover reflexão crítica, sensibilização e engajamento social frente às urgências ambientais. O livro foi disponibilizado gratuitamente em formato digital, reforçando seu caráter de difusão ampla do conhecimento.

Na sequência, o professor Alciomar Oliveira (Universidade de Brasília – UnB) realizou o lançamento do livro Introdução à Produção Musical, no qual sistematiza reflexões e práticas oriundas de sua trajetória como instrumentista, compositor, educador e pesquisador. A obra resulta, em parte, de seu projeto de pós-doutorado e aborda de forma estruturada os fundamentos da produção musical, incluindo acústica, gravação, edição, mixagem, masterização e circulação do produto musical. O autor destacou a carência histórica de formação formal em produção musical no contexto acadêmico

brasileiro e defendeu a curricularização desse campo como estratégia de fortalecimento da autonomia artística e profissional de músicos intérpretes e compositores. O livro articula referências teóricas consolidadas com relatos de experiências práticas em estúdios e laboratórios de referência internacional, propondo uma abordagem acessível, crítica e aplicada.

Dando continuidade à sessão, foi apresentado o livro Filosofias em Educação Musical, organizado por Renato Cardoso (Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS) e Sérgio Figueiredo (Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC). A apresentação foi realizada pelo mediador Thiago Xavier de Abreu, em virtude da ausência do professor Sérgio Figueiredo. A obra reúne onze capítulos que abordam fundamentos filosóficos da educação musical, contemplando diferentes correntes teóricas, como a filosofia praxial, a estética, o materialismo histórico-dialético e reflexões éticas, políticas e epistemológicas sobre o ensino de música. O livro conta com contribuições de autores brasileiros e internacionais de destaque e se consolida como referência para a formação crítica de professores e pesquisadores da área.

Encerrando a sessão, foram destacadas as conexões entre as obras lançadas e as demais atividades do SIMA 2025, evidenciando a vitalidade da produção acadêmica em música no Brasil e na América Latina. A mesa reafirmou o papel do SIMA como espaço de difusão qualificada do conhecimento, de valorização da pesquisa artística e de fortalecimento do diálogo entre criação, reflexão teórica e práticas pedagógicas.

COMUNICAÇÕES

ISSN 2447-9810

Educação Musical

Apresentações orais disponíveis em;
https://www.youtube.com/watch?v=Mo_dBKdF4es

ISSN 2447-9810

X Simpósio Internacional de Música da Amazônia
13 a 17 de outubro de 2025
Goiânia, Goiás, Brasil

Integrando la Música en la Educación para el Desarrollo Sostenible: Un enfoque transformador

EDUCACIÓN MUSICAL

Javier González-Martín
Universidade de Almería (jgonzal@ual.es)
Juan Rafael Muñoz Munõz
Universidade de Almería (jrmunoz@ual.es)
Maurício Rodrígues Lopez
Universidade de Almería (maurirrr@ual.es)

Resumen: Esta propuesta destaca la relevancia de la Agenda 2030 y los ODS en la educación, con especial énfasis en el potencial infravalorado de la música. Propone que la Educación para el Desarrollo Sostenible (EDS), al fomentar cambios en conocimientos, habilidades, valores y actitudes, es crucial para una sociedad más justa. A pesar de la escasa presencia de la música en la Agenda 2030, se subraya su capacidad transformadora para señalar crisis, promover la reflexión y conectar con el entorno. Se propone la educación musical como vehículo para la EDS, desarrollando competencias clave como el pensamiento crítico, la colaboración y la escucha atenta, esenciales para abordar los desafíos de la sostenibilidad y formar ciudadanos globales
Palabras clave: Sostenibilidad; Educación musical; Ciudadanía global.

Abstract: This paper highlights the relevance of the 2030 Agenda and SDGs in education, with a special focus on the underestimated potential of music. It argues that Education for Sustainable Development (ESD), by fostering changes in knowledge, skills, values, and attitudes, is crucial for a more just society. Despite music's limited presence in the 2030 Agenda, its transformative capacity to signal crises, promote reflection, and connect with the environment is emphasized. Music education is proposed as a vehicle for ESD, developing key competencies such as critical thinking, collaboration, and attentive listening, which are essential for addressing sustainability challenges and fostering global citizens.
Keywords: Sustainability; Music Education; Global Education.

1. Introducción

La Agenda 2030 para el Desarrollo Sostenible, acordada en 2015 por los 193 Estados miembros de las Naciones Unidas, es un plan de acción global en favor de las personas, el planeta y el progreso (ONU, 2015). En su núcleo se encuentran los 17 Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS), que constituyen un llamamiento universal a la acción para erradicar la pobreza, salvaguardar el planeta y asegurar la prosperidad para todos. La consecución de estos objetivos exige una transformación profunda en nuestra manera de pensar y actuar (UNESCO, 2017).

La educación es reconocida como un pilar fundamental e indispensable para el desarrollo sostenible y para alcanzar todos los ODS. La Agenda 2030 establece el ODS 4, que busca garantizar una educación inclusiva, equitativa y de calidad para todos a lo largo de la vida. Dentro de este objetivo, la Meta 4.7 menciona explícitamente la necesidad de asegurar que todos los alumnos adquieran los conocimientos y habilidades necesarios para promover el desarrollo sostenible (ONU, 2015).

De esta necesidad surge la Educación para el Desarrollo Sostenible (EDS), que se define como una educación que impulsa cambios en los conocimientos, las habilidades, los valores y las actitudes con el fin de posibilitar una sociedad más sostenible y justa para todos (UNESCO, 2014, 2020). La EDS tiene la misión de equipar y empoderar a las generaciones actuales y futuras para abordar sus necesidades desde una perspectiva equilibrada e integrada de las dimensiones económica, social y ambiental del desarrollo sostenible. Nació de la necesidad de afrontar los crecientes desafíos ambientales del planeta, requiriendo que la educación cambie para dotar a los estudiantes de las capacidades para contribuir al desarrollo sostenible. La EDS es un enfoque holístico y transformador que abarca los contenidos del aprendizaje, sus resultados, las metodologías pedagógicas y los contextos de aprendizaje.

A pesar de la clara conexión entre educación y sostenibilidad, las fuentes señalan una escasa presencia y un papel poco definido para la música y las artes en general en la Agenda 2030 y la normativa educativa. A menudo, la música es percibida principalmente como entretenimiento o industria cultural, en lugar de reconocer su poder integral y renovador. No existe una política musical específica en las Naciones Unidas o la Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económicos (OCDE). Sin embargo, las fuentes argumentan que la música y la educación musical poseen un gran potencial y un papel importante que desempeñar en la promoción y sensibilización para lograr la sostenibilidad (González-Martín; Castellary López; Muñoz Muñoz, 2023).

1.1. La Educación para el Desarrollo Sostenible (EDS): características y aproximaciones

La EDS se caracteriza por su enfoque transformador, renovador y global. Esto implica ir más allá de la simple transmisión de conocimientos para abordar también el

desarrollo de habilidades, valores y actitudes. Los complejos desafíos de la sostenibilidad trascienden fronteras y áreas temáticas, por lo que la EDS debe integrar en los planes de estudios cuestiones clave como el cambio climático, la pobreza y la economía sostenible en contextos locales y globales.

Además de los contenidos, la EDS se centra en los resultados de aprendizaje, buscando desarrollar competencias básicas como el pensamiento crítico, sistemático y creativo, la toma de decisiones consensuadas en grupo y la responsabilidad intergeneracional.

Para abordar la diversidad y el cambio constante de estos temas, la EDS requiere pedagogías innovadoras que fomenten la enseñanza y el aprendizaje de manera interactiva y centrada en el alumno. Se promueve un aprendizaje exploratorio, orientado a la acción y transformador, alejándose del modelo tradicional de transmisión unidireccional.

La EDS también implica repensar los contextos de aprendizaje, que no se limitan al aula formal, sino que se extienden a todos los niveles de educación formal, no formal e informal, como parte del aprendizaje a lo largo de toda la vida. El entorno de aprendizaje debe adaptarse, aplicando un enfoque institucional integral para incorporar la filosofía del desarrollo sostenible.

1.2. El potencial de la Música y las Artes en el contexto de la sostenibilidad

Numerosas investigaciones resaltan el gran potencial de las artes en general y de la música en particular en el contexto del cambio social. La música tiene la capacidad de:

- Señalar crisis y desequilibrios sociales.
- Servir como portavoz de protesta y resistencia.
- Invitar a la reflexión y a ser coautores de nuevas perspectivas sobre acciones y estilos de vida alternativos.
- Estar profundamente conectada con el lugar, la memoria, la experiencia y los estados afectivos, facilitando la comprensión de cómo la creatividad y el aprendizaje se desarrollan para mejorar el planeta.

ISSN 2447-9810

- Ofrecer la posibilidad de un compromiso artístico, revitalizando la enseñanza y respondiendo a cuestiones críticas como la protección del clima y el medio ambiente.

Algunos autores critican la percepción de la música y su educación como mero valor añadido a las industrias culturales (Østergaard, 2019; Publicover et al., 2018). Proponen, en cambio, que la educación musical sea un espacio central para reconfigurar las dimensiones éticas, políticas, morales, estéticas y científicas de la investigación humana a través de diversas músicas, pueblos y culturas, en colaboración con otros campos (Buchborn et al., 2022; Guerra; Sousa, 2022).

Se defiende el desarrollo de un pensamiento ecológico musical como requisito para asimilar las ideas de desarrollo sostenible e impulsar una actitud socialmente responsable hacia el medio ambiente y la sociedad (Guo; Su; Yue, 2020; Huang, 2023; Kagan; Kirchberg, 2016; Lauesen, 2016). La educación musical estética centrada en la ecología debería facilitar la superación de la crisis espiritual y ecológica global y promover una generación que viva en armonía con la naturaleza. Se subraya la necesidad de priorizar la formación de profesores de música y un nuevo paradigma educativo centrado en la ecología, la estética y el desarrollo sostenible a nivel urbano, suburbano y rural (Aparicio Gervás; León Guerrero, 2022; Du; Leung, 2022; Karkina; Batyrshina; Valeeva, 2020; Sutela, 2023). En este sentido, la música debería tener un papel educativo ecoestético para lograr los objetivos de desarrollo sostenible, en lugar de ser un producto utilitario de la sociedad de consumo. Esta educación no solo fomenta cualidades humanas, habilidades creativas y percepción estética, sino que también despierta un apego humanista a la naturaleza y anima a los estudiantes a preservar el medio ambiente.

A pesar de este potencial, la investigación en la intersección de música y educación para la sostenibilidad es limitada y a menudo se centra en las artes visuales (Østergaard, 2019). Existe una tensión latente en la investigación entre quienes consideran la música como un medio para enseñar sostenibilidad y quienes la ven como un conocimiento genuino necesario para la sostenibilidad. Reducir la música a una mera herramienta para alcanzar los ODS implica perder su potencial estético y creativo, su capacidad de abrir un mundo y de invitar a lo imprevisto.

1.3. La Educación Musical como vehículo para la EDS

La educación musical, por su propia naturaleza integral, puede contribuir significativamente a la consecución de los ODS. Al fomentar la creatividad, la expresión, la sensibilidad, el pensamiento crítico y la capacidad de cooperación, la música desarrolla habilidades fundamentales para el desarrollo sostenible (González-Martín; Muñoz Muñoz; Castellary López, 2024).

A pesar de que en los documentos de la ONU se establece la educación de calidad, la cultura y las artes están poco presentes, a menudo bajo la etiqueta de "Industrias Creativas". La música, aunque reconocida como un poderoso agente de cambio social por su alcance masivo, no suele presentarse como arte o manifestación cultural en estas conferencias, sino como "Industria Musical". Esto contrastaba con la visión de que la música puede cambiar el mundo porque puede cambiar a las personas.

La educación musical se presta de forma natural a una variedad de estilos de aprendizaje, incluyendo el aprendizaje dialógico, experiencial y participativo. Las ocho competencias clave para la sostenibilidad identificadas por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), pueden desarrollarse, directa o indirectamente, a través de la educación musical. De hecho, muchos aspectos del marco de competencia global de PISA (OECD, 2016) pueden experimentarse a través del compromiso con la música.

1.3.1. Contribución específica de la Educación Musical a los ODS

Las fuentes exploran cómo la música y su educación se vinculan con los 17 ODS, identificando tanto los objetivos más frecuentemente abordados en la investigación sobre educación musical y Agenda 2030 como conexiones potenciales para todos ellos (Center for Music Ecosystems, 2021).

Tabla 1. Relación música y su educación con los ODS.

Objetivos de Desarrollo Sostenible	Actividades promovidas por la música y la educación musical
ODS 1 **Fin de la Pobreza**	La música como bien cultural y patrimonial debe ser considerada un servicio básico de acceso garantizado para todos, hombres y mujeres, ya que aporta sentimientos de pertenencia y fortalece la identidad y autoestima. Un ecosistema musical próspero puede contribuir al desarrollo económico inclusivo y sostenible. Incorporar una

	dimensión cultural a la lucha contra la pobreza permite diferenciar entre pobreza económica y cultural, valorando los activos culturales intangibles.
ODS 2 **Hambre Cero**	La música y su educación pueden generar conciencia sobre el hambre global, las desigualdades y sus consecuencias a través de eventos a gran escala (como *Live Aid*) o iniciativas locales/regionales. La relación entre fiestas tradicionales, folklore, gastronomía y producción agraria/alimentación puede poner en valor estas prácticas culturales y educar en el respeto a los orígenes y la construcción de un futuro sostenible.
ODS 3 **Salud y Bienestar**	La música y las manifestaciones culturales son medios eficaces para transmitir información de salud de forma atractiva. La práctica musical en centros de salud ayuda en tratamientos y mejora el bienestar de pacientes, familias y personal sanitario. Existe una gran cantidad de estudios que demuestran el beneficio de la música para la salud y el bienestar en todas las edades, desde el aprendizaje en niños hasta el tratamiento de enfermedades y el retraso de la demencia en mayores.
ODS 4 **Educación de Calidad**	La educación musical es intrínseca a una educación de calidad. Ayuda a desarrollar la empatía, la colaboración, la atención, la paciencia para resolver problemas complejos, el lenguaje, las habilidades lógicas y el razonamiento. Los programas educativos deben incluir la diversidad cultural, la educación artística y el papel de la cultura en el desarrollo sostenible. Es crucial el diseño de planes de estudio con enfoque cultural, incluyendo músicas locales y habilidades relevantes regionalmente, y la participación de interesados en la cultura. La formación a lo largo de la vida en prácticas musicales, artísticas y culturales es vital.
ODS 5 **Igualdad de Género**	La música y su educación son una potente herramienta para promover la igualdad de género. Es necesario ampliar las oportunidades para que mujeres y niñas participen activamente y lideren proyectos en la vida musical, artística y cultural. Dar más visibilidad y reconocimiento a las prácticas culturales lideradas por mujeres y niñas es fundamental. Garantizar su acceso a la educación musical formal, no formal e informal les permite participar con voz propia y alcanzar posiciones de liderazgo para promover cambios sociales inclusivos.
ODS 6 **Agua Limpia y Saneamiento**	El arte contribuye a la representación simbólica del medio cultural. Una educación ambiental basada en canciones que transmitan conocimientos y prácticas relacionadas con el agua y la higiene es relevante. El conocimiento tradicional puede ofrecer lecciones para un uso apropiado y sostenible de los ecosistemas acuáticos.
ODS 7 **Energía Asequible y No Contaminante**	La música y su educación son un medio eficaz para crear, transmitir, educar, sensibilizar y promover prácticas energéticas sostenibles.
ODS 8 **Trabajo Decente y Crecimiento Económico**	Los sectores cultural y creativo, incluida la música, tienen potencial para ser espacios de empleo inclusivo, sostenible y justo, siempre que se garanticen condiciones laborales adecuadas. La música genera trabajo y riqueza a través de intérpretes, compositores, docentes, industria, emisoras, constructores y reparadores de instrumentos, etc. La integración de aspectos culturales en el turismo puede beneficiar a las actividades culturales.
ODS 9 **Industria, Innovación e Infraestructura**	Las infraestructuras culturales, como auditorios o centros culturales, son parte de servicios básicos de calidad y deben ser accesibles para todos. Artistas y profesionales creativos pueden participar en procesos de investigación, desarrollo e innovación en diversas áreas industriales.
ODS 10 **Reducción de las Desigualdades**	La participación cultural, incluyendo actividades musicales como cantar o bailar, puede empoderar y promover la inclusión de todas las personas, independientemente de su condición. Fomenta la confianza, las habilidades y la identidad. Desde la infancia, puede reducir la desigualdad social y fomentar comportamientos saludables. Tiene beneficios para la salud mental, aumentando la autoestima. La música puede dar voz a los países en desarrollo.

ODS 11 Ciudades y Comunidades Sostenibles	El patrimonio cultural, material e inmaterial (incluido el musical), es fundamental para el desarrollo local sostenible en las ciudades. Espacios verdes y públicos pueden albergar actividades musicales accesibles para todos. La educación musical puede impulsar políticas públicas para ciudades más sostenibles, saludables y felices, concienciando sobre la contaminación acústica y promoviendo la protección del patrimonio musical y cultural.
ODS 12 Producción y Consumo Responsables	La música y su educación permiten divulgar mensajes sobre producción sostenible y concienciar sobre valores relacionados con el consumo responsable. Pueden ayudar a reconocer y apreciar productos locales y tradicionales adaptados a la sostenibilidad.
ODS 13 Acción por el Clima	La música y su educación son un medio extraordinario para crear, transmitir, educar, sensibilizar y promover movimientos sociales participativos frente a la crisis climática y el negacionismo. Existen vínculos entre actividades culturales, conocimientos tradicionales y prácticas ambientalmente sostenibles.
ODS 14 Vida Submarina	Algunas tradiciones culturales se relacionan con la preservación sostenible de ecosistemas marinos y costeros. La música y su educación podrían ser un medio para educar, sensibilizar y transmitir conocimientos para la preservación del ecosistema costero y marino.
ODS 15 Vida de Ecosistemas Terrestres	Los factores culturales, incluidos conocimientos locales y tradicionales, deben integrarse en políticas de preservación de ecosistemas terrestres. La música y su educación pueden ser una herramienta adecuada para educar y sensibilizar sobre la conservación de especies, la degradación del paisaje o la explotación de recursos naturales, transmitiendo conocimientos para la preservación de ecosistemas terrestres. La diversidad cultural se relaciona y complementa con la defensa de la biodiversidad, generando sinergias para el cambio.
ODS 16 Paz, Justicia e Instituciones Sólidas	La ciudadanía debe poder participar en el diseño de políticas culturales. Centros culturales, como auditorios o museos, deben fomentar el acceso a la información. La música y su educación pueden contribuir al desarrollo de elementos positivos para la convivencia, las relaciones pacíficas y la cohesión social, logrando el desarrollo sostenible.
ODS 17 Alianzas para Lograr los Objetivos	Las estrategias para el desarrollo sostenible deben integrar una dimensión cultural. Se debe fortalecer la capacidad de los actores culturales para abordar desafíos de sostenibilidad y producir/distribuir bienes/servicios culturales, especialmente de expresiones menos conocidas. Es crucial que otros grupos involucrados en el desarrollo sostenible comprendan la importancia de los aspectos culturales.

Fuente: elaboración propia (González-Martín; Castellary López; Muñoz Muñoz, 2023).

1.3. Pedagogías innovadores y desarrollo de competencias clave a través de la música

La EDS requiere pedagogías innovadoras, interactivas y centradas en el alumno. La educación musical, con su inherente enfoque práctico y social, se alinea bien con estas necesidades. A través de actividades musicales, los alumnos desarrollan competencias clave para la sostenibilidad:

- Pensamiento crítico, sistemático y creativo: la composición, la interpretación y la escucha analítica de música fomentan estas habilidades. La creatividad musical puede compararse con la creatividad requerida en

la investigación científica, promoviendo la capacidad de estar "perdido en el proceso" y plenamente presente (Østergaard, 2019).

- Toma de decisiones consensuadas en grupo y colaboración *inter pares*: la práctica musical conjunta (tocar en grupo, cantar en coro) requiere una escucha mutua y una adaptación constante, fortaleciendo la atención social y las habilidades de comunicación, así como la cohesión grupal.
- Responsabilidad para con las generaciones presentes y futuras: la música puede abordar temas sociales y ambientales, generando conciencia y un sentido de responsabilidad.

Un aspecto fundamental explorado en las fuentes es el desarrollo de la habilidad de escuchar. Mientras que la audición es un sentido físico, la escucha atenta es una práctica de compromiso y presencia auditiva que requiere enfoque y atención. Se argumenta que la música y la escucha atenta tienen el potencial de fortalecer la conciencia sensorial de los estudiantes y su conexión con el mundo, elementos esenciales para su compromiso con la sostenibilidad. Filósofos y compositores como Martin Heidegger y John Cage exploran la escucha como un acto activo de estar-en-el-mundo, no solo recibiendo sonidos, sino participando en ellos (Østergaard, 2019). Cage, en particular, buscó reorientar la atención hacia los sonidos ambientales, enseñando a escuchar sin prejuicios, abriéndonos a la diversidad sonora del mundo.

El campo emergente de la eco-acústica y el arte sonoro (*soundscape art*) también contribuyen a expandir nuestra conciencia sobre la ecología sonora. Disciplinas como la eco-acústica estudian los sonidos ambientales como indicadores de procesos ecológicos, mientras que artistas sonoros exploran los diálogos entre sonidos humanos y naturales. Dunn habla de la "escucha sería" como un proceso activo y cuestionador para sanar nuestra relación alienada con la naturaleza (Østergaard, 2019).

La cuestión clave es si la habilidad de escucha atenta, desarrollada en educación musical, es transferible a otros contextos, como la escucha del entorno natural o los problemas de sostenibilidad. Aunque algunos estudios empíricos han mostrado mejoras en competencias sociales pero no académicas generales, no se debe descartar la posibilidad de que la escucha musical se transforme en escucha del paisaje sonoro. Para

lograrlo, se necesita un compromiso interdisciplinario en la escuela para practicar la habilidad de escuchar no solo en la asignatura de música, sino también en otras materias.

Las habilidades de la educación musical escuchar, interpretar y crear corresponden a competencias de sostenibilidad como la participación activa en un todo mayor, la exploración creativa de posibilidades futuras, y la apertura a la complejidad de la realidad. El desarrollo de estas habilidades, especialmente la conexión con el mundo, que implica una capacidad emocional e intelectual de participar plenamente en entornos naturales y sociales, es crucial para dar forma a un futuro sostenible (Østergaard, 2019).

2. Objetivo

La investigación que aquí presentamos forma parte de los Proyectos de Innovación Docente "Inclusión de los ODS en las asignaturas de Educación Musical de la Universidad de Almería" (España) que se centran en la música como una potente herramienta educativa y transformadora para abordar los desafíos inherentes al desarrollo sostenible. Durante el bienio 2024-2025 se ha desarrollado en las asignaturas obligatorias, mientras que actualmente, bienio 2025-2026, estamos iniciando esta línea de investigación e innovación docente en las asignaturas optativas y en las de la Mención de Música.

Su propósito central es doble: primero, actualizar la pedagogía musical para alinearse con los principios de la educación para el desarrollo sostenible, incrementando así su pertinencia y significado; y segundo, aprovechar la música como un vehículo para fomentar la conciencia y la acción en la búsqueda de un futuro más sostenible, mediante la integración de los ODS en el currículo educativo. Los objetivos fundamentales de este Proyecto de Innovación son los siguientes: en primer lugar, reconocer el poder integral, renovador y transformador de la música, yendo más allá de su función como mero entretenimiento para resaltar su influencia en emociones, estados de ánimo y en la formación de identidades individuales y colectivas. En segundo lugar, se propone integrar la música en la EDS, adaptando su enseñanza para promover la sostenibilidad y la conciencia sobre los desafíos globales alineados con los ODS. Un tercer objetivo es revisar y actualizar la enseñanza de la música en la educación, modernizando las

metodologías docentes e incorporando conceptos de desarrollo sostenible en el currículo de música de la Universidad de Almería (España). Asimismo, se busca fomentar habilidades y competencias clave como la colaboración, la creatividad y la comunicación a través de la enseñanza musical, capacitando a los estudiantes para impulsar iniciativas sostenibles. Finalmente, el proyecto aspira a explorar la dimensión cultural de la sostenibilidad a través de la música, subrayando su relevancia como experiencia social y la contribución de la práctica musical a la sostenibilidad cultural.

3. Metodología

Este estudio muestra las opiniones y creencias de estudiantes universitarios sobre el papel que puede jugar la música y la educación musical en la consecución de los 17 ODS. En esta investigación han participado 185 estudiantes con una edad media de 18,6 años del Grado de Educación Primaria de la Universidad de Almería (73% mujeres y 27% hombres) que han cumplimentado un cuestionario elaborado *ad hoc*.

4. Resultados y discusión

A continuación presentamos los resultados cualitativos del alumnado del Grado en Educación Primaria sobre el papel de la música como herramienta educativa para trabajar los ODS, a partir del análisis de los ítems P10, P12, P14, P16, P18 y P19 de nuestro cuestionario. Se exponen las percepciones del estudiantado en términos de aceptación, uso proyectivo y reflexiones sobre el impacto de la música en ámbitos sociales, medioambientales y educativos.

Tabla 2. Resultados cualitativos por ítem.

Ítem	ODS asociado	% Positivas ampliadas	% Negativas ampliadas
P10	Fin de la pobreza y del hambre, educación	64.0	8.0
P12	Concienciación medioambiental	68.7	22.9
P14	Vida plena y naturaleza	58.0	
P16	Paz, justicia e inclusión	57.4	17.7
P18	Alianzas globales (Agenda 2030)	38.5	18.3
P19	Uso futuro en docencia para trabajar ODS	85.4	14.6

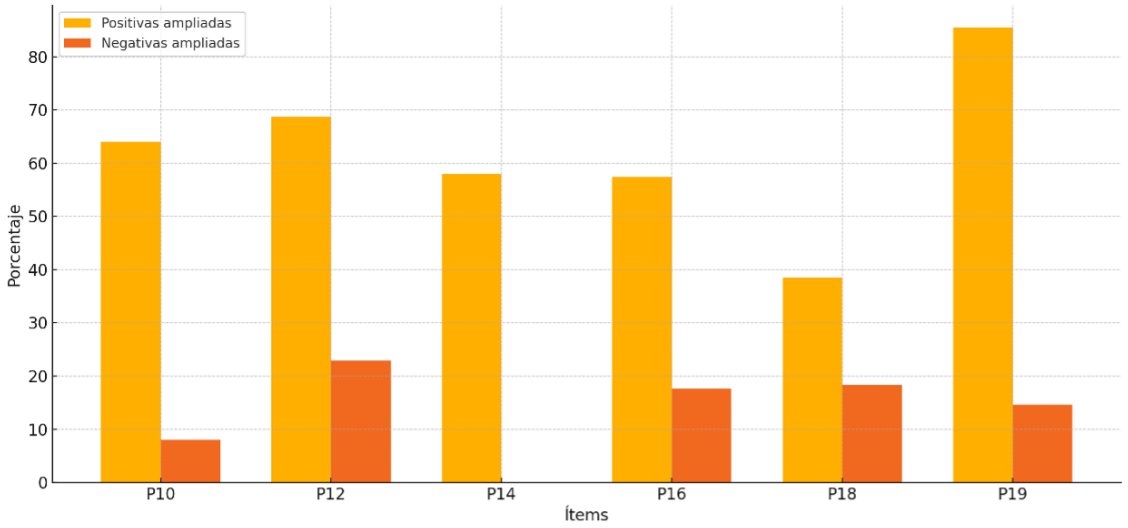
Fuente: elaboración propia (González-Martín; Castellary López; Muñoz Muñoz, 2023).

Se ha organizado la discusión de los resultados siguiendo las 5 P de la Agenda 2030 que son las cinco dimensiones clave para el desarrollo sostenible: Personas, Planeta, Prosperidad, Paz y Pactos. Estas dimensiones engloban los 17 Objetivos de Desarrollo Sostenible y sus 169 metas. Estos resultados muestran:

- Alta valoración del potencial educativo de la música: Los ítems P10, P12, P14, P16 y P19 muestran una tendencia muy favorable hacia la integración de la música como herramienta para abordar contenidos relacionados con los ODS.
- Rol emocional y experiencial: en los ítems P12 y P14, la conexión emocional y sensorial de la música se valora como un canal muy efectivo para la concienciación ambiental y el bienestar.
- Música como herramienta social: en P16, los estudiantes identifican la música como medio para promover la inclusión, la paz y la justicia, gracias al poder de las letras y su capacidad de transmitir valores.
- Retos en la dimensión global: el ítem P18 revela que la dimensión internacional (Agenda 2030 y alianzas) aún no está claramente comprendida o interiorizada por el alumnado, lo que representa una oportunidad de mejora en la formación docente.
- Proyección docente optimista: el ítem P19 evidencia que el alumnado de Primaria visualiza con claridad la aplicación futura de la música como herramienta educativa vinculada a los ODS, lo que implica un alto grado de implicación personal y profesional.

Gráfico 1: Comparativa de percepción del alumnado sobre la música y los ODS por ítem.

ISSN 2447-9810



Las barras claras representan el porcentaje de estudiantes que no solo respondieron afirmativamente, sino que también justificaron su respuesta con argumentos elaborados:

- P19 (Uso futuro en la docencia para trabajar ODS) alcanza el valor más alto, con un 85,4 % de respuestas positivas ampliadas. Esto indica una altísima implicación proyectiva: los futuros docentes visualizan la música como una herramienta pedagógica clave.
- P12 (Concienciación ambiental) y P10 (Erradicación de la pobreza y el hambre) también presentan valores altos, con un 68,7 % y 64 % respectivamente, reflejando una percepción sólida del potencial educativo y solidario de la música.
- P14 (Vida plena y naturaleza) y P16 (Cultura de paz e inclusión) están en torno al 58 %, lo que sigue siendo una valoración mayoritaria y positiva.
- P18 (Alianzas globales - Agenda 2030) es el ítem con menor aceptación, con un 38,5 % de respuestas afirmativas ampliadas, lo que refleja que el alumnado tiene más dificultades para vincular la música con la dimensión internacional o geopolítica.

Por su parte, las barras oscuras indican el porcentaje de respuestas negativas razonadas, es decir, estudiantes que explicaron por qué no creen que la música tenga el efecto planteado:

- El ítem con más negativas ampliadas es P12 (22,9 %), seguido de P18 (18,3 %) y P16 (17,7 %). Esto sugiere que aunque hay alta aceptación general, también existe escepticismo sobre el impacto real de la música, especialmente en temas como medioambiente o cultura de paz.
- P10 muestra un nivel bajo de negativas ampliadas (8 %), lo cual confirma que la idea de la música como herramienta de solidaridad o concienciación social es ampliamente aceptada.
- En P19, la baja proporción de negativas (14,6 %) confirma la tendencia positiva y proactiva del alumnado hacia su futuro uso educativo de la música.

El mapa de red semántica global refleja con claridad cómo el alumnado del Grado en Educación Primaria concibe el papel de la música en relación con los ODS.

En el centro de la red se observa un núcleo semántico muy denso formado por los términos “música”, “canciones”, “letras” y “personas”. Este núcleo representa la base sobre la que se construye la percepción del estudiantado: la música, especialmente mediante canciones con letras significativas, es entendida como una herramienta poderosa para transmitir mensajes y generar reflexión en las personas.

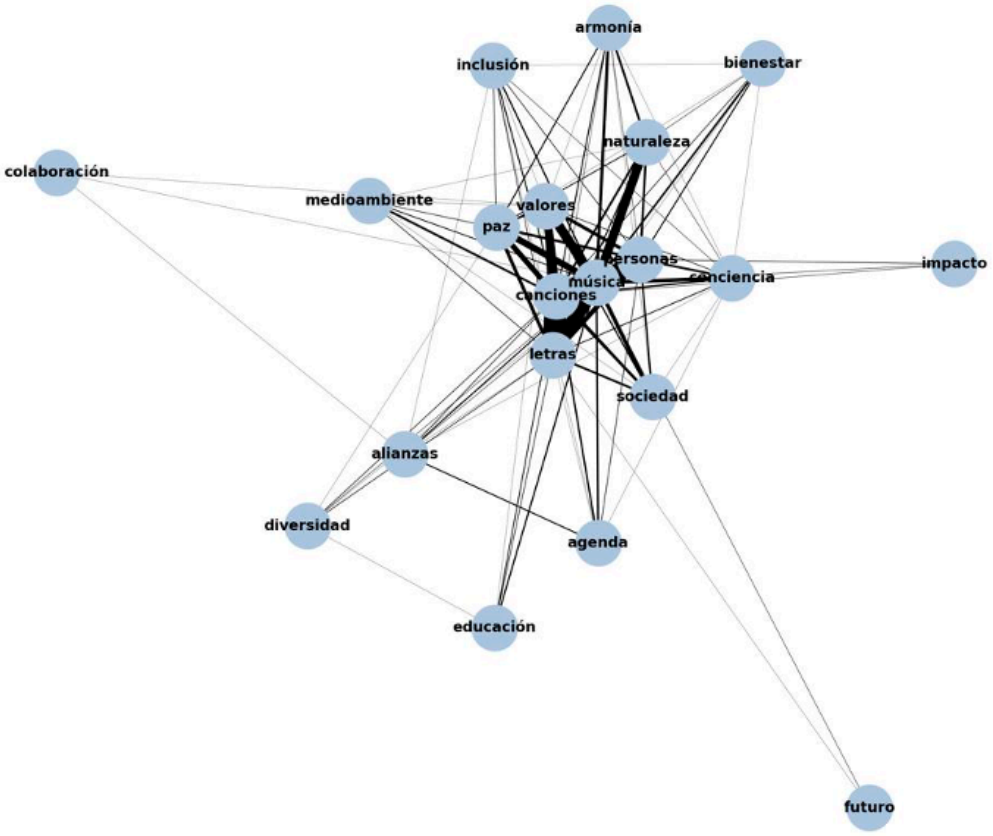
A partir de ese núcleo central, se despliega un conjunto de términos relacionados con los valores sociales, tales como “inclusión”, “paz”, “valores”, “diversidad” y “conciencia”. Esta red de significados evidencia que los estudiantes interpretan la música como un recurso que puede contribuir activamente a la transformación social, fomentando el respeto, la justicia y la convivencia. La asociación frecuente de estos conceptos apunta a una comprensión profunda del potencial educativo de la música en la construcción de una ciudadanía crítica y comprometida.

Por otro lado, se identifican conexiones relevantes entre la música y el bienestar personal. Términos como “naturaleza”, “armonía”, “bienestar”, “emociones” o “vida” aparecen unidos a los anteriores, revelando que el alumnado también valora la música como una vía para alcanzar una vida plena, en sintonía con el entorno natural y con uno

mismo. Esta dimensión emocional y experiencial está especialmente presente en las respuestas vinculadas a los ítems sobre el medioambiente y la calidad de vida (P12 y P14).

En la periferia de la red aparecen conceptos como “agenda”, “alianzas”, “colaboración”, “educación”, “impacto” y “futuro”. Aunque menos centralizados, estos términos muestran que el alumnado comienza a vincular la música con la dimensión global y estratégica de los ODS. En particular, destacan nociones asociadas a la Agenda 2030 y al uso proyectivo de la música en su futura labor como docentes. Este último aspecto está especialmente relacionado con el ítem P19, que refleja una clara intención de utilizar la música como recurso pedagógico en el aula para abordar la sostenibilidad y la educación en valores.

Figura 1: Mapa de red semántica global (Ítems P10, P12, P14, P16, P18 y P19).



En conjunto, este mapa semántico pone de relieve una visión amplia, compleja y coherente sobre el papel transformador de la música en la educación. El alumnado de Primaria no solo reconoce el valor emocional y social de la música, sino que empieza a integrar conceptos globales y educativos en su imaginario docente. Aun así, la menor densidad en torno a los términos vinculados con la dimensión internacional sugiere que esta línea de trabajo puede fortalecerse a través de una formación más específica en el uso de la música como herramienta de cooperación global.

5. Conclusiones

A pesar del vasto potencial de la educación musical, su papel en la Agenda 2030 y los ODS es a menudo subestimado. Un estudio de la UNESCO (2019) constató que la EDS se asocia fundamentalmente con la enseñanza de conocimientos científicos sobre el medio ambiente, y que esto "no es suficiente para llevar el poder transformador de la educación a su máxima expresión" (UNESCO, 2019, p. 9). La música, junto con otras artes y la cultura en general, ha recibido un papel limitado en la promoción e implementación de los ODS. Voces importantes dentro de la educación musical abogan por su lugar en el plan de estudios, centrándose en el conocimiento de la materia, pero hay poca defensa de su papel en el desarrollo y la promoción de la comprensión de los problemas de los ODS y las habilidades necesarias para un futuro sostenible.

La integración de la Agenda 2030 en la educación musical ofrece una oportunidad significativa para contribuir a la formación de ciudadanos globales responsables. La música posee un potencial inherente para ayudar a las personas a desarrollar las habilidades y actitudes necesarias para afrontar los desafíos del siglo XXI.

Esta integración permitiría que la educación musical facilitase el procesamiento y la aceptación del cambio individual y colectivo necesarios para la transformación hacia conductas y actuaciones orientadas a la sostenibilidad. Las actividades musicales involucran y estimulan emociones, favoreciendo la transición requerida para alcanzar las metas de la Agenda 2030.

Si bien la investigación existente, aunque limitada, apunta al gran potencial de la educación musical para contribuir a los ODS, es crucial superar la visión de la música

como una simple herramienta. Se necesita una integración más sistemática de la Agenda 2030 en la educación musical, lo que implica formar a los docentes y desarrollar recursos educativos específicos.

En última instancia, la educación musical, al fomentar la escucha atenta, el pensamiento crítico y creativo, la colaboración y la conexión con el mundo, se posiciona como un campo con una capacidad única para sensibilizar y movilizar a las nuevas generaciones hacia la construcción de un futuro más sostenible y justo. El desafío reside en reconocer y potenciar plenamente este rol, integrando la dimensión cultural y artística en el corazón de las estrategias para el desarrollo sostenible global.

6. Apoyos

El Proyecto de Innovación Docente (PID) 24_25_1_20C “Inclusión de los ODS en las asignaturas obligatorias de Educación Musical de la Universidad de Almería” está financiado por el Servicio de Planes de Estudios y Ordenación Académica del Vicerrectorado de Grados e Innovación Docente de la Universidad de Almería

Referencias bibliográficas

APARICIO GERVÁS, Jesús M. ª.; LEÓN GUERRERO, M. ª. Montserrat. Intercultural Education as a teaching innovation strategy in early Childhood Education. **Human Review. International Humanities Review / Revista Internacional de Humanidades**, v. 11, 2022.

BUCHBORN, Thade *et al.* Reconfiguring music education for future-making: how. **Music Education Research**, v. 24, n. 3, p. 275–281, 2022.

CENTER FOR MUSIC ECOSYSTEMS. **Your Guide to Music and the SDGs**. *[S.l.]*: Center for Music Ecosystems, 2021.

DU, Junge; LEUNG, Bo-Wah. The sustainability of multicultural music education in Guizhou Province, China. **International Journal of Music Education**, v. 40, n. 1, p. 131–148, 2022.

GONZÁLEZ-MARTÍN, Javier; CASTELLARY LÓPEZ, Macarena; MUÑOZ MUÑOZ, Juan Rafael. La Educación Musical en la Educación para el Desarrollo Sostenible. *In*: ROMERO GARCÍA, Carmen; BUZÓN GARCÍA, Olga (Orgs.). **Renovación pedagógica y formación en competencias para una educación sostenible**. Madrid: Dykinson, 2023. p. 254–270.

GONZÁLEZ-MARTÍN, Javier; MUÑOZ MUÑOZ, Juan Rafael; CASTELLARY LÓPEZ, Macarena. Presencia de la Agenda 2030 en la educación musical: una revisión sistemática. *In*: VEGA CARO, Luisa; VICO-BOSCH, Alba (Orgs.). **La evaluación alternativa en los procesos educativos, un nuevo camino hacia la atención a la diversidad**. Madrid: Dykinson, 2024. p. 611–624.

GUERRA, Paula; SOUSA, Sofia. Dreaming is not enough. Audiovisual methodologies, social inclusion, and new forms of youth biopolitical resistance. **Frontiers in Sociology**, v. 7, 2022.

GUO, Minjian; SU, Hua; YUE, Lei. Ecology-focused aesthetic music education as a foundation of the sustainable development culture. **Interdisciplinary Science Reviews**, v. 45, n. 4, p. 564–580, 1 out. 2020.

HUANG, Tao. Research on the integration strategy of music teaching and environmental education under the perspective of ecological civilization. **3C TIC: Cuadernos de desarrollo aplicados a las TIC**, v. 12, n. 2, p. 173–191, 30 jun. 2023.

KAGAN, Sacha; KIRCHBERG, Volker. Music and sustainability: organizational cultures towards creative resilience - a review. **Journal of Cleaner Production**, v. 135, p. 1487–1502, 2016.

KARKINA, Svetlana; BATYRSHINA, Gulnara I.; VALEEVA, Roza Alexeyevna. A sustainable approach to music education: Towards a cultural ecology in the digital age. *In*: ACM INTERNATIONAL CONFERENCE PROCEEDING SERIES. **TEEM'20: Eighth International Conference on Technological Ecosystems for Enhancing Multiculturality**. 2020.

LAUESEN, Linne Marie. The role of the (Governance of the) arts in cultural sustainability: A case study of music. **Developments in Corporate Governance and Responsibility**, v. 9, p. 49–74, 2016.

OECD. **Trends Shaping Education 2016**. Paris: OECD Publishing, 2016.

ONU. **Resolución A/RES/70/1. Transformar nuestro mundo: la Agenda 2030 para el Desarrollo Sostenible (aprobada por la Asamblea General el 25 de septiembre de 2015)**. Nueva York: Asamblea General. Naciones Unidas, 2015. Disponible en: https://shre.ink/rKrb.Acceso en: 11 jan. 2024.

ØSTERGAARD, Edvin. Music and sustainability education – a contradiction. **Acta Didactica Norge**, v. 13, n. 2, p. 1–20, 2019.

PUBLICOVER, Jennifer L. *et al.* Music as a tool for environmental education and advocacy: artistic perspectives from musicians of the Playlist for the Planet. **Environmental Education Research**, v. 24, n. 7, p. 925–936, 2018.

SUTELA, Katja. Shapes of water—A multidisciplinary composing project visioning an eco-socially oriented approach to music education. **Research Studies in Music Education**, v. 45, n. 2, p. 415–428, 2023.

UNESCO. **Hoja de ruta para la ejecución del programa de acción mundial de educación para el desarrollo sostenible**. París: UNESCO, 2014. Disponible en: https://shre.ink/rkrw. Acceso en: 11 jan. 2024.

UNESCO. **Educación para los Objetivos de Desarrollo Sostenible: objetivos de aprendizaje**. París: UNESCO, 2017. Disponible en: https://shre.ink/rKrH. Acceso en: 11 jan. 2024.

UNESCO. **Marco de competencias de los docentes en materia de TIC UNESCO. Versión 3**. Paris: UNESCO, 2019. Disponible en: https://shre.ink/Szbt. Acceso en: 12 set. 2024.

UNESCO. **Educación para el desarrollo sostenible: hoja de ruta**. París: UNESCO, 2020. Disponible en: https://shre.ink/rKrz. Acceso en: 11 jan. 2024.

Metodologias em Educação Musical aplicadas à Educação Básica: Um estudo sobre a eficácia pedagógica e a motivação escolar

EDUCAÇÃO MUSICAL

Daniele Isabel Ertel
Universidade Estadual do Rio Grande do Sul – PPGED/Uergs
daniele-ertel@uergs.edu.br
Cristina Rolim Wolffenbüttel
Universidade Estadual do Rio Grande do Sul – PPGED/Uergs
cristina-wolffenbuttel@uergs.edu.br

Resumo: Esta é uma pesquisa de Doutorado em andamento pela Universidade Estadual do Rio Grande do Sul. Objetiva investigar as concepções de eficácia pedagógica de professores(as) de música que atuam com estudantes da Educação Básica. Apresenta-se o estudo piloto desenvolvido por meio da abordagem qualitativa em educação e do método do estudo de entrevistas qualitativas. Os dados foram coletados a partir do questionário autoadministrado e da entrevista semiestruturada e analisados a partir da análise de conteúdo. O estudo permitiu identificar metodologias e abordagens pedagógicas eficazes na motivação dos estudantes da Educação Básica. A etapa inicial identificou práticas que podem atuar na promoção da autonomia e da aprendizagem discente, dando visibilidade ao ensino de música escolar.
Palavras-chave: Ensino de música escolar; Metodologia; Motivação; Educação Básica; Prática pedagógica.

Abstract: This is a doctoral research project currently underway at the State University of Rio Grande do Sul. It aims to investigate the conceptions of pedagogical effectiveness of music teachers who work with elementary school students. This study presents a pilot study developed using a qualitative approach to education and the qualitative interview method. Data were collected through a self-administered questionnaire and semi-structured interviews and analyzed using content analysis. The study identified effective pedagogical methodologies and approaches for motivating elementary school students. The initial stage identified practices that can promote student autonomy and learning, giving visibility to school music education.
Keywords: School music education; Methodology; Motivation; Elementary Education; Pedagogical practice.

1. Introdução

Ao compreender que a escola é um ambiente de inserção da aprendizagem musical, é preciso pensar práticas que possibilitem a formalização do conhecimento sonoro, mas também a exploração e criação a partir dos diferentes saberes musicais. Por isso a eficácia músico-pedagógica torna-se importante aliada na concretização das práticas pedagógicas na escola. Todavia, “apesar da existência de produção crítica a

respeito da educação musical escolar, não identificamos a consolidação de um pensamento curricular voltado especificamente para a educação básica" (Del-Ben; Pereira, 2019, p. 206), fazendo-se necessárias discussões sobre qual o ensino de música que deve ser ofertado no currículo escolar e sua finalidade.

Apesar da não consolidação curricular, as práticas pedagógico-musicais desenvolvidas nas instituições escolares podem ser referência para a formalização de metodologias e abordagens pedagógicas em educação musical. Isso porque a falta desta consolidação "não significa que a área de música não apresente uma tradição curricular, ou que não seja possível observar a invenção de uma tradição para o trabalho com música nas escolas de educação básica" (Del-Ben; Pereira, 2019, p. 190). De modo geral, a educação musical escolar ainda precisa ser discutida. Não mais em relação aos aspectos legais, já definidos pela Lei 11.769/08 e pela Resolução CNE/CEB nº 2/2016 (Brasil, 2016, 2008), mas quanto às práticas pedagógicas a serem introduzidas e ofertadas no currículo escolar.

Para tanto, investigou-se professores(as) de música com experiência na atuação escolar, compreendendo suas concepções pedagógico-musicais a partir das seguintes questões de pesquisa: a) quais as concepções de professores(as) de Música sobre sua atuação na Educação Básica; b) quais práticas músico-pedagógicas os(as) professores(as) de música consideram eficazes no desenvolvimento musical de estudantes da Educação Básica; c) quais práticas músico-pedagógicas os(as) professores(as) de Música entendem como eficazes no desenvolvimento da motivação de estudantes na Educação Básica?

Esses questionamentos se fundamentam na necessidade de efetivar o que a legislação brasileira preconiza para o ensino de música na Educação Básica (Brasil, 2016, 2008). Desse modo, este estudo tem por objetivo investigar as concepções de eficácia pedagógica de professores(as) de música que atuam com estudantes da Educação Básica, sendo possível conhecer as práticas pedagógico-musicais de profissionais atuantes nas escolas brasileiras.

2. Metodologias em Educação Musical na Educação Básica

Para entender como se dá a relação entre as metodologias e a aprendizagem musical na Educação Básica, foram investigadas pesquisas recentes relacionadas aos métodos de ensino e as habilidades docentes (Abdumutalibovich, 2024; Vieira, 2023; Pereira; Ribeiro, 2021; Santos; Mendes; Amato, 2021; Borges; Richit, 2020). Estas relações entre métodos e aprendizagem são apontadas por Santos, Mendes e Amato (2021) como aspectos que influenciam a motivação dos estudantes de música. Segundo Vieira (2023), os(as) educadores(as) musicais brasileiros(as) apresentam grandes contribuições na utilização de métodos de ensino da música que perpassam a educação musical e a criatividade, caracterizadas como práticas essenciais nos processos de aprendizagem da música. Sendo assim, o estímulo e a imaginação podem contribuir de forma efetiva nas vivências musicais centradas no desenvolvimento discente (Vieira, 2023).

Educadores(as) musicais como Heitor Villa-Lobos, Gazzi de Sá, Antônio de Sá Pereira, Koellreutter e o músico uruguaio radicado no Brasil, Conrado Silva de Marco, suscitam práticas com elementos sonoros que facilitam e aceleram de forma interessante e prazerosa a aprendizagem musical. Além disso, Sá Pereira questionava a eficácia das metodologias tradicionais, incentivando a aprendizagem por meio de experiências significativas e criativas para as crianças, assim como Koellreutter, ao propor práticas musicais criativas (Vieira, 2023).

Para a efetivação dessas e outras metodologias, fazem-se importantes saberes docentes adquiridos de diferentes formas, sendo integrados ao trabalho pedagógico. Segundo Pereira e Ribeiro (2021), os modelos de ensino, métodos e linhas pedagógicas em educação musical precisam de adaptações para a escola, fazendo com que a formação de professores(as) de música seja adequada a atuação docente na Educação Básica, utilizando metodologias e habilidades adquiridas na formação inicial e ao longo de sua carreira (Pereira; Ribeiro, 2021).

Quanto a isso, destaca-se que atuar de forma a promover metodologias motivadoras de ensino demandam saberes pedagógicos, tecnológicos e curriculares em música, incluindo ritmo, escrita musical, harmonia, melodia, história da música e folclore, como apontam Borges e Richit (2020). Em relação aos recursos e métodos de

ensino, Santos, Mendes e Amato (2021) destacaram a importância da utilização de métodos musicais na construção de práticas pedagógicas significativas, as quais podem ampliar o alcance da educação musical por meio da *performance* e da apreciação. Nesta perspectiva, os autores apontam o método Suzuki como importante ferramenta de integração entre o(a) professor(a) de música e a família dos(as) estudantes, entendendo como a motivação influencia e é influenciada pelo ambiente. Esta apropriação pode auxiliar docentes e discentes a qualificar suas práticas musicais a partir da motivação para a aprendizagem (Santos; Mendes; Amato, 2021).

A utilização de experiências pedagógico-musicais na melhoria das competências profissionais de educadores(as) musicais também é apontada por Abdumutalibovich (2024). Determinar os diferentes impactos da música na vida humana por meio da formação de emoções e comportamentos, ressalta a importância do desenvolvimento de estratégias e abordagens eficazes de ensino. Deste modo, o estudo aponta que a eficácia está na utilização de diferentes métodos e técnicas por meio da pedagogia da música, promovendo a abordagem individual que considera as diferentes necessidades, características e níveis de ensino. Para tanto, faz-se importante selecionar os exercícios adequados a cada estudante ou etapa de ensino, procurando alcançar os resultados esperados por meio de uma metodologia que considere as especificidades presentes no processo de aquisição do conhecimento musical (Abdumutalibovich, 2024).

Já ao tratar de atividades coletivas, como é o caso da escola, Abdumutalibovich (2024) aponta que o(a) educador(a) musical pode desenvolver experiências musicais colaborativas que proporcionem habilidades sociais. Uma das técnicas populares apontadas pelo estudo destacam o método *play-by-play*, no qual o(a) estudante recebe exercícios, jogos e improvisações, aprendendo técnicas e habilidades básicas em diferentes estilos e gêneros musicais, que se transformam gradualmente em peças musicais (Abdumutalibovich, 2024).

A educação musical, nesta perspectiva, oferta o uso de uma variedade de modos de trabalho pedagógico-musical, alternando aulas instrumentais em grupo, discussões, apreciações e análises da música, bem como utilizando técnicas de gravação e audição que permitam que os(as) próprios(as) estudantes ouçam sua execução e a analisem,

identificando melhorias futuras. Os métodos e as técnicas utilizadas são exclusivos de cada educador(a) musical, dependendo de suas características e preferências, e considerando métodos e técnicas eficazes no alcance da excelência no aprendizado musical (Abdumutalibovich, 2024).

Para entender como se dá esse processo na escola, Abdumutalibovich (2024) destaca a organização pedagógica com foco no estabelecimento de metas, a promoção da prática regular, os *feedbacks* construtivos e a criação de um ambiente de aprendizagem favorável como fonte de *insights* de estratégias. Para Borges e Richit (2020), a utilização destas estratégias demanda saberes curriculares e de formação docente, constituídos a partir das experiências profissionais que subsidiam o planejamento de cada atividade. Já os saberes experienciais envolvem aprender a ensinar um conteúdo, desenvolvendo estratégias pedagógicas eficazes na aprendizagem e na motivação de estudantes em sala de aula (Borges; Richit, 2020).

Aulas em grupo e o uso das tecnologias também são apontadas por Abdumutalibovich (2024) como eficazes na educação musical, pois oportunizam não só o desenvolvimento de habilidades musicais como também sociais, digitais e cooperativas. Para proporcionar uma atuação docente pautada em metodologias músico-educacionais aplicáveis e eficazes no ensino de música na Educação Básica, o(a) professor(a) necessita desenvolver o autoestudo constante. A preparação oportuniza a oferta de uma abordagem integrativa, que atue na execução musical, na construção de experiências musicais próprias de cada estudante, e no desenvolvimento da cultura e da abordagem individual. Assim, é possível considerar as características pessoais de cada estudante, seus níveis de execução e preferências musicais. A combinação destas diferentes abordagens poderá criar um ambiente estimulante de aprendizagem, conectando os(as) estudantes à música e tornando-os(as) competentes em sua apropriação e transmissão em contexto escolar (Abdumutalibovich, 2024).

3. Referencial Teórico-analítico

Como referencial teórico-analítico utiliza-se conceitos oriundos da educação, da educação musical e da motivação. Ao tratar dos desafios encontrados na profissão

docente, aborda-se o ciclo de vida profissional do(a) professor(a), entendendo os percursos que o(a) fizeram adquirir o domínio e as competências pedagógicas necessárias (Huberman, 2000).

O ciclo de vida profissional docente aponta fatores e tendências gerais estruturadas por Huberman (2000) na perspectiva da carreira. Dentre as tendências apontadas, a exploração e a estabilidade são determinantes na iniciação docente, compreendendo estágios da docência. Estão associadas à fase da entrada na carreira e da exploração, seguidas da estabilidade e da consolidação pedagógica. Na fase da consolidação o(a) professor(a) atua por meio de um repertório didático estruturado, passando para a etapa da diversificação de práticas pedagógicas e/ou do ativismo. Surge, então, a fase dos questionamentos, da serenidade e/ou conservantismo, desenvolvendo um distanciamento afetivo e/ou o desinvestimento educacional. Estes aspectos costumam variar ao longo da carreira docente, apresentando-se em sequências diferentes para cada profissional ou com algumas variações. No entanto, assumir estes conceitos pode apoiar a prática e as escolhas na carreira profissional docente, definindo estratégias (Huberman, 2000).

Ao entender o percurso dos(as) docentes do Ensino Fundamental (Huberman, 2000), fez-se importante tratar da eficácia pedagógica de professores(as) de música. Destaca-se, portanto, que um(a) educador(a) musical eficaz demanda uma série de características profissionais e pessoais capazes de promover autonomia e aprendizagem. Estes aspectos foram estudados por Concina (2023, 2015), sendo relativos à prática pedagógica na promoção de um ambiente de aprendizagem que forneça uma ampla gama de oportunidades de aperfeiçoamento. A educação musical passou da transmissão da práxis tradicional para uma abordagem pedagógica focada no desenvolvimento do(a) estudante, modificando o objetivo de ‘aprender a tocar’ para ‘aprender e vivenciar a música’, aprimorando habilidades e reestruturando os métodos de ensino (Concina, 2023, 2015).

No campo da educação, autores como Cheng e Durrant (2007) corroboram a perspectiva de Concina (2015) ao afirmarem que o ensino eficaz deve ter como objetivo a promoção de uma aprendizagem discente efetiva e personalizada para cada estudante.

Assim, Concina (2015) define como os principais elementos de um ensino eficaz a importância da relação professor(a)-aluno(a), a aquisição de conhecimentos teóricos e práticos da música e a influência das crenças pessoais dos(as) professores(as) sobre o método de ensino utilizado. Estes elementos são conceituados por teóricos como Rogers (1962; 1969), Gordon (1974) e Campbell *et al.* (2004).

O estudo apontou, portanto, que as competências eficazes estão relacionadas a duas áreas principais: o campo musical por meio das habilidades de execução; e o campo pedagógico que contempla os métodos de ensino (Concina, 2023, 2015). Nesse sentido, Souza (2020) salienta que, apesar de debates epistemológicos acerca da educação musical, o campo acadêmico ainda apresenta visões aditivas de música + educação. Por isso apresenta duas perspectivas no campo da Educação Musical: a) a educação musical como uma área autônoma, um campo de conhecimento derivado das ciências da música; b) a educação musical como a construção de uma ciência nova, não derivada de outras áreas da música (Souza, 2020).

Desse modo, ao conquistar a autonomia, a educação musical não está subordinada a diferentes áreas de conhecimento, o que implica em ter seus próprios métodos de ensino, bem como seu próprio objeto de conhecimento em uma linguagem própria. Como um campo autônomo, não estará mais vinculada à pedagogia e a música como ciências amplas, constituindo-se de teorias músico-pedagógicas pautadas em práticas pedagógico-musicais, a fim de teorizar sobre este campo de forma específica com *status* científico (Souza, 2020).

Mas o conhecimento pedagógico-musical não se apresenta exclusivamente em instituições científicas, pois, segundo Kraemer (2000), diz respeito a todas as pessoas que transmitem conhecimentos e habilidades próprias da música. Para o autor, a particularidade do saber pedagógico-musical está no entrelaçamento de propostas influenciadas pelas ciências humanas, pela cultura musical e pela estética da música. A pedagogia da música se interessa, portanto, pela aquisição de conhecimentos, relacionando-se com a música (Kraemer, 2000).

Ao apontar as diferentes áreas de conhecimento científico, Kraemer (2000) define que a pedagogia da música está entrelaçada à outras disciplinas, conforme a figura 1, a seguir:

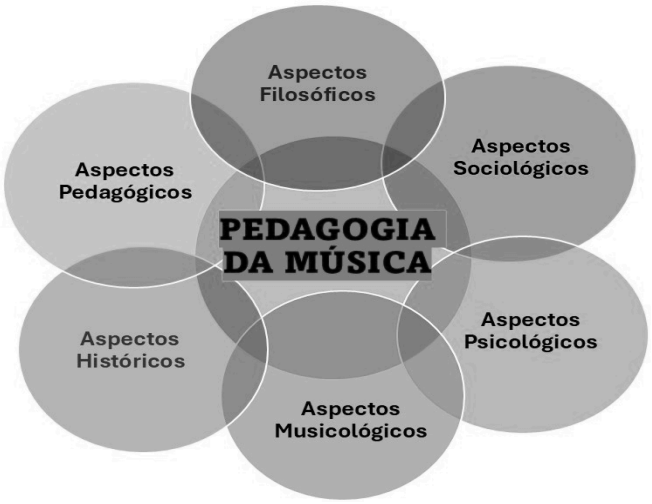


Figura 1: Particularidades das disciplinas e complexos temáticos interdisciplinares.
Fonte: Kraemer (2000, p. 63). Editado pelas autoras (2025).

Assim, Kraemer (2000) apresenta um entrelaçamento entre diferentes concepções teóricas, entendendo a pedagogia como uma ciência guarda-chuva ou campo de trabalho comum destes conhecimentos (Kraemer, 2000). Para compreender como se dá este aprendizado, utiliza-se o conceito de motivação a partir do modelo MUSIC de motivação acadêmica (Jones, 2018, 2009). O modelo é baseado em pesquisas e teorias da área da psicologia e da educação que apontam cinco componentes essenciais no planejamento da prática pedagógica: o empoderamento, a utilidade, o sucesso, o interesse e o cuidado.

Assim, a importância do desenvolvimento da motivação discente está no resultado acadêmico positivo para os(as) estudantes, conforme é possível observar na figura 2, a seguir:

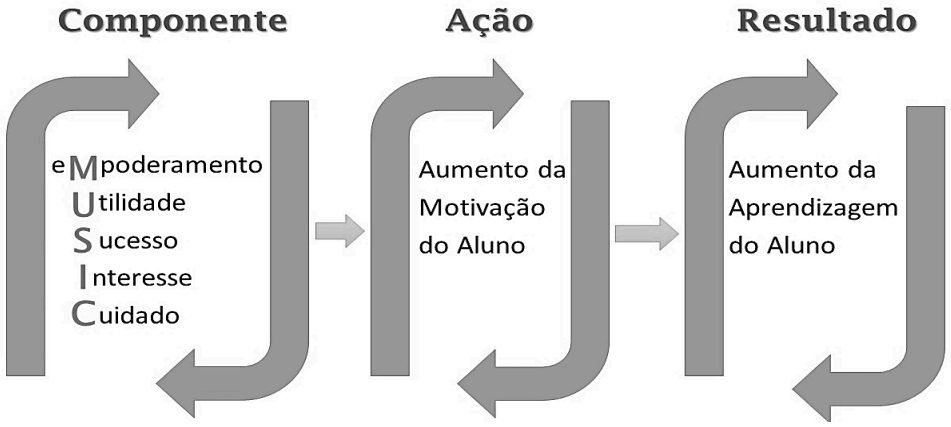


Figura 2: Modelo com base em uma Estrutura Teórica Sociocognitiva.
Fonte: Elaborado por Jones (2009, p. 273), editado pelas autoras (2025).

O modelo foi elaborado por Jones (2009) com base em teorias sociocognitivas que indicam aspectos determinantes para o desenvolvimento pedagógico. O empoderamento trata da promoção de controle discente sob seu aprendizado, baseado na Teoria da Autodeterminação (Deci; Ryan, 1985, 2008). A utilidade está relacionada à compreensão da utilidade do conteúdo da disciplina, pautada nas Teorias da Perspectiva de Tempo Futuro (Kauffman; Husman, 2004), e Expectativa e Valor (Eccles *et. al.*, 1983; Eccles; Wigfield, 2002; Wigfield; Eccles, 1992; 2000). Já o sucesso trata das percepções de competência baseada na Teoria do Autoconceito (Marsh, 1990; Marsh; Yeung, 1997) e na Teoria da Autoeficácia (Bandura, 1997, 1986). Enquanto o interesse é definido por Hidi e Renninger (2006) como um interesse aprofundado por uma determinada proposta. E o cuidado traz a dimensão do carinho e do estabelecimento de relacionamentos interpessoais positivos, pautados em Baumeinster e Leary (1995).

A implementação deste modelo está vinculada a incorporação de todos os componentes com a prática pedagógico docente, proporcionando estratégias para a qualificação do ensino.

4. Metodologia de Pesquisa

Para o estabelecimento desta investigação, foi selecionada a abordagem qualitativa em educação (Godoy, 1995; Bogdan; Biklen, 1994), possibilitando a compreensão dos processos didáticos da música e seu papel no currículo da Educação

Básica. A abordagem qualitativa dispõe de uma variedade de dados de natureza social que permitem ao(à) investigador(a) coletar percepções de profissionais e sujeitos envolvidos(as) nas mais diversas áreas de ensino, partindo de narrativas, entrevistas, questionários ou observações por meio do estudo científico. Este processo faz-se importante porque o(a) professor(a) necessita aprender, por meio da qualificação de seu trabalho pedagógico, a melhorar seus métodos de ensino, configurando este trabalho em uma pesquisa de investigação aplicada (Bogdan; Biklen, 1994).

Esta abordagem foi desenvolvida por meio do método do estudo de entrevistas qualitativas, incentivando os(as) participantes a relatar de forma detalhada suas experiências na promoção de dados completos e especialmente ricos em detalhes (DeMarrais, 2004). Deste modo, a coleta dos dados se deu a partir da entrevista semiestruturada e do questionário autoadministrado, os quais configuram-se nas técnicas de coleta de dados desta pesquisa.

A coleta de dados por meio da entrevista semiestruturada foi realizada com professores(as) especializados(as) em música e atuantes no currículo das escolas de Educação Básica. Este procedimento investigativo permite que os(as) participantes discutam suas interpretações dos fatos vividos, expressando suas percepções e seu ponto de vista sobre um fenômeno a ser estudado (Cohen; Manion; Marrison, 2007).

O segundo instrumento de coleta de dados é o questionário autoadministrado. Foi proposto a partir do referencial teórico deste estudo, pautado no modelo MUSIC de motivação acadêmica (Jones, 2018, 2009). Sendo assim, os(as) professores(as) de música foram investigados(as) quanto às suas percepções em relação às motivações discentes, identificando por meio do MUSIC *Inventory*[1] fatores motivacionais presentes em suas práticas pedagógicas. A escala proposta por Jones (2012-2024) compreende pontuações de 1 a 6 pontos para cada item investigado, relacionado aos componentes motivacionais, de discordo fortemente a concordo plenamente. Já foi testada em diferentes faixas etárias e culturas, tendo sido utilizada em 46 países e em diferentes áreas de pesquisa acadêmica (Jones, 2012-2024).

[1] O MUSIC *Inventory* configura-se em um questionário autoadministrado desenvolvido por Jones (2012-2024) que permite identificar, por meio da escala likert, fatores motivacionais presentes nas aulas de música.

A análise dos dados está pautada na análise de conteúdo proposta por Moraes (1999), oportunizando a seleção, categorização e organização dos dados desta pesquisa.

5. Resultados Preliminares: O estudo piloto

Como resultados preliminares, foi desenvolvido um estudo piloto com dois professores de música que atuam na Rede Municipal de Ensino de Porto Alegre, RS (RME-POA/RS). Para manter o anonimato dos(as) participantes, optou-se por utilizar os termos Professor A e Professora B sendo o primeiro do sexo masculino e a Professora B do sexo feminino.

O professor A é bacharel e licenciado em Música pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, atuando há 26 anos com o ensino de música e integrando a RME-POA/RS há 13 anos. A professora B é licenciada em Educação Artística com habilitação em Música também pela UFRGS, atuando há 28 anos como professora de música e há 15 anos na RME-POA/RS. Ambos os profissionais são concursados no cargo de Professor de Música, atuando em escolas de Ensino Fundamental na cidade de Porto Alegre, RS.

Dentre as atividades profissionais, ambos os investigados apontam que a atuação na Educação Básica na RME-POA/RS foi uma escolha pessoal, pois proporciona estabilidade financeira e satisfação profissional. Além disso, suas experiências musicais iniciaram no ensino escolar, sendo relatadas como práticas decisivas em sua formação músico-docente, proporcionando o contato com as práticas instrumentais. Esta aproximação é considerada primordial para Kraemer (2000), promovendo as relações entre as pessoas e as músicas.

A partir da aprendizagem musical escolar, os docentes investigados ingressaram na universidade. Ambos os profissionais apontaram que a formação inicial ofertada pelo Ensino Superior não foi suficiente para o desenvolvimento de um trabalho realmente efetivo na escola. Este distanciamento se faz presente, segundo a Professora B, em todas as etapas da Educação Básica, especialmente na Educação Infantil. Por isso, a professora aponta que boa parte das atividades musicais que desenvolve advém de suas experiências

ISSN 2447-9810

pessoais e de cursos de formação continuada, atuando por meio da criatividade e do faz-de-conta.

Segundo Souza (2020), a educação musical, enquanto área de conhecimento, trata do conhecimento pedagógico-musical. Pesquisar sobre educação musical demanda compreender problemas em relação a apropriação e transmissão da música, entendendo quem a produz, como e porque a produz e qual música executa (Souza, 2020). Assim é possível compreender os tempos de atuação na Educação Básica, definindo que os educadores musicais analisados estão na fase da diversificação e do ativismo, estabelecida a partir do percurso temático do professor do Ensino Fundamental elaborado por Huberman (2000, p. 47). Desse modo, é possível afirmar que ambos os professores já se estabilizaram na sua atuação docente em música, apresentando um repertório didático consolidado.

Já ao pensar a motivação dos(as) estudantes, os professores entrevistados apontaram que as práticas musicais que atraem a atenção discente são voltadas à execução de instrumentos, com foco na percussão, no canto e na composição. Nesse sentido, o Professor A observou maior motivação dos(as) estudantes do Ensino Fundamental para a prática rítmica, enquanto a Professora B destacou que a motivação das crianças é ligada ao vínculo professor(a)-aluno(a) e a participação. Além disso, trazer repertórios variados, músicas de outras culturas e em outros idiomas, bem como explorar melodias, instiga a curiosidade e prende a atenção discente.

Estas práticas demandam que os(as) professores(as) de música conheçam um vasto repertório musical, prática destacada por ambos os investigados. O repertório foi considerado um aspecto importante na manutenção do interesse dos(as) estudantes em relação às práticas musicais desenvolvidas, bem como no empoderamento que atua no aumento da autonomia discente ao selecionar as propostas desenvolvidas (Jones, 2018, 2009).

Partindo das percepções docentes em relação ao empoderamento e maior controle sobre as atividades desenvolvidas, encontrou-se níveis de 83% e 70% segundo as percepções dos professores A e B, respectivamente. A utilidade da disciplina para o seu futuro, apresentou índices de 80% e 77% segundo as concepções docentes. Já as

ISSN 2447-9810

percepções de sucesso e competência na realização de atividades musicais por parte dos(as) estudantes foram apontadas com níveis de 95% e 75%. Enquanto foi possível identificar índices de 95% e 80% de interesse pelas aulas de música no currículo escolar. Por fim, o cuidado apresentou percepções discentes de 80% e 87% para os Professores A e B, respectivamente.

A partir dos resultados apontados, identificou-se que todos os cinco componentes do modelo MUSIC de motivação acadêmica são eficazes na promoção de maior autonomia e aprendizagem musical em contexto escolar (Jones, 2009). Para o Professor A, a motivação se dá no empoderamento e na autonomia, apresentando altos índices de percepções de sucesso e interesse acadêmico. Já a Professora B acredita ter desenvolvido a motivação por meio do cuidado, proporcionando o afeto e uma boa relação professora-alunos, apresentando altos índices nos componentes de cuidado e interesse (Caderno do MUSIC *Inventory*, 2025).

Dentre os métodos utilizados pelos professores investigados, o Professor A destacou uma adaptação do método de Bohumil Med (1986). O método é utilizado para trabalhar com a posição dos dedos nos instrumentos, aprendendo por meio do número. Para ele, esta abordagem não prejudica o desenvolvimento de habilidades musicais futuras e possibilita que todos aprendam e executem música de forma coletiva. Para o Professor A, este "Foi um método que super funcionou! Eles acham divertido, eles gostam" (Caderno de Entrevistas, 2025, p. 25).

Portanto, o Professor A desenvolveu uma metodologia própria para as necessidades músico-pedagógicas. Esta proposta funciona a partir da confiança, promovendo um ambiente propício para construção de conhecimentos. Por isso, o entrevistado atua de forma eclética, trazendo um repertório variado e que possibilite a utilização de sua metodologia de trabalho. Cada música a ser executada é editada em estúdio e um *playback* de cada obra é disponibilizado, fomentando uma prática autônoma dentro da métrica rítmica proposta. Para facilitar a seleção deste material músico-pedagógico, o Professor A destaca que os(as) docentes devem conhecer seu público de trabalho e suas habilidades, apresentando uma espécie de *feeling* na seleção do repertório, percebendo quando ele se apresenta favorável.

A partir de sua experiência, o Professor A entende que o grande desafio da atuação com o ensino de música na Educação Básica não é o método de ensino. Segundo ele: "Acho que é a gente fazer as adaptações necessárias para que o método funcione. Porque o método, ele pode ser muito bonito no papel, mas se o professor não tem cancha para aplicar aquele método no Ensino Fundamental, aquilo não vai acontecer" (Caderno de Entrevistas, 2025, p. 36). Assim, o Professor A afirma que uma proposta pedagógica pode imediatamente funcionar ou precisar de adaptações, e cada profissional construirá sua eficácia pedagógica aprendendo a lidar com metodologias que não funcionam para, a partir delas, qualificar suas práticas.

Quanto a isso, Concina (2015) aponta que o ensino de música eficaz demanda que o(a) estudante esteja no centro da ação educativa. A Professora B, relata que a sua proposta pedagógica tem como foco principal "poder interagir com a música, com todos os sentidos, com o corpo, com tudo. Poder se expressar de diferentes formas. [...] Então, a minha aula de música, mesmo sem eu ter muito conhecimento, eu sempre pus movimento, porque é da criança" (Caderno de Entrevistas, 2025, p. 40).

Outro fator relevante apontado pela Professora B é o trabalho com as artes integradas, também proposto pela Base Nacional Comum Curricular (Brasil, 2018). Para ela, as aulas de música estão intimamente integradas às demais áreas artísticas. Ao trabalhar com diferentes compositores, como a Primavera de Vivaldi, por exemplo, é possível integrar o som com a paisagem e o desenho. Outra característica importante é a facilidade em adaptar-se aos materiais sonoros disponíveis no espaço de atuação. Um exemplo foi o trabalho com estudantes dos Anos Finais do Ensino Fundamental, em que desenvolveu um trabalho voltado à percussão e ao acolhimento. Nesta prática, a estrutura predial da escola, em formato espiral, tornou-se uma grande caixa de ressonância, promovendo a apreciação de práticas e composições dos seus pares, gerando motivação e maior aprendizagem (Caderno de Entrevistas, 2025).

Ao ser questionada quanto aos métodos utilizados nas práticas músico-pedagógicas com estudantes da Educação Básica, a Professora B relatou conhecer e estudar métodos que integram música e movimento, como de Carl Orff (Bona, 2012), bem como o aprimoramento da apreciação musical por meio do ouvido

pensante de Murray Schafer (1991). Estes métodos foram apontados como contribuintes no desenvolvimento da coordenação motora dos(as) estudantes, promovendo práticas de percussão corporal, ampliação do repertório e da curiosidade, consciência fonológica e apropriação musical (Caderno de Entrevistas, 2025).

A partir das diferentes metodologias de ensino, os relatos dos Professores A e B contemplam a constituição de um trabalho musical sólido, construído para e com os(as) estudantes. A eficácia pedagógica se apresenta na relação com a gestão do tempo e das pessoas, bem na utilização dos métodos, na organização e no planejamento dos conteúdos. Conhecer seus(as) estudantes e as metodologias adequadas a cada contexto de trabalho são apontadas como fundamentais pelos professores de música investigados neste estudo.

6. Considerações Finais

Por meio desta pesquisa foi possível identificar práticas e metodologias que os(as) professores(as) de música consideram eficazes no desenvolvimento de habilidades musicais e da motivação dos(as) estudantes da Educação Básica. Os resultados preliminares apontam que todos os cinco componentes do modelo MUSIC de motivação acadêmica se apresentaram eficazes na promoção de maior autonomia para as atividades escolares voltadas à música.

Frequentemente, observa-se que educadores(as) musicais priorizam a excelência instrumental, muitas vezes estabelecida pela academia durante a formação desses profissionais. Tal ênfase tende a direcionar suas concepções sobre eficácia pedagógica, em um primeiro momento, para a primazia da formação de instrumentistas. Porém, a experiência pedagógica e o desenvolvimento profissional na Educação Básica possibilitaram ampliar este entendimento.

Por meio deste estudo piloto, foi possível inferir que as práticas pedagógico-musicais de ambos os profissionais investigados atuam de forma eficaz no ensino de música na Educação Básica. Essas discussões, para a Professora B, tem que estar presentes na academia, pois refletem na formação de novos(as) educadores(as) musicais. Segundo ela, a eficácia se dá ao relacionar os conhecimentos da academia com

a prática pedagógica. A partir desta etapa inicial, dar-se-á seguimento à pesquisa em duas realidades distintas: escolas de Educação Básica do Brasil e escolas primárias e secundárias da Espanha. Nesta nova etapa será possível ampliar a pesquisa, identificando práticas músico-pedagógicas e refletindo sobre suas possibilidades.

Referências bibliográficas

ABDUMUTALIBOVICH, Ma'rufjon Ashurov. Use of Music Pedagogy Experiences in Improving the Professional Skills of Music Teachers of General Secondary Schools. **Jurnal Pendidikan Non formal**. Indonésia, v. 1, n. 3, p. 1-9, mar. 2024.

BANDURA, Albert. **Self-efficacy**: the exercise of control. New York: W. H. Freeman, 1997.

BANDURA, Albert. **Social Foudations of Thought e Action***:* A Social Cognitive Theory. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1986.

BAUMEISTER, Roy; LEARY, Mark. The need to belong: Desire for interpersonal attachments as a fundamental human motivation. **Journal of Psychological Bulletin**, Estados Unidos, v. 117, p. 497-529, 1995.

BOGDAN, Robert C.; BIKLEN, Sari Knopp. **Investigação Qualitativa em Educação**: Uma Introdução à Teoria e aos Métodos. Porto Editora: Portugal, 1994.

BONA, Melita. Carl Orff: Um compositor em cena. *In*: MATEIRO, Teresa; ILARI, Beatriz (Org.) **Pedagogias em Educação Musical**. Curitiba: InterSaberes, p. 125-156, 2012.

BORGES, Adilson de Souza; RICHIT, Adriana. Development of teaching knowledge to teach music in elementary school. **Cadernos de Pesquisa**, São Paulo, v. 50, n. 176, p. 555-575, abr.-jun., 2020.

BRASIL. Ministério da Educação. **Base Nacional Comum Curricular** – Ensino Médio. Proposta Preliminar. Brasília: MEC, 2018.

BRASIL, Secretaria Executiva da Câmara de Educação Básica. **Resolução nª 2***,* 2016.

BRASIL. **Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional nº 11769/08**. Brasília: 2008.

CAMPBELL, Jim *et al.* **Assessing teacher effectiveness**. Developing a differentiated model. London: Routledge Falmer, 2004.

CHENG, Evangeline Kai-Wen; DURRANT, Colin. An investigation into effective string teaching in a variety of learning contexts: a single case study**. British Journal of Music Education**. Cambridge, n. 24, v. 2, p. 191-205, 2007.

COHEN, Louis; MANION, Lawrence; MORRISON, Keith. **Research Methods in Education**. New York, Routledge, 2007.

CONCINA, Eleonora. Effective Music Teachers and Effective Music Teaching Today: A Systematic Review. **Journal Education Sciences**. Suíça, v. 13, n. 107, p. 1-22, 2023.

CONCINA, Eleonora. **Didattica della musica ed insegnante efficace**: un'indagine quantitativa, 2015. Orientadora Michele Biasutti. 2015. 174 f. Tese (Dottorato Di Ricerca in Scienze Pedagogiche, dell'Educazione e della Formazione) – Dipartimento di Filosofia, Sociologia, Pedagogia e Psicologia Applicata, Università Degli Studi Di Padova, 2015.

DECI, Edward L.; RYAN, Richard M. Self-determination theory: A macrotheory of human motivation, development, and health. **Canadian Psychology**. Canadá, v. 49, p. 182-185, 2008.

DECI, Edward. L.; RYAN, Richard. M. **Intrinsic motivation and self-determination in human behavior**. New York, Plennum Press, 1985.

DEL-BEN, Luciana Marta; PEREIRA, Marcus Vinícius Medeiros. Música e Educação Básica: sentidos em disputa. *In*: SILVA, Fabiany de Cássia Tavares; FILHA, Constantina Xavier (Org.). **Conhecimentos em disputa na Base Nacional Comum Curricular**. Campo Grande/MS: Editora Oeste, v. 1, p. 189-210, 2019.

DEMARRAIS, Kathleen. Qualitative Interview Studies: learning through experience. *In*: DEMARRAIS, Kathleen; LAPAN, Stephen D. **Foundations for Research Methods of Inquiry in Education and the Social Sciences**. Mahway, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates Publishers, 2004.

ECCLES, Jacquelynne Sue. *et al.* Expectancies, values, and academic behaviors. *In*: SPENCE, Janet Taylor. (Ed.). **Achievement and achievement motives**. San Francisco, W. H. Freeman & Co, 1983. p. 75-121.

ECCLES, Jacquelynne Sue; WIGFIELD Allan. Motivational beliefs, Values and Goals. **Annual Review of Psychology**. Estados Unidos, v. 53, p. 109-132, 2002.

GODOY, Arilda Schmidt. Introdução à Pesquisa Qualitativa e suas Possibilidades. **Revista de Administração de Empresas**, São Paulo, v. 35, n. 2, p. 57-63, mar-abr., 1995.

GORDON, Thomas. **T.E.T. Teacher Effectiveness Training**. New York: Peter H.

Wyden
Publishing, 1974.

HIDI, Suzanne; RENNINGER, K. Ann. The four-phase model of interest development. **Educational Psychologist**. Londres, v. 41, n. 2, p. 111-127, 2006.

HUBERMAN, Michael. O ciclo de vida profissional dos professores. *In*: NÓVOA, António. (Org). **Vidas de professores**. 2. ed. Porto: Porto, 2000.

JONES, Brett D. **Motivating Students by Design: Practical Strategies for Professors**. 2. ed., 2018. Disponível em: http://hdl.handle.net/10919/102728. Acesso em: 24 jan. 2025.

JONES, Brett D. **User guide for assessing the components of the MUSIC Model of Motivation**, 2012-2024. Disponível em: http://www.theMUSICmodel.com. Acesso em: 10 de maio 2025.

JONES, Brett D. Motivating Students to Engage in Learning: The MUSIC Model of Academic Motivation. **International Journal of Teaching and Learning in Higher Education**, Estados Unidos, v. 21, n. 2, p. 272-285, 2009.

KAUFFMAN, Douglas. F.; HUSMAN, Jenefer. Effects of time perspective on student motivation: Introduction to a special issue. **Educational Psychology Review**. Nova Iorque/USA, v. 16, n. 1, p. 1-7, 2004.

KRAEMER, R. Dimensões e funções do conhecimento pedagógico-musical. *In*: **Em Pauta**, Porto Alegre, v.11, n. 16/17, abr./nov., p.50-73, 2000.

MARSH, Herbert W. A multidimensional, hierarchical self-concept: Theoretical and empirical justification. **Educational Psychology Review**. Nova Iorque, v. 2, p. 77-172, 1990.

MARSH, Herbert W.; YEUNG, Alexander Seeshing. Causal effects of academic self-concept on academic achievement: Structural equation models of longitudinal data. **Journal of Educational Psychology**. Washington/USA, v. 89, n. 1, p. 41-54, 1997.

MED, Bohumil. **Solfejo**. 3. ed. Brasília: Musimed Edições Musicais, Importações e Exportações Ltda, 1986.

MORAES, Roque. Análise de conteúdo. **Revista Educação**, Porto Alegre, v. 22, n. 37, p. 7-32, 1999.

PEREIRA, Gustavo Gomes; RIBEIRO, Giann Mendes. Saberes docentes da prática pedagógico-musical dos anos finais do Ensino Fundamental. **Revista Educação, Artes e Inclusão**. Florianópolis/SC, v. 17, Dossiê, p. 25-53, 2021.

ROGERS, Carl Ransom. **Freedom to Learn**. Columbus, Ohio: Charles E. Merrill Publishing Company, 1969.

ROGERS, Carl Ransom. The Interpersonal Relationship: The Core of Guidance. **Harvard Educational Review**. Cambridge, Inglaterra, n. 32, v. 4, p. 416-429, 1962.

SANTOS, Marina Maugeri; MENDES, Adriana N. A.; AMATO, Luiz Britto Passos. O Método Suzuki e a motivação: o papel do professor e pais na motivação do aluno. **Revista da Abem**. [s. l.], v. 29, p. 10-27, 2021.

SCHAFER, Raymond Murray. **O Ouvido pensante**. Tradução de Marisa Trench de O. Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva e Maria Lúcia Pascoal. São Paulo: UNESP, 1991.

SOUZA, Jusamara. A Educação Musical como campo científico. **Revista Olhares & Trilhas**, Uberlândia, v. 22, n. 1, jan./abr., p. 9-24, 2020.

VIEIRA, Márlon Souza. Educação Musical e criatividade: o que educadores musicais brasileiros têm a nos ensinar? **Anais do XXXIII Congresso da ANPPOM**. São João del-Rei, out. 2023, p. 1-12.

WIGFIELD, Allan; ECCLES, Jacquelynne Sue. Expectancy-value theory of achievement motivation. **Contemporary Educational Psychology**. Pensilvania/USA, v. 25, p. 68-81, 2000.

WIGFIELD, Allan; ECCLES, Jacquelynne Sue. The development of achievement task values: a theoretical analysis. **Developmental Review**. Edinburgo, Inglaterra, v. 12, p. 265-310, 1992.

X Simpósio Internacional de Música da Amazônia
13 a 17 de outubro de 2025
Goiânia, Goiás, Brasil

Os primeiros passos do violoncelista: perspectivas técnico-pedagógicas a partir da metodologia Suzuki

EDUCAÇÃO MUSICAL

Amanda Melo Massa
Universidade Federal da Paraíba – amanda.cello@outlook.com

Resumo: O presente trabalho propõe uma análise crítica com foco na construção de uma abordagem técnico-pedagógica voltada ao professor de violoncelo que deseja utilizar o método Suzuki *Cello School* — concebido pelo violinista e pedagogo japonês Shinichi Suzuki — como base para a iniciação ao instrumento. Esta análise fundamenta-se no modelo analítico C(L)A(S)P, desenvolvido por Swanwick (1979, 1994, 2003), como referencial metodológico. Além disso, tem o objetivo de apresentar as potencialidades desta metodologia, possibilitando a identificação, compreensão e discussão de possíveis lacunas, que possam ser preenchidas através da integração de outros materiais complementares. Dessa forma, busca-se contribuir para a discussão do processo de ensino-aprendizagem do violoncelo.
Palavras-chave: Análise metodológica; Modelo C(L)A(S)P; Ensino do Violoncelo; Suzuki.

Abstract: This article proposes a critical analysis focused on developing a technical-pedagogical approach for cello teachers who wish to use the Suzuki Cello School method— conceived by Japanese violinist and pedagogue Shinichi Suzuki—as a basis for introductory cello instruction. This analysis is based on the C(L)A(S)P analytical model, developed by Swanwick (1979, 1994, 2003), as a methodological framework. Furthermore, it aims to present the potential of this methodology, enabling the identification, understanding, and discussion of potential gaps that can be filled through the integration of other complementary materials. Thus, it seeks to contribute to the discussion of the cello teaching-learning process.
Keywords: Methodological analysis; C(L)A(S)P Model; Cello Teaching; Suzuki.

1. Introdução

Este artigo é um recorte de pesquisa de mestrado, previamente defendida,[2] que apresenta aspectos técnico-pedagógicos para o ensino do violoncelo, com o intuito de delinear os primeiros passos de um aluno de violoncelo, entre as idades de 4 a 10 anos, a partir do método *Suzuki Cello School*. Por meio de uma análise crítica desta metodologia fundamentada nos conceitos do educador musical Keith Swanwick (1979, p. 43), através de seu modelo C(L)A(S)P (*composition, literature, audition, skill acquisition,*

[2] Ver dissertação: Uma análise crítica dos métodos Suzuki e Sassmannshaus para o ensino do violoncelo: características e possibilidades de abordagem (Massa, 2017).

performance), que propõe uma aprendizagem musical baseada na vivência das suas três formas práticas: (C) composição musical (proposição e improvisação), (A) apreciação (identificação de estilos, formas musicais, treinamento auditivo, percepção), e (P) performance (tocar, cantar, executar), que, por sua vez, são complementadas por atividades de suporte e auxílio: (S) aquisição de técnica (manipulação do instrumento), e (L) estudos de literatura musical (conhecimentos teórico-musicais e histórico-musicais). Isto posto, o modelo busca identificar aspectos sucessivos e os níveis de fluência entre estes elementos da experiência musical.

Assim, partindo dos conceitos trabalhados por Swanwick em relação ao modelo reflexivo do ensino da música, o próprio autor nos afirma que "a avaliação musical genuína é a chave para uma educação musical efetiva" (Swanwick, 2003, p. 80). Desta forma, a exagerada ortodoxia cultivada pelos métodos ao longo dos anos, acabou por deixar em segundo plano outros aspectos cognitivos do processo de ensino-aprendizagem, ligados aos sentimentos e emoções que, por essência, definem as artes. Essas lacunas são percebidas e discutidas principalmente por professores que utilizam seletivamente várias metodologias em suas aulas. Assim, Swanwick aponta que:

> A ação complexa de se tocar um instrumento não pode ser abordada seguindo um único método ou apenas utilizando-se sistematicamente um mesmo livro, página após página. A aprendizagem musical acontece através de um engajamento multifacetado: solfejando, praticando, escutando os outros, apresentando-se, integrando ensaios e apresentações em público com um programa que também integre a improvisação. Precisamos também encontrar espaço para o engajamento intuitivo pessoal do aluno, um lugar onde todo o conhecimento comece e termine (Swanwick, 1994, p. 1).

Deste modo, embora o método *Suzuki* seja amplamente consagrado no campo da educação musical, torna-se necessário promover algumas reflexões críticas sobre sua aplicação. Pois, os métodos não devem ser considerados como uma fórmula pronta e absoluta, para serem aplicadas em qualquer contexto educativo, sem uma devida análise de suas finalidades no processo de formação educativa dos indivíduos, uma vez que "não é a assinatura de um mestre 'consagrado' que irá garantir nossa prática cotidiana em sala de aula" (Penna, 1995, p. 82).

Nesses termos, objetivamos com esta análise apresentar as potencialidades da proposta de Suzuki, possibilitando a identificação, compreensão e discussão de possíveis lacunas que possam ser preenchidas através de eventuais complementações que o professor possa integrar em suas aulas. Em vista disso, este artigo mapeia os três primeiros volumes deste respectivo método — pois observa-se que o autor se preocupa em discorrer os elementos básicos da técnica do instrumento —, com vistas a indicar as potencialidades técnico-pedagógicas ao professor que deseja iniciar seus alunos utilizando este método como base, sem, no entanto, extrapolar os limites dos seus respectivos parâmetros filosóficos, com o intuito de contribuir para a discussão do processo de ensino-aprendizagem.

2. O Método *Suzuki Cello School*

O método *Suzuki* foi idealizado pelo violinista e pedagogo japonês Shinichi Suzuki (1898-1998), que iniciou seus estudos de música tardiamente, aos 17 anos, em Tóquio. Suzuki foi aluno de Karl Klinger, em Berlim, onde teve oportunidade de ter contato com músicos icônicos, a exemplo de Pablo Casals. Por volta de 1930, Suzuki, através de suas observações sobre a metodologia de aprendizagem infantil da língua materna, constatou que, como parte de um processo natural, todas as crianças japonesas conseguem aprender a falar japonês (Suzuki, 2008, p. 9-10). A partir disso, Suzuki desenvolveu os conceitos para a aprendizagem do violino e denominou o seu método de ‘Educação do Talento’. Descrevendo sua abordagem como o ‘método da língua materna’, que foi consolidado através do *Talent Education Institute,* fundado por ele em Matsumoto, no Japão. Deste modo, Suzuki (2008, p. 27) afirma que o talento não é algo hereditário, ao contrário do que muitos pensam, o talento é adquirido e desenvolvido com o treinamento.

O método procura desenvolver as potencialidades inatas da criança e sua própria capacidade de aprendizagem, incluindo o estudo musical através do seu contato com o meio apropriado, a partir de uma instrução inicial baseada no escutar para repetir. Da mesma forma como se dá a aprendizagem da língua materna, que flui espontaneamente através das tentativas de reprodução daquilo que a criança escuta de seus familiares.

Desta forma, a criança desenvolve naturalmente as potencialidades sensoriais abertas à captação de formas e sons. Que, por sua vez, promovem a compreensão através de situações e padrões compatíveis com o aprendizado musical. Como afirma Edgar Willems:

> A melodia e a harmonia devem poder achar um apoio sólido numa educação sensorial auditiva, tornada concreta por meio de um material auditivo tal como nos oferecem certos métodos modernos de educação musical. Isto não significa de forma alguma que o sensorial deva prevalecer sobre o resto. A natureza da música é de outra ordem, mas ela requer sensorialidade como meio de utilizar a matéria sonora com inteligência e sensibilidade (Willems, 1970, p. 59).

Esta filosofia de ensino também agrega outros fatores determinantes para o sucesso do aluno, conforme aborda Suzuki (2008) em seu livro Educação é Amor, tais como: criação de um ambiente musical favorável, participação dos pais no processo de ensino e aprendizagem, além de promover o senso de disciplina desde cedo na criança. Ademais, promove a busca da qualidade sem críticas ou correções inapropriadas; a prática diária de um repertório comum a todos os alunos com avaliação crítica constante do processo; além do incentivo à cooperação ao invés da competição; respeitando-se a individualidade de cada um em cada etapa deste processo.

Ademais, Suzuki (2008, p. 7) afirma que o homem nasce com tendências naturais de adaptar-se ao seu ambiente. Assim, uma criança recém-nascida se adéqua ao meio no qual nasceu, enquanto é capaz de absorver os elementos culturais nos quais está inserida. Em contrapartida, são necessárias ações específicas para aquelas crianças que vivem em ambientes considerados desfavoráveis, que as limitam ou que podem comprometer seu desenvolvimento. A relação de paralelismo que Suzuki estabeleceu entre o desenvolvimento do conhecimento da língua materna com o aprendizado do instrumento musical veio a tornar-se uma das bases fundamentais para o desenvolvimento de sua metodologia (Suzuki, 1991, p. 5).

O método Suzuki para violoncelo é composto por 10 volumes, além dos volumes de acompanhamento do piano, que proporciona e motiva a prática em conjunto com um instrumento de base harmônica, bem como o ensino coletivo do repertório em uníssono. Identifica-se através do modelo C(L)A(S)P o aspecto da performance por meio de

melodias folclóricas no volume 1, bem como, a partir do final deste volume, Suzuki já inicia com pequenas peças do próprio autor e, em sequência, introduz um repertório que compreende inicialmente do Barroco e, nos volumes seguintes, passa a trabalhar um repertório formal, por meio de peças curtas de compositores como J. S. Bach, G. F. Handel e R. Schumann. Desta forma, segundo a Associação Suzuki das Américas:

> Os princípios por trás dessas escolhas – tanto na seleção quanto na ordem – são consistentes com as ideias que surgiram a partir da pesquisa de Suzuki [...]. [...]. Quase todas as peças, que foram cuidadosamente escolhidas, desafiam o aluno a tomar mais um pequeno passo à frente, sempre adicionando às funções que vieram antes (Associação Suzuki das Américas, 2003, p. A20).[3]

Os volumes 1 ao 8 são acompanhados de um CD para auxiliar na prática e estudo, além das demonstrações do professor em sala de aula, aspecto importante para a visualização técnica e o desenvolvimento do processo imitativo da criança. Desta maneira, um repertório de fácil assimilação do folclore europeu, e familiar ao ouvido da criança, auxilia no processo imitativo da aprendizagem, até introduzir o repertório solístico do instrumento nos dois últimos volumes — sendo o volume 9 o Concerto em Dó maior, Hob. VIIb. 1 de J. Haydn e o volume 10 do Concerto em Si*b* maior de L. Boccherini. Desta forma, identifica-se a abordagem dos parâmetros de Swanwick do elemento da apreciação como a base de toda a metodologia Suzuki, tendo em vista que o autor trabalha, acima de tudo, o treinamento auditivo integrado ao processo de repetição, imitação e acumulação. Apesar do enfoque do autor no elemento da apreciação, a evolução do aprendizado do aluno, a partir de um determinado momento, só ocorrerá de maneira fluente se o aluno obtiver a habilidade de leitura da notação musical.

Em vista disso, a leitura de partitura é introduzida tardiamente por meio de materiais complementares, não havendo uma regra de delimitação da idade ou nível técnico do aluno para esta iniciação. A Associação Suzuki das Américas (2003, p. A23) menciona que os professores Suzuki concordam que não é aconselhável que o aluno tente ler a música enquanto está tocando o instrumento nas primeiras etapas do aprendizado. Uma vez que se entende que é necessário desenvolver a boa postura, as habilidades de

[3] Organização sem fins lucrativos, formada por professores, pais e educadores, oficialmente licenciada para apoiar, disponibilizar e promover educação musical para todas as crianças pautada nos conceitos da metodologia Suzuki.

ISSN 2447-9810

escuta e identificação da nota, altura do som, potencialidade e qualidade sonora. Desta forma as habilidades cinestésicas precedem os referencias visuais.

2.1. Método *Suzuki Cello School* - Volume 1

O volume 1 do método Suzuki aborda os princípios musicais para a criança, sendo deixados a cargo do professor os primeiros aspectos posturais. Desta forma, existem Associações de treinamento e capacitação da metodologia Suzuki, para a formação de professores espalhados pelo mundo, onde através das Associações e livros, escritos por professores capacitadores da Associação Suzuki e pelo próprio professor Shinichi Suzuki, os ensinamentos posturais e filosóficos são compensados por este apoio e literatura correlata. Deste modo, observamos a relevância deste material para padronizar a formação dos professores que ensinam através desta metodologia.

A professora Charlene Wilson, foi uma das pioneiras na adaptação do método Suzuki de ensino do violino para o violoncelo. Autora de quatro livros sobre o ensino Suzuki de violoncelo e instrutora de professores Suzuki, trata primeiramente em seu livro, *Teaching Suzuki Cello, a manual for teachers and parents,* sobre os aspectos posturais de como posicionar o violoncelo e como segurar o arco, através de jogos e dinâmicas próprias à criança. Em seguida, através de sua abordagem didática, a autora auxilia o professor nos ensinamentos do volume 1 do método Suzuki. Desta forma Wilson aponta em seu livro que:

> Os estudantes da metodologia Suzuki aprendem completamente e rapidamente porque cada lição os prepara para a próxima. O repertório é escolhido com muito cuidado. Cada peça prefigura os elementos musicais e técnicos que serão encontrados mais tarde. Há muito mais a ser aprendido do que notas. O aluno começará a experimentar a beleza da afinação, a alegria da expressão musical e a satisfação inerente a cada realização (Wilson, 1984, p. 13, tradução nossa).[4]

O início do primeiro volume mostra fotos do maestro e violoncelista Pablo Casals, como também de alunos, a título de exemplo. As fotos demonstram o ensino coletivo, que também é abordado pela metodologia Suzuki, de modo que permite uma maior quantidade de crianças usufruindo do ensino musical.

[4] Em caso de língua estrangeira, tradução nossa.

ISSN 2447-9810

Mesmo tendo como princípio básico o treinamento auditivo a partir da imitação do que se escuta, independente da capacidade de leitura, já nas primeiras páginas o método apresenta, na partitura, a introdução de padrões rítmicos com semicolcheias e colcheias em *staccato*, exercícios para mudança de corda, além de inserir a mão esquerda, já formando a primeira posição com o padrão de dedilhado 1-3-4. Desta forma, este padrão é utilizado, com instruções sobre a colocação dos dedos na corda, exposta por exercícios com semínimas, além da apresentação da escala de Ré maior, que será a primeira tonalidade das melodias trabalhadas, sendo estes aspectos do elemento da aquisição de técnica do modelo C(L)A(S)P.

Inicialmente Suzuki utiliza um repertório de fácil compreensão e assimilação, para aplicar sua metodologia prática, a partir do escutar para imitar. Desta maneira, as primeiras melodias são compostas por frases curtas, dentro das tonalidades apresentadas neste volume.

Através da análise geral deste volume, observamos que o método apresenta as músicas enumeradas. Deste modo, como o aluno está diariamente escutando as gravações em CD, torna-se fácil o acesso e identificação das músicas através da ordem numérica. Assim, o mapeamento do primeiro volume do método Suzuki está disposto da seguinte forma:

Títulos	**Compositores**	**Tonalidades**	**Conteúdos**
1- *Twinkle, Twinkle, Little Star Variations*	S. Suzuki	Ré maior	1ª posição (diferentes padrões rítmicos e forma da mão compacta com o dedilhado 1-3-4)
2- *French Folk Song*	Folk Song	Ré maior	1ª posição
3- *Lightly Row*	Folk Song	Ré maior	1ª posição
4- *Song of the Wind*	Folk Song	Ré maior	1ª posição (mudança de intervalo de 5ªJ)
5- *Go Tell Aunt Rhody*	Folk Song	Ré maior	1ª posição
6- *O Come, Little Children*	Folk Song	Ré maior	1ª posição
7- *May Song*	Folk Song	Ré maior	1ª posição
8- *Allegro*	S. Suzuki	Ré maior	1ª posição
9- *Perpetual Motion* em Ré maior e Sol maior	S. Suzuki	Ré maior Sol maior	1ª posição (estudo de agilidade nas tonalidades Ré e Sol maior)
10- *Long, Long Ago*	T. H. Bayly	Sol maior	1ª posição
11- *Allegretto*	S. Suzuki	Sol maior	1ª posição
12- *Andantino*	S. Suzuki	Sol maior	1ª posição
13- Rigadoon	H. Purcell	Sol maior	1ª posição (uso do 2º dedo no Dó♮)
14- *Etude*	S. Suzuki	Dó maior	1ª posição (uso do 2º dedo no Dó♮ e Fá♮, forma da mão compacta com o dedilhado

ISSN 2447-9810

			1-2-4)
15- *The Happy Farmer*	R. Schumann	Dó maior	1ª posição (figura pontuada e ligadura)
16- Minuet em Dó	J. S. Bach	Dó maior	1ª posição
17- Minuet Nº 2	J. S. Bach	Dó maior	1ª posição (uso da extensão ascendente com o Sol# e a posição compacta com o Sol♮)

Tabela 1: Mapeamento técnico-pedagógico do volume 1 do *Suzuki Cello School*.

Fonte: (Massa, 2017, p. 40).

A primeira tonalidade abordada por Suzuki, em seu método, é a tonalidade de Ré maior, introduzida a partir da segunda oitava do violoncelo, a partir da corda solta Ré. Esta tonalidade consiste de alguns pontos positivos para o posicionamento da mão esquerda da criança. Uma vez que, nesta região as cordas superiores são mais finas, flexíveis e com menos tensão, além de constituir a forma da mão esquerda compacta, com o dedilhado 1-3-4. Deste modo, indicamos que o posicionamento do arco se encontra mais plano, além de utilizar uma região de tessitura mediana, agradável ao aluno.

A segunda tonalidade introduzida é Sol maior, na primeira oitava do instrumento, uma vez que esta escala ainda apresenta a mesma configuração da forma compacta da mão esquerda, com o padrão de dedilhado 1-3-4, só que nesta tonalidade inicia-se na corda Sol, terceira corda do violoncelo. Além de Dó maior, a última tonalidade abordada neste volume, que apresenta um novo padrão de dedilhado ao aluno, a forma compacta da mão esquerda com o dedilhado 1-3-4 na primeira oitava e 1-2-4 na segunda oitava desta tonalidade, para a utilização do Fá♮ e Dó♮. Deste modo, estes aspectos fazem parte do elemento da aquisição de técnica, por meio dos parâmetros de Swanwick (1979).

Ao apresentar a tonalidade de Sol maior Suzuki (1991, p. 15) indica que a criança faça a transposição de todas as peças estudadas anteriormente para a nova tonalidade. Isto posto, constatamos que o primeiro elemento do modelo, a composição, é abordado de maneira superficial pelo autor. Definimos o aspecto da transposição de exercícios para outras cordas ou a indicação de transposição das primeiras melodias do volume 1 para a tonalidade de Sol maior, como um elemento guia e indutivo para um primeiro processo composicional da criança, uma vez que o autor sugere a atividade sem, no entanto, prover a partitura ou áudio. Entendemos, portanto, que o formato proposto por Suzuki se baseia

em apresentar o material, neste caso, a transposição, sem as referências cognitivas, o que gera uma maior variedade de possibilidades na forma de tocar um determinado trecho, sem, no entanto, estabelecer um parâmetro específico que padronize a performance. Assim, compreendemos este processo como um guia referencial para o desenvolvimento do elemento criativo da criança.

No final do Volume 1 constam fotos de uma criança, exemplificando a forma compacta da mão esquerda na primeira posição e em extensão ascendente, seguido da explicação e demonstração, através de fotos e gráficos, do braço do violoncelo, deixando clara a diferença entre as duas posições.

2.2. Método *Suzuki Cello School* - Volume 2

O segundo volume da série inicia-se com exercícios de arpejos relacionados à tonalidade de Dó maior, apresentada no volume anterior, e um desses exercícios consiste na mudança de corda a partir das quintas paralelas na primeira posição. O treinamento desta mudança é importante, uma vez que o salto de uma corda para outra com o mesmo dedo requer que a mudança de corda seja sutil, para evitar que o som seja interrompido neste processo. Como afirma o Prof. Dr. Suetholz (2011, p. 25) da Universidade de São Paulo "Quando se troca de corda é importante aproximar o arco da nova corda um pouco antes de tocá-la, para que essa mudança seja o menos perceptível".
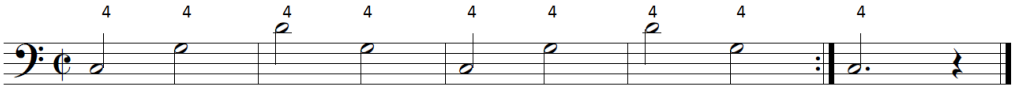


Figura 1: Exercício de mudanças de cordas em quintas paralelas na primeira posição
Fonte: (Suzuki, 1992, v. 2, p. 5).

A primeira música do volume 2 é intitulada *Long, Long Ago*, previamente apresentada no volume 1 do Método, na tonalidade de Sol maior. Desta vez, a música está transposta para a tonalidade de Dó maior e também apresenta uma variação com nova arcada, mantendo-se o padrão de duas notas ligadas seguidas por duas notas em *staccato*. Com a utilização de um repertório já visto, a criança poderá assimilar aspectos como a nova tonalidade, consolidar o padrão de dedilhado 1-2-4, além de trabalhar uma arcada diferente, como é visto neste trecho da variação, sendo estes, aspectos do elemento da **aquisição de técnica** abordado por Swanwick (1979).

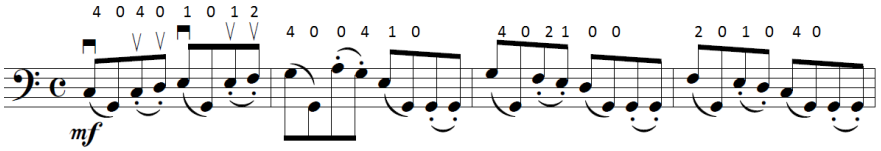


Figura 2: Demonstração do padrão de arcada na variação da melodia *Long, Long Ago*.
Fonte: (Suzuki, 1992, v. 2, p. 6).

Em sequência, antes de trabalhar o repertório, o autor introduz a 2ª posição, assim, apresenta um pequeno estudo preparatório, com a finalidade de posicionar a mão esquerda, além de trabalhar outro aspecto, que consiste na extensão descendente, também na 2ª posição. Após este breve estudo, o método trabalha estes dois aspectos no repertório. Ademais, na página 10, Suzuki apresenta um pequeno exercício de afinação do intervalo de oitava, afim de trabalhar afinação e a articulação do arco, servindo de exemplo como referencial de afinação ao tocar com o quarto dedo da primeira posição, a partir de sua respectiva corda solta adjacente.
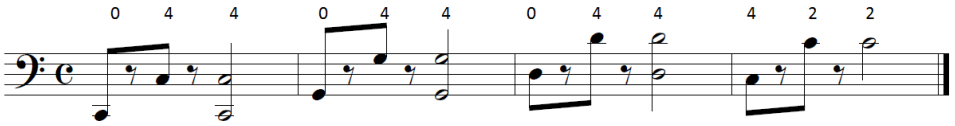


Figura 3: Exercício para referencial de afinação
Fonte: (Suzuki, 1992, v. 2, p. 10).

Em seguida, o autor apresenta peças dos compositores: C. M. von Weber, J. S. Bach e N. Paganini, que utilizam em seu repertório os aspectos introduzidos cumulativamente até o momento. Na página 15, o método aborda, através de exercícios, a forma da mão esquerda compacta e com extensão descendente na primeira posição. Deste modo, o autor introduz este aspecto da extensão descendente para as notas Si*b* e Mi*b* através da melodia *The Moon over the Ruined Castle,* na tonalidade de Si*b* maior, de autoria do compositor japonês da primeira geração de música ocidental, Rentaro Taki (1879-1903). Além dessa melodia ser conhecida em seu país, foi também incluída no repertório das canções escolares do Japão (Martínez, [20--]). Desta forma, Suzuki utiliza esta melodia familiar à criança a fim de trabalhar aspectos da mão esquerda. Para concluir este volume, o autor aborda os elementos da nova posição e extensões, ascendente e descendente, no repertório proposto pelos compositores R. Schumann, F. J.

Gossec e G. F. Handel, além de inserir pequenos exercícios para trabalhar os elementos da *apogiatura* e *pizzicato*, sendo estes aspectos elementos da **a**quisição de técnica. Deste modo, o mapeamento do segundo volume do método Suzuki está disposto da seguinte forma:

Títulos	**Compositores**	**Tonalidades**	**Conteúdos**
1- *Long, Long Ago - Variation*	T. H. Bayly	Dó maior	1ª posição (música trabalhada no vol. 1, em Sol maior, agora apresentando uma variação, com novo golpe de arco)
2- *May Time*	W. A. Mozart	Dó maior	1ª posição
3- Minuet No. 1	J. S. Bach	Dó maior	2ª posição (trabalha mudança de posição e emprega a digitação 1-2-4 na 2ª posição)
4- Minuet No. 3	J. S. Bach	Dó maior	2ª posição (usa a extensão descendente na 2ª posição)
5- *Chorus from* "Judas Maccabaeus"	G. F. Handel	Dó maior	2ª posição (usa a digitação 1-3-4 na 2ª posição)
6- *Hunter's Chorus*	C. M. von Weber	Sol maior	2ª posição
7- *Musette from English* Suite Nº 3	J. S. Bach	Sol maior	2ª posição
8- *March* em Sol	J. S. Bach	Sol maior	2ª posição
9- *Theme from "Witches Dance"*	N. Paganini	Sol maior	2ª posição (mudança feita de um semitom com o 4º dedo)
- *Tonalization - The Moon Over the Ruined Castle*	R. Taki	Si*b* maior	1ª posição e extensão descendente do Si*b* e Mi*b*
10- *The Two Grenadiers*	R. Schumann	Si*b* maior	1ª posição e extensão descendente
11- Gavotte	F. J. Gossec	Sol maior	1ª posição, *apogiatura* e *pizzicato* (apresenta exercício com explicação)
12- Bourrée	G. F. Handel	Dó maior	2ª posição e extensão descendente

Tabela 2: Mapeamento técnico-pedagógico do volume 2 do Suzuki *Cello School*.

Fonte: (Massa, 2017, p. 43-44).

2.3.– Método *Suzuki Cello School* - Volume 3

O terceiro volume aborda principalmente as posições e suas respectivas mudanças, a partir da terceira posição chegando até a introdução da sétima posição nas últimas páginas deste volume, sendo estes aspectos representados pela aquisição de técnica. Suzuki (1992, p. 4) fala de pontos importantes para os estudos em casa da criança, enfatiza sempre a escuta das gravações e o estudo diário, com vistas ao progresso musical. Neste volume, Suzuki salienta a importância da precisão nas mudanças de posição, além do cuidado que a criança deve ter com os finais de frase.

O método inicia com exercícios de arpejos nas tonalidades de Dó maior e Dó

menor, sendo a tonalidade do modo menor abordada pela primeira vez. Desta forma, os exercícios de arpejos estão dispostos com duas opções de dedilhados para a segunda posição, previamente abordada no volume 2 do método. Além disso, o autor exemplifica os harmônicos naturais encontrados na metade das cordas Lá, Ré, Sol e Dó. Embora Suzuki aborde superficialmente este assunto, deixa a explicação a cargo do professor, uma vez que estes harmônicos são importantes para a afinação do instrumento. Como também afirma Menucci (2013, p. 62-63), que os harmônicos são importantes referenciais de localização e posicionamento da mão esquerda.

Após a apresentação de pequenos exercícios de harmônicos, Suzuki abordou aspectos de mudança de posição e harmônicos naturais na primeira música do volume, através da Berceuse de F. Schubert. Para isto, utiliza duas opções de dedilhados, nas quais a primeira opção explora apenas a 1ª posição, enquanto a segunda alternativa emprega mudanças de posição.

A peça Nº 2, Gavotte de J. B. Lully é precedida de dois elementos preparatórios: uma nova versão da peça intitulada *Moon Over The Ruined Castle*, já apresentada no segundo volume, além da escala de Ré menor. Suzuki aborda novamente a melodia *Moon Over The Ruined Castle*, desta vez em Si*b* maior, a fim de trabalhar a 3ª posição de maneira prática. Desta forma, através do conhecimento cumulativo do aluno, apresenta uma música já familiar aos ouvidos da criança, com vistas a preparar a nova posição em uma tonalidade diferente, sendo estas perspectivas do elemento da aquisição de técnica abordado por Swanwick (1979).

O volume apresenta, ainda, a escala de Ré menor nas suas três formas (natural, harmônica e melódica) para, em seguida, empregar essa tonalidade nas próximas músicas. Desta forma, observamos que o autor não apresenta uma explicação das diferenças entre o modo maior e menor neste volume, introduzindo informações sem uma devida contextualização. No entanto, antes da peça número 3, o autor reforça os dois tipos de extensão – descendente e ascendente –, com uma breve explicação do posicionamento da mão esquerda, além de demonstrar, com fotos de uma criança, o posicionamento da mão compacta e da mão com extensão ascendente. Assim, esses aspectos são abordados no *Minuet* de L. Boccherini, um arranjo do terceiro movimento

do quinteto de cordas Op. 13, Nº 5, para dois violinos, viola e dois violoncelos[5]. Em seguida, o autor aborda mais uma vez a melodia *Moon Over The Ruined Castle,* desta vez na tonalidade de Sol maior. Assim, como a melodia já foi anteriormente aprendida, Suzuki demonstra a quarta posição de forma aplicada, que será explorada nas peças subsequentes.

A quarta posição é novamente abordada no *Scherzo* de C. Webster, que, pela primeira vez no método, apresenta um andamento em *Presto.* Desta forma, sua primeira seção constitui um motivo rítmico em semicolcheias, onde sugerimos a abordagem do golpe de arco – *Collé*[6] – para auxiliar na primeira sessão da peça, e na segunda seção, de andamento *Meno mosso*, o professor pode destacar aspectos para a mão esquerda, como a introdução ao vibrato, que, segundo Suetholz (2011, p. 52) "O vibrato não deve ser uma ferramenta estática: deve ser mais ou menos rápido dependendo do estilo, da velocidade, da dinâmica e do conteúdo expressivo da música. É essencial o domínio do vibrato a fim de alcançar uma técnica completa".

O próximo aspecto tratado no método é a meia posição, como elemento preparatório à música Nº 5. Neste caso, Suzuki propõe um pequeno exercício na corda ré, explorando a meia posição. Além disso, o autor sugere a repetição do mesmo exercício transposto para a corda Lá. Desta forma, é explorado este aspecto no *Minuet* em Sol de L. van Beethoven. Em sequência, o método apresenta as escalas, melódica e natural, de Dó menor, em duas oitavas, como preparação da tonalidade das duas peças seguintes: a Gavotte em Dó menor de J. S. Bach, que requer o uso constante de extensão descendente da mão esquerda, especialmente para a execução do Mi*b* na corda Ré e o *Minuet* Nº 3 de J. S. Bach, que começa em Dó maior e modula para a sua tonalidade homônima, Dó menor.

Na peça Nº 8, Humoresque de A. *Dvořák,* o professor tem a possibilidade de

[5] Obra relevante para o repertório do violoncelo, pois Boccherini foi um dos pioneiros a compor quintetos com dois violoncelos, trazendo assim destaque ao instrumento.
[6] "O *collé* é uma técnica de arco muito importante, inestimável para adquirir o controle em toda extensão do arco. Somado a isso, é musicalmente muito útil como um golpe de arco que combina a leveza e graça do *spiccato* com o golpe incisivo do *martele*. Tocado no talão, dá o mesmo som-efeito que um leve *martele* tocado na ponta e, em geral, pode substituir o *martele* quando o ritmo é muito rápido para o último. O *collé* pode dar mais ênfase a certas notas em uma passagem *spiccato*, além de ser usado como um auxiliar para abrandar o arco *spiccato* quando necessário" (Galamian, 1962, p. 74).

trabalhar, com o aluno, o golpe de arco curto, oriundo do motivo rítmico fragmentado. Somando-se a este golpe de arco, o aluno pode exercitar o vibrato em notas de valores curtos, levando em consideração a sustentação das frases de quatro compassos. Além do professor expor duas diferentes maneiras de mudanças de posição – antecipada e retardada[7] –, uma vez que existem trechos nesta peça onde as mudanças de posição são mais extensas. Nestes casos, a exemplo da mudança de posição da 1ª para a 3ª posição (comp. 9), em cordas distintas, além de mudanças da 3ª para a 7ª posição (comp. 40) e da 2ª para a 5ª posição (comp. 36), onde o aluno deve deslocar a mão esquerda tendo o primeiro dedo como guia ou referencial para execução destas mudanças de posição – segue os exemplos a seguir. Ademais, o autor apresenta mais dois pequenos exercícios destinados a auxiliar na preparação da Humoresque. O primeiro exercício trata do golpe de arco curto, oriundo do motivo rítmico da primeira sessão da obra. O segundo exercício, que aborda exclusivamente mudança de posição, o qual demonstra o percurso que o primeiro dedo faz com *glissando*, na função de guia, para a execução destas mudanças.
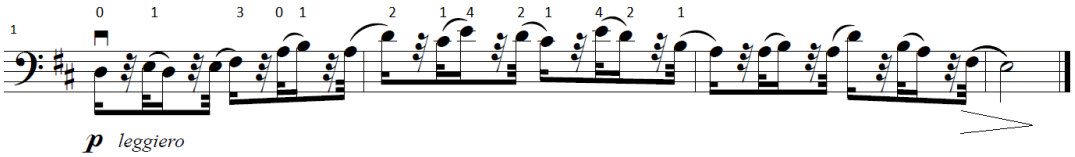


Figura 4: Demonstração do motivo rítmico fragmentado da peça Humoresque de A. *Dvořák*
Fonte: (Suzuki, 1992, v. 3, p.18-19).

[7] A partir dos conceitos técnicos que Starker aborda, "mudanças de posição necessitam de tempo, da mesma forma que uma viagem precisa de tempo. Desta forma, nós diferenciamos dois tipos de conexões entre posições, glissandos ou mudanças – antecipada ou retardada –. "Glissando" antecipado toma o seu tempo da primeira nota do glissando. O próximo dedo a tocar cai em seu lugar apenas na chegada, na cabeça do tempo. Se ocorrer uma mudança de arco entre essas duas notas, o glissando tem lugar no primeiro arco, enquanto a mudança de arco ocorre precisamente na chegada, com o próximo dedo. Este último aspecto é frequentemente o mais negligenciado. Os chamados glissandos antecipados puros são aqueles cujo dedo de número menor se conecta aos dedos de números maiores, como também a conexão com dedos do mesmo número, a fim de reduzir a pressão sobre a corda enquanto é realizada a viagem. A despeito das distâncias, perto ou longe, estes princípios são essenciais. O oposto também é verdadeiro no caso de mudanças retardadas. O tempo é tomado da segunda nota. O dedo a tocar a próxima nota é o que realiza o glissando. O glissando, desta forma, inicia no pulso subsequente. Se for necessário a mudança de arco, como em muitos casos, o glissando acontece no Segundo arco" (Starker, 2004, p. 285-286).

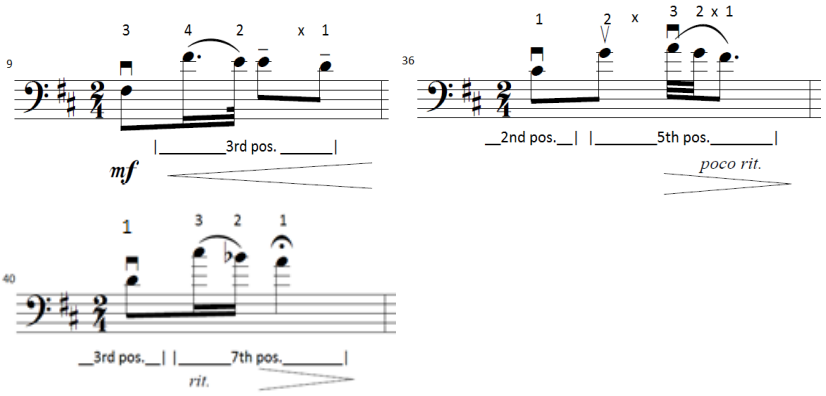


Figura 5: Demonstração dos compassos 9, 36 e 40 da peça Humoresque de A. *Dvořák*
Fonte: (Suzuki, 1992, v. 3, p.18-19).

A peça La Cinquantaine (*Air in the olden style*) de G. Marie, apresenta pela primeira vez no método a *apogiatura* de semicolcheia e o *trinado*, além do *portato* expressivo e a sutil diferenciação entre o *tenuto* e o *staccato* dentro de uma mesma ligadura. Durante esta peça, é abordada quase por completo a segunda e terceira posições. Deste modo, torna-se importante trabalhar estas duas regiões intermediárias, entre a primeira e quarta posições, uma vez que o aluno não possui muitas referências para a localização da mão esquerda destas posições.

A última peça do volume é o *Allegro Moderato* de J. S. Bach – na verdade, é uma versão facilitada do quarto movimento da Sonata para viola da gamba e cravo de J. S. Bach Nº 1 em Sol menor BWV. 1027, obra amplamente tocada pelo violoncelo. Verificamos, desta forma, que o autor apresenta, neste volume, um repertório importante para o violoncelo, ainda que em versão facilitada. Nesta obra, Suzuki apresenta o ornamento *mordente*, possibilitando ao professor falar sobre as diferenças entre *trinado* e *mordente* apresentadas nas duas obras. Além deste elemento ornamental, a peça apresenta um golpe de arco com velocidade irregular, uma nota contra três (comp. 30-32), que se dá por uma colcheia em *staccato* e três colcheias ligadas. Assim possibilitando o trabalho da distribuição e velocidade de arco.
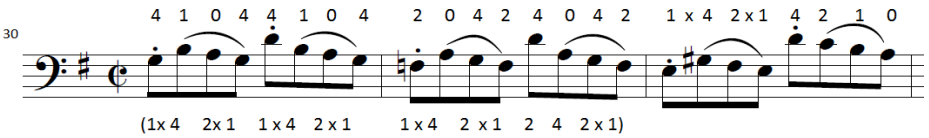


Figura 6: Demonstração dos compassos 30-32 da peça *Allegro Moderato* de J. S. Bach.

Fonte: (Suzuki, 1992, v. 3, p. 22).

Nas últimas páginas do volume 3, Suzuki apresenta exercícios de mudanças na 3ª, 4ª e 5ª posições nas cordas Lá e Ré, e deixa a cargo do aluno a transposição destes exercícios para as cordas Sol e Dó, que se configuram no aspecto, já mencionado, da composição. Isto tem como finalidade consolidar a aprendizagem e a localização destas três novas posições, sendo estes aspectos da aquisição de técnica do modelo C(L)A(S)P. Além disso, o autor traz escalas maiores e menores, em duas oitavas, nas tonalidades – Lá, Ré, Sol e Dó – previamente utilizadas ao longo do terceiro volume. Desta forma, ao repetir os estudos das escalas, o autor mostra a importância desta prática para a preparação técnica do músico. Para concluir este volume, Suzuki apresenta os primeiros exercícios mecânicos de toda a série, elemento que, posteriormente, o aluno poderá se aprofundar através de métodos de estudo como o de Bernhard Cossmann, indicado para o desenvolvimento de agilidade e resistência dos dedos, além do refinamento da afinação. Deste modo, o mapeamento do terceiro volume do método Suzuki está disposto da seguinte forma:

Títulos	**Compositores**	**Tonalidades**	**Conteúdos**
1- Berceuse	F. Schubert	Sol maior	1ª posição (aborda outra opção de dedilhados mais avançados e o uso de harmônicos naturais.)
- *Tonalization - The Moon Over the Ruined Castle*	R. Taki	Si*b* maior	3ª posição
2- Gavotte	J. B. Lully	Ré menor	3ª posição
3- Minuet	L. Boccherini	Ré maior	2ª posição e extensão ascendente.
- *Tonalization - The Moon Over the Ruined Castle*	R. Taki	Sol maior	4ª posição
4- *Scherzo*	C. Webster	Ré maior	4ª posição
5- Minuet em Sol	L. van Beethoven	Sol maior	Utiliza diferentes posições, até a 5ª posição e meia posição
6- Gavotte em Dó menor	J. S. Bach	Dó menor	2ª posição e extensão descendente
7- Minuet Nº 3	J. S. Bach	Dó maior	2ª posição e extensão descendente
8- Humoresque	A. *Dvořák*	Ré maior	Utiliza diferentes posições, até a 7ª posição (introdução das fusas)
9- *La Cinquantaine* (*air in the olden style*)	G. Marie	Dó maior	Utiliza diferentes posições, até a 4ª posição
10- *Allegro Moderato*	J. S. Bach	Sol maior	Utiliza diferentes posições, até a 5ª posição

Tabela 3: Mapeamento técnico-pedagógico do volume 3 do Suzuki *Cello School*.

Fonte: (Massa, 2017, p. 49).

O enfoque dos estudos de literatura musical do modelo C(L)A(S)P, é identificado de forma sucinta por Suzuki, através de pequenas explicações dos assuntos abordados no decorrer dos volumes. O autor discute este aspecto de maneira mais prática do que teórica, pois a ênfase da metodologia Suzuki constitui-se do desenvolvimento técnico, postural e musical da criança, através da aplicação do repertório proposto, que são introduzidos à criança de maneira prática e imitativa.

Considerações finais

Neste processo avaliativo, através do modelo C(L)A(S)P, abordamos apenas os 3 primeiros volumes do método *Suzuki Cello School,* para dissertar sobre os elementos básicos da técnica do instrumento. Uma vez que, Suzuki utiliza o repertório de maneira organizada, delimitando-se os assuntos e o nível de dificuldade através da ordem das peças selecionadas, que são interpoladas por pequenos exercícios, estudos e escalas. Em vista disso, observa-se através da análise dos cinco pilares do modelo C(L)A(S)P de Swanwick (1979), que a ênfase da metodologia Suzuki se dá na aplicação prática dos elementos da literatura musical e aquisição de técnica através da performance, com o auxílio direto do aspecto de apreciação. Isto posto, notadamente, o referido método contempla integralmente estes cinco elementos do modelo avaliativo, ainda que de maneira não uniforme. Logo, **v**erifica**-se**, no entanto, pouca ênfase nos parâmetros de apoio e habilidade, com um enfoque maior no tripé central CAP, além do destaque para a apreciação (A) e performance (P).

Portanto, o método *Suzuki Cello School* apresenta uma lacuna no aspecto da oferta de aquisição de técnica e estudos de literatura. Neste sentido, a Associação Suzuki das Américas (2003, p. A23) menciona que o processo da aprendizagem da leitura de partitura não é abordado em sua metodologia, necessitando de um material suplementar apropriado para este estágio de desenvolvimento do aluno. Assim, cabe ao professor tanto a escolha desses recursos quanto a definição do momento mais oportuno para sua introdução no processo pedagógico. Desta forma, a partir de um conhecimento aprofundado do método, abrem-se possibilidades para que o docente integre diferentes

materiais didáticos, de forma a promover um ensino mais equilibrado e abrangente, em consonância com os cinco parâmetros propostos por Swanwick.

Referências bibliográficas

ASSOCIAÇÃO SUZUKI DAS AMÉRICAS. **Toda a Criança Pode! Uma Introdução à Educação Suzuki**. Trad. Bia Yordi. 2003. A44, 22 p.

DEL BEN, Luciana Marta. **A utilização do Modelo Espiral de Desenvolvimento musical como critério de avaliação da apreciação musical em um contexto educacional brasileiro**. Porto Alegre, UFRGS. Curso de Pós-Graduação em Música, p. 35-54, nov. 1996-abr. 1997.

GALAMIAN, Ivan. **Principles of Violin Playing and Teaching**. New Jersey: Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, 1962. 116 p.

MENUCCI, Andrea Bocchi. **O Teclado Contínuo do Violoncelo**: uma abordagem para a iniciação ao violoncelo. 2013. 117 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa. 2013. Disponível em: https://sig-arq.ufpb.br/arquivos/20152172476de61257610a45c1719877/O_Teclado_Continuo_do_Violoncelo.pdf . Acesso em: 10 jun. 2025.

MARTÍNEZ, Mauricio. **Artes escénicas de Japón. Bogotá**. [20--]. Disponível em: http://www.japonartesescenicas.org/musica/compositores/takirentaro.html. Acesso em: 10 jun. 2025.

MASSA, Amanda Melo. **Uma análise crítica dos métodos Suzuki e Sassmannshaus para o ensino do violoncelo:** características e possibilidades de abordagem. João Pessoa, 2017. [122 f.]. Dissertação de mestrado (Programa de Pós-Graduação em Música) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2017.

PENNA, Maura. **Revendo Orff: por uma reapropriação de suas contribuições**. *In:* Pimentel, L. G. (org.), Som, gesto, forma e cor: dimensões da arte e seu ensino. Belo Horizonte: C/Arte, 1995.

SUZUKI, Shinichi. **Educação é Amor:** O Método Clássico da Educação do Talento. 3. ed. Trad. Anne Corinna Gottberg. Rio Grande do Sul, Santa Maria: Pallotti, 2008.143 p.

_____. **Suzuki Cello School**: Volume 1. Cello part. Revised Edition. Miami: Summy-Birchard, Inc. 1991. v. 1, 23 p.

_____. **Suzuki Cello School**: Volume 2. Cello part. Revised Edition. Miami: Summy-Birchard, Inc. 1992. v. 2, 19 p.

_____. **Suzuki Cello School**: Volume 3. Cello part. Revised Edition. Miami: Summy-Birchard, Inc. 1992. v. 3, 28 p.

STARKER, Janos. **The Word of Music According to Starker**. Bloomington: Indiana University Press, 2004. 340 p.

SUETHOLZ, Robert John. **A pedagogia do violoncelo e aspectos de técnicas de reeducação corporal.** 2011. 141f. Tese (Doutorado) – Departamento de Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo – São Paulo, 2011.

SWANWICK, Keith. **Ensino instrumental enquanto ensino de música**. Cadernos de Estudo: Educação Musical. Trad. Fausto Borém de Oliveira. 1994.

_____. ***A basis for music education***. London: Taylor & Francis e-Library, 1979. 124 p.

_____. **Ensinando música musicalmente.** Trad. Alda Oliveira e Cristina Tourinho. São Paulo: Moderna, 2003. 128p.

WILLEMS, Edgar. **As Bases Psicológicas da Educação Musical**. Bienne: ed. Pró-Música, 1970. 214 p.

WILSON, Charlene. **Teaching Suzuki Cello:** A Manual for Teacher and Parents. 2. ed. Berkelay, Callifornia, US, 1984. 128 p.

Performance Musical

Apresentações orais disponíveis em:
https://www.youtube.com/watch?v=Mo_dBKdF4es

ISSN 2447-9810

A Formação do Regente e o Mercado de trabalho: uma análise socioetnográfica entre Brasil e Alemanha

PERFORMANCE MUSICAL

Jean Philippe Abreu Molinari

omaestromolinari@gmail.com

Resumo: O artigo investiga o crescente hiato entre a formação de regentes na Alemanha e no Brasil. Evidencia-se que certas instituições pecam ao endossar práticas neocoloniais, porquanto privilegiam maestros estrangeiros ou letrados no exterior em detrimento da qualificação endógena. O objetivo é comparar instituições alemãs e brasileiras de ensino superior, identificando padrões históricos de exigência técnica. O resultado: enquanto na Alemanha a proficiência pianística, entre outras habilidades, são universais e rigorosamente regulados, no Brasil esses requisitos vêm sendo flexibilizados, comprometendo o nível de excelência formativo ao passo que diverge das necessidades reais do mercado de trabalho. Conclui-se que o maior investimento no ensino técnico a nível nacional é essencial para equacionar esse *gap* formativo.
Palavras-chave: Piano; Regente; Brasil; Alemanha; Formação acadêmica.

Abstract: The article examines the widening gap between conductor training in Germany and Brazil. It demonstrates that certain institutions perpetuate neocolonial practices by favoring foreign-trained or expatriate maestros at the expense of domestic talent. Using a socio-ethnographic comparative analysis of higher education institutions in both countries, it identifies historical patterns of technical requirements. The findings reveal that, in Germany, pianistic proficiency and related skills are universally mandated and strictly regulated, whereas in Brazil these standards have been relaxed, undermining the quality of training and misaligning it with actual labor‑market needs. The study concludes that substantially greater investment in technical music education at the national level is essential to bridge this formative divide.
Keywords: Piano; Conductor; Brazil; Germany; Academic training.

1. Introdução

1.1A Formação do Regente na Alemanha: O Fenômeno dos Conservatórios

A transição da formação musical informal e experiencial, predominante na Alemanha anterior ao século XIX, para a sistematização dos conservatórios representou uma revolução pedagógica, buscando formar não meros virtuoses, mas "músicos perfeitos" e maestros com profunda erudição e maestria da partitura. Contudo, essa

formalização, embora almejasse a clareza nas ideias artísticas e a capacidade de interpretar um vasto repertório, engendrou críticas mordazes: Richard Wagner (2015 [1870]), por exemplo, fustigava os "músicos bancários", os quais, segundo ele, careciam da sensibilidade artística e da vivência prática forjadas na orquestra ou no teatro. Similarmente, a proliferação e o ensino em massa nessas instituições, com suas classes superlotadas, resultaram, paradoxalmente, no desenvolvimento de um sentido mais técnico do que musical, criando uma nova classe social pejorativamente denominada de proletariado musical (WAGNER, 2015 [1870]).

O cerne das contradições desse modelo reside na busca pela amplitude e solidez que, ironicamente, ao sistematizar e padronizar o ensino, corria o risco de homogeneizar a expressão artística e diluir a mentoria personalizada, redefinindo o talento de uma dádiva inata para um produto de um sistema formalizado e engessado, mais próximo da produção seriada (WAGNER, 2015 [1870]). Adicionalmente, longe de subverter as estruturas sociais, a institucionalização da formação musical nos conservatórios perpetuou convenções da cultura burguesa, como a segregação de gênero, limitando as oportunidades femininas a instrumentos específicos. Desse modo, o legado dos conservatórios, ao mesmo tempo em que elevou o nível educacional, consolidou desigualdades estruturais e instigou um debate contínuo sobre a tensão entre a busca incessante por excelência e a preservação da individualidade e autenticidade artística em um cenário dinâmico (WAGNER, 2015 [1870]; SCHERCHEN, 1929).

O plano de curso do Conservatório de Munique de 1875 evidencia um elevado rigor técnico por meio de aulas práticas de regência e *Partiturspiel*, o que envolve a leitura e execução ao piano de partituras com múltiplas partes vocais e/ou instrumentais; dava ênfase no recitativo e na análise das sinfonias de Mozart e Beethoven, além de óperas como A Flauta Mágica, Don Giovanni, Fidelio, O Franco-Atirador, Armida e *Lohengrin*. Já o *Bayerisches Staatkonservatorium der Musik Würzburg* de 1950 ampliara esse escopo com o *Partiturspiel* em claves antigas e transpositoras, assim como partindo da leitura de arranjos corais e partes orquestrais de Bach, Händel,... até Alban Berg, Schönberg e Stravinsky, com exercícios em todas as tonalidades. A instituição de Würzburg, desde o século XIX, já havia instituído, a partir do primeiro período de seu

curso de regência, exercícios de cadências simples e harmonias paralelas em todas as tonalidades aplicadas ao piano, além de harmonização de baixos cifrados em quatro claves, evoluindo para sequências de acordes de sétima e transposições em múltiplas claves, sempre com aplicação prática ao instrumento. Em estágio avançado, tinha-se por praxe exercícios de modulações por grau da mediante, por enarmonia e cromatismo; prática de harmonização de baixos e melodias, assim como leitura de cifras de baixo contínuo ao instrumento de teclado (KGL. MUSIKSCHULE WÜRZBURG, 1881). Em ambas os conservatórios, a disciplina central de *Partiturspiel* e Exercícios de Regência consolidava as orientações técnicas a partir do auxílio de um quarteto de cordas, capaz de executar aberturas e sinfonias de Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Gade, Gluck e Weber. Isto refletia, pois, o elevado nível e a continuidade dos métodos didáticos entre o século XIX e meados do XX na Alemanha.

1.2. A Estrutura Contemporânea de Ensino Tedesco[8]

A documentação sobre o ensino de regência em conservatórios alemães dos séculos XIX e XX, conforme as fontes disponíveis, revela uma descontinuidade na profundidade das informações. Para a maioria dessas instituições, restam apenas informações acerca da oferta do curso de regência e do tipo de diploma. Esta lacuna se deve ao prejuízo gerado pela 2ª Grande Guerra, que destruiu boa parte do acervo documental das universidades germânicas durante a invasão dos aliados à sede do III *Reich*. Por conseguinte, há um impedimento estrutural para que se possa ser efetuada uma análise estatística e comparativa abrangente do sistema educacional alemão para regentes no período anterior a 1945.

O acervo da *Staatliche Akademie der Tonkunst* em Munique é um raro sobrevivente, com fontes que fornecem acesso a regulamentos de estudo e exames datados do início do séc. XX; um verdadeiro paradigma do rigor técnico-formal conservatorial. Consta que o ensino de regência como disciplina principal (*Hauptfach Dirigieren*) já gozava de autonomia curricular em 1924/1925. Os requisitos eram exaustivos, abrangendo desde o domínio do *Partiturspiel* e leitura à primeira vista ao instrumento, até disciplinas teóricas robustas como Composição, Harmonia, Contraponto, Fuga, Formas, Instrumentação, História da Música e Dramaturgia da Ópera. A proficiência em piano era uma condição prévia essencial. As condições gerais para

[8] Tedesco é tudo aquilo que é relativo aos povos da Germânia.

admissão na *Hochschule* incluíam a idade mínima de dezenove (19) anos (sendo dezesseis para a *Ausbildungsschule*)[9], além de prova de boa conduta e leitura à primeira vista de partituras de óperas de Mozart (WALTERSHAUSEN, 1929). Dessarte, subentende-se que já era esperado que o "domínio do teclado [...] [encerrasse] uma base sólida antes do início do estudo do maestro" (idem, p. 12).

O século XXI, por seu turno, consolidou a formalização do ensino conservatorial com a implementação do Processo de Bolonha, padronizando os graus de Bacharelado e Mestrado[10] na maioria das *Hochschulen für Musik* (academias de música de nível superior). Essa transição assinala uma ruptura formal com os antigos Diplomas e *Meisterklassen*, embora a profundidade da formação artística e prática permanecesse central.

Essa transição refletiu uma maior integração do ensino musical com o sistema universitário geral, implicando uma ênfase crescente na pesquisa e reflexão teórica, ao passo que se intensificava a diferenciação e a especialização entre as áreas de atuação do regente[11]. O campo de estudo expandiu-se significativamente, englobando áreas interdisciplinares como "Música e Mídia", "Inteligência Artificial do Som", "Música para Filmes" e "Psicologia e Medicina do Músico". Tais inovações sugerem uma visão mais holística do papel do regente, que transcende os palcos tradicionais à medida que se insere num ecossistema mais complexo e interconectado, dotado de responsabilidade social.

A democratização radical do acesso à informação e ao material de estudo, outro pilar da contemporaneidade, é facilitada pela vasta disponibilidade de bases de dados digitais, partituras eletrônicas e multimídia, embora mantenha-se dependente de um acesso institucional segregador. Paralelamente, apesar da notória evolução do ecossistema universitário, as exigências para ingresso e os pilares da formação regencial mantém uma notável consistência histórica. Os exames de admissão (*Eignungsprüfung*) continuam rigorosos, avaliando habilidades práticas e teóricas, incluindo a prática da direção musical com uma orquestra

[9] Ausbildungsschule é o equivalente alemão a uma escola profissionalizante.
[10] A saber: Bacharel (Bachelor of Music – B.Mus., Bachelor of Arts – B.A., Bachelor of Musical Arts – B.M.A.) e Mestrado (Master of Music – M.Mus.). Embora existam variações de nomenclatura (*Orchesterleitung, Dirigieren, Kirchenmusik*, etc.), as exigências básicas curriculares convergem.
[11] Lembremos que, antes do século XIX, a atividade regencial se via cativa frente às funções administrativas e de criação musical do *Kappellmeister*. E, até o final do século XIX, a regência não se desvinculara da figura do compositor. A partir de Hans von Bülow, somente, o maestro começa a ganhar o devido *status* independente do criador; e o século XX, então, passa a testemunhar as ramificações dessa arte, com os cursos de: *Chorleitung*, *Orchesterdirigieren*, *Bachelor Kirchenmusik* etc.

universitária e testes de escuta e de escrita. A proficiência no acompanhamento e na condução ao piano, bem como na realização do *Partiturspiel*, por suas vezes, mantêm-se como barreiras de entrada universais para o ingresso no ensino superior.

Ainda, é mister adquirir ao longo do curso superior um conhecimento profundo de estilística e estética musical, além de instrumentos e vozes. A correpetição com cantores é igualmente importante, visto que é “parte essencial da preparação de óperas e concertos" (ibidem, p. 55). Da mesma forma, a capacidade de cantar e a familiaridade com a arte e pedagogia do canto são cruciais para a interpretação dramática. Problemáticas inerentes à produção operística e de concerto não ficam exclusas. Em suma, parafraseando Waltershausen (1929), a educação do maestro deve ser abrangente e incluir todos os aspectos da performance musical.

V. g., a Franz Liszt *Musikschule* Weimar evidencia a possibilidade de se estudar regência orquestral com ênfase principal em piano ou em um instrumento de orquestra. As audições para se ingressar no programa de "Regência Orquestral - Mestre em Música" preveem a execução ao piano de duas cenas de ópera ou uma cena de ópera e uma cena de uma peça sinfônica coral com marcação da parte vocal[12], devendo os candidatos demonstrarem que são capazes de extrair e apresentar seu correspondente conteúdo musical essencial.

Longe de nos limitarmos à investigação de um único modelo, efetivamos uma análise com aproximadamente trinta (30) programas curriculares atuais de regência em instituições de ensino superior alemãs. Os dados levantados desvelaram os seguintes aspectos:

- **Proficiência em Piano e *Partiturspiel*:** 100% dos programas analisados requerem essas competências no ingresso. Praticamente todas as escolas modernas padronizam o procedimento, mantendo a proeminência do piano e da prática de leitura musical com redução em tempo real da partitura ao instrumento de teclado.
- **Aulas Obrigatórias de Piano**: aproximadamente 80-90% dos currículos incluem aulas obrigatórias de piano.
- **Leitura à Primeira-Vista (*Vom-Blatt-Spiel*)**: citada explicitamente em pelo menos **70%** dos casos.

[12] Marcar a voz é entoar a respectiva linha melódica do(a) cantor(a) à meia-voz; neste caso, enquanto o mesmo toca ao piano.

ISSN 2447-9810

- **Universalidade do Piano**: nenhum programa analisado dispensa completamente o estudo do piano; é considerado, pois, um pilar formativo.

Essa onipresença do piano e do *Partiturspiel*, embora garanta uma base sólida, levanta algumas questões críticas. Se, por um lado, assegura um padrão de excelência, por outro, pode-se questionar se tal uniformidade curricular não tenderia a homogeneizar a expressão artística, limitando o florescimento de sensibilidades outras e talentos menos convencionais. A máxima de Waltershausen (1929), de que a educação do maestro só pode ser concebida como uma arte própria – idiossincrática e personalizada –, contrapõe-se à busca por uma metodologia de ensino sistemática defendida por Hermann Scherchen (1929), embora ambos advogam em prol da mesma causa-mor: o desenvolvimento pleno da criatividade individual. Essa dialética entre o inato e o ensinável, o autêntico e o artesanato[13], é uma tensão intrínseca ao sistema.

Outrossim, Waltershausen (1929) está em consonância perfeita com Wagner (2015 [1870]), quando reitera que as instituições falham em preparar os alunos para o passo mais difícil: a transformação do conhecimento em prática. A capacidade de gerenciar a *performance* em todas as suas dimensões dependeria de uma vivência contínua nas "oficinas da prática". A formação, portanto, embora altamente estruturada, não é um fim em si mesma, mas um ponto de partida para um desenvolvimento profissional contínuo (WALTERSHAUSEN, 1929).

1.3. O Mercado de Trabalho para Regentes na Alemanha

O panorama do mercado musical e da formação de regentes na Alemanha, conforme delineado nos documentos digitais por nós levantados, revela um ecossistema marcado pela tensão intrínseca entre o rigor formal educacional e as realidades flexíveis, por vezes opacas ou nebulosas, do mercado de trabalho. Enquanto o sistema conservatorial se preocupou em criar "músicos completos", a heterogeneidade das vagas e das condições laborais sugere que essa plenitude da formação nem sempre se traduz em estabilidade ou transparência para o profissional.

Uma análise quantitativa das oportunidades disponíveis em solo alemão para regentes de formação, dentro de um banco de dados composto por 152 chamadas públicas de emprego abertas em 2025, das quais 115 foram selecionadas como relevantes para o presente projeto

[13] *Handwerkliche Kunst*: conceito de artesanato musical defendido por Wolfgang Kurz (2013). Tradução nossa.

investigativo, expõe uma estrutura de cargos onde a liderança musical e a proficiência pianística são pilares inegociáveis. De um universo de 115 menções de cargos em instituições de ensino superior e culturais de alto nível, a função de direção / regência constitui a categoria mais expressiva, com 43,48% das menções. Isso inclui desde regentes principais e *Kapellmeisters* (17,4% em conjunto) a professores de regência (6,09%), denotando a hierarquia e a institucionalização da função. A performance instrumental, predominantemente para pianistas, representa 26,09% das menções, com 19,13% dedicadas a pianistas colaboradores. Esta realidade reafirma o piano como um instrumento nodal e habilitador para o regente; está posto que a correpetição ao teclado enseja um passo inicial em sua carreira teatral como *Solorepetitor*[14] (WALTERSHAUSEN, 1929).

Com base na análise do nosso banco de dados, criamos um relatório estatístico consolidado, disponível abaixo:

Tabela 1: Análise consolidada de dados sobre cargos musicais, remuneração, formatos de atuação, exigências e repertório para regentes na Alemanha.

Categoria	Subcategoria/Descrição	Percentual/Observação
Distribuição de Cargos (n = 115)	Direção e Regência	43,48%
	- *Chefdirigent* / GMD & *Kapellmeister*	17,4%
	- Professor de Regência	6,09%
	Performance Instrumental (Pianistas)	26,09%
	Korrepetition e Acompanhamento	19,13%
Remuneração (Qualitativa)	Não especificado ou negociável	48,6% a 71,8%
	Base contratual (salariado)	Aproximadamente 14,1%
	Honorários/projetos (freelance)	Aproximadamente 14,1%
Jornada/Formato de Atuação	Tempo parcial / projeto / honorário / voluntário	70% a 90,48%
	Tempo integral	Cerca de 9% (variações até 24%)
Habilidades e Exigências	Regência / Liderança musical	100% das vagas de regência
	Proficiência em piano / teclado	40% (exigida ou desejável); 19% (explícita)

[14] Pianista correpetidor de cantores solistas em teatros de ópera.

	Soft skill: motivação / entusiasmo	Cerca de 60% das vagas
	Soft skill: trabalho em equipe	Cerca de 50% das vagas
	Idioma alemão	Essencial em 100% das vagas com este critério
Repertório Musical Solicitado	Popular, rock, jazz, musical, contemporânea	Aprox. 76,2%
	Música erudita e tradicional	Aprox. 52,4%

Fonte: elaboração própria.

A análise da remuneração expõe uma notável opacidade. A maioria das vagas não especifica o valor do salário, recorrendo a termos como "a combinar" ou "expectativa de honorários". Embora contratos formais existam em grandes teatros e universidades, e sigam tabelas salariais pré-estabelecidas, a vasta prevalência de regimes por honorários ou não especificados (48,6% a 71,8% das vagas artísticas) sugere um mercado de trabalho com baixa transparência e alta fragmentação, onde a segurança empregatícia não é a norma para a maioria das posições. Isso limita significativamente a capacidade de uma análise econométrica robusta sobre o Retorno Sobre Investimento (ROI) na educação musical.

Ademais, a jornada de trabalho reflete essa flexibilidade unilateralmente imposta ao profissional. A grande maioria das oportunidades (70% a 90,48%) opera em regime de tempo parcial, por projeto ou honorário, contrastando com a proporção menor de vagas em tempo integral (apenas 9% a 24%). Embora tal constatação denota a possibilidade de o regente assumir vários trabalhos ou *jobs* informais, a exigência de "flexibilidade de horário irrestrita", incluindo fins de semana e noites, para cargos que muitas vezes são remunerados por projeto ou não são especificados, aponta para uma potencial precarização do trabalho artístico. Ou seja, a dedicação exigida nem sempre corresponde à compensação ou à estabilidade oferecida.

As habilidades e exigências do mercado são multifacetadas, demandando não apenas um domínio técnico rigoroso, mas também *soft skills* robustas. E.g., a "paixão/entusiasmo" (60% das vagas) e o "trabalho em equipe" (50% das vagas) são qualidades interpessoais praticamente tão valorizadas quanto a formação musical superior. Essa demanda por uma versatilidade extrema que abrange desde a regência de ópera clássica à música popular e *jazz* aliada à flexibilidade laboral, configura um cenário onde o profissional é instado a ser ora um professor, ora um mediador das distintas aspirações pessoais, ou mesmo um empreendedor ou ocupante de cargo

administrativo em instituição artístico-musical. Subjaz aqui a dialética entre a formação generalista e a super especialização da mão-de-obra regencial que traduzem pontos de pressão característicos do mercado de trabalho no século XXI.

2. A Formação do Regente e O Surgimento dos Conservatórios no Brasil

A trajetória da educação musical no Brasil, desde o período colonial até a consolidação de suas primeiras instituições formais, revela um percurso intrinsecamente moldado por interesses pragmáticos e ideológicos, que sistematicamente subsumiram a autonomia artística em prol de funções utilitárias. Esse processo, longe de ser linear, constituiu uma lenta transição de modelos informais para estruturas institucionalizadas, sob a égide de um ideal civilizatório que, paradoxalmente, impunha padrões europeus e promovia a deculturação da tradição musical indígena, conferindo à música um caráter elitista e instrumentalizador (VOLPE, 2018).

Perrone e Cruz (1997) advogam que, desde as atividades jesuíticas, a partir de 1549, a música foi empregada como instrumento de evangelização e "civilização", condicionando o acesso a conhecimentos específicos e perpetuando o repertório europeu como cânone exclusivo. Posteriormente, a Coroa Portuguesa e as instituições militares reforçaram esse caráter utilitário, destinando financiamentos à formação de músicos para ordens religiosas e para atuar em bandas e orquestras militares, cujo propósito era reforçar a ideologia da Corte e prover entretenimento ou auxílio ao culto. Essa instrumentalização da arte revela um déficit fundamental na valorização intrínseca da música, desconsiderando sua capacidade expressiva ou inovadora em prol de sua mera utilidade funcional.

O sistema de ensino da época, marcado pela figura dos Mestres de Capela e Mestres de Solfa, priorizava a execução instrumental e vocal, bem como a composição funcional para repertórios sacros e militares, resultando em um desenvolvimento técnico acentuado, mas em um aprofundamento teórico-especulativo notoriamente limitado**,** nos termos de Figueiredo (2017). A teoria musical existente era, muitas vezes, dogmática e antiquada, carente de uma base pedagógica sistematizada e genuinamente brasileira, o que impedia o estímulo ao pensamento musical crítico e autônomo. Nomes como Lobo de Mesquita, um "mulato" de distinção musical, eram socialmente equiparados a criados, evidenciando as profundas desigualdades e segregações da estrutura social que a própria educação musical, em certa medida, chancelava (FIGUEIREDO, 2017).

A chegada da Corte Portuguesa em 1808 impulsionou a reorganização musical e o financiamento estatal para as artes, formalizando o que já existia sem desconfigurar sua essência pragmática. A emergência de "empresas de companhias de música" e o ensino particular, embora dinamizassem as metodologias e diversificassem os professores, não alteraram substancialmente a desvalorização do professor de música em relação a outras profissões, exigindo que esses mestres oferecessem ensino paralelo de diversos instrumentos e tarefas extramusicais para subsistência. A profissionalização musical, nesse contexto, configurava-se como uma "gaiola de ouro", onde a remuneração estatal vinha acompanhada de uma liberdade criativa intrinsecamente limitada pelas expectativas e dogmas dos mecenas, que buscavam "subjetividades dóceis" (VOLPE, 2018).

A criação do Imperial Conservatório de Música (ICM) em 1848, segundo a Revista Brasileira de Música (VOLPE, 2018), representou um marco seminal na formalização do ensino público e laico. Contudo, sua natureza ambígua, operando como associação privada e instituição pública com ingerência governamental direta, expôs uma tensão perene entre a autonomia pretendida e o controle estatal, que visava restringir o Conservatório a uma perspectiva meramente pedagógica, denegando sua ambição de se tornar um órgão regulador abrangente. A reforma Pedreira de 1854, ao buscar alinhar as instituições de ensino ao projeto monárquico de centralização, acentuou essa subordinação, utilizando a educação como vetor de difusão de valores como ordem e monarquia.

A análise do perfil discente do ICM revela outra faceta da instrumentalização social da música. Inicialmente predominantemente masculino, o corpo de alunos tornou-se majoritariamente feminino a partir de 1888, refletindo uma reinterpretação do Conservatório como ambiente para a formação de "filhas diletantes" e para a profissionalização no magistério doméstico, com o ensino de piano ganhando relevância como "dote" social. Essa segregação de gênero no ensino perpetuou-se por quase dois séculos, evidenciando o papel do Estado na utilização da música para fins de controle e distinção de cidadãos, em detrimento de uma educação musical verdadeiramente inclusiva e igualitária.

No final do século XIX e início do século XX, o Instituto Nacional de Música (INM) buscou uma orientação mais alinhada à tradição clássico-romântica germânica, percebida como paradigma de progresso, em contraste com a ópera italiana e figuras como Carlos Gomes,

associadas a um "atraso" estético. Embora essa corrente "germanófila" representasse uma busca por refinamento estético, ela ainda se inseria em um padrão de dependência externa, onde a busca por uma "arte nacional" permanecia intrinsecamente submetida aos cânones europeus, enquadrando as incursões na música popular vernacular sob uma ótica erudita.

A Reforma Gallet em 1931, com a criação das cadeiras de História da Música e Folclore Musical, representou um esforço louvável de valorização do patrimônio nacional, buscando capacitar os estudantes a aprender sua "função nacional". Contudo, a Era Vargas e a implementação do Canto Orfeônico por Heitor Villa-Lobos revelam a faceta mais contundente da música como instrumento de "biopolítica de regulação da população". O projeto visava a incutir disciplina, civismo e valores nacionalistas, moldando "subjetividades dóceis, mal delimitadas e manipuláveis", transformando o professor em um "instrumento do Estado" e as grandes concentrações orfeônicas em atos de propaganda do regime. Essa "sinfonização nacionalista" visava à "unidade sublimada" da sociedade por meio da arte musical, mas à custa da autonomia expressiva individual (VOLPE, 2018).

2.1. A Estrutura de Ensino Contemporânea Brasileira

A formação musical brasileira, e em particular a regência, permanece, no século XXI, imersa em tensões históricas e desafios contemporâneos que revelam uma profunda desarticulação entre as diretrizes legais e a realidade do ensino. Apesar das reformas que transitaram a educação musical para uma abordagem de "Formação Humana/Social", como a LDBEN de 1996 e a BNCC de 2018, a carência de clareza nos documentos e a insuficiência na formação de professores não especialistas comprometem a efetividade da música como componente curricular. Tal cenário reflete a persistência de um modelo pedagógico que, historicamente, priorizou o tecnicismo e a dicotomia entre o "fazer" e o "pensar" música, relegando o aprofundamento teórico-especulativo e a pesquisa a um segundo plano, evidenciado por elevadas taxas de desistência e uma lacuna na familiaridade dos músicos com a produção acadêmica formal.

Uma das mais contundentes contradições no panorama formativo atual reside na notável desconexão entre a oferta acadêmica e as demandas do mercado de trabalho. Pesquisas indicam que, embora o ensino de piano seja a principal atuação para egressos de bacharelado, a maior demanda na performance se concentra na colaboração pianística. Paradoxalmente, a formação

acadêmica ainda se inclina predominantemente para a produção de solistas, relegando a capacitação do pianista colaborador a um aprendizado empírico e informal. Essa defasagem é agravada pela carência de disciplinas didático-pedagógicas específicas para esse perfil, como leitura à primeira vista e transposição, consideradas essenciais para o regente, mas ausentes ou subvalorizadas nos currículos universitários. O excessivo foco no solismo virtuoso compromete, assim, o desenvolvimento de habilidades cruciais no contexto colaborativo, perpetuando um déficit na autonomia e competência profissional do regente no estudo de partituras e intervenção musical.

A ausência de disciplinas como *Partiturspiel* (redução de partitura ao piano) como habilidade obrigatória no ensino superior é particularmente reveladora de uma desatenção curricular que penaliza o estudante interessado na colaboração pianística. Embora a leitura à primeira vista seja desenvolvida em disciplinas de percepção musical e seja um funil seletivo nos Testes de Habilidade Específica (THE), a sua aplicação no contexto da redução de partitura ao piano não é priorizada, evidenciando uma lacuna crítica na formação. Essa fragmentação curricular, metaforizada pela rigidez das grades, e a dificuldade de integrar teoria e prática constituem entraves persistentes ao desenvolvimento aprofundado das habilidades musicais. Adicionalmente, a tensão entre a produção artística e a prioridade da "produção científica mensurável" nas avaliações governamentais cria um dilema para os docentes de performance, que precisam repensar seus critérios avaliativos para superar a dicotomia entre os modelos conservatorial e acadêmico.

Em síntese, o cenário do ensino de regência e das habilidades correlatas no Brasil, embora em amadurecimento, carece de uma articulação mais coesa e pragmática, dada a desconexão entre a formação acadêmica e as demandas profissionais. É imperativo que as instituições de ensino revisitem seus currículos para promover uma integralidade do saber musical, capacitando profissionais versáteis e contribuindo, de fato, para a democratização cultural e a formação cidadã plena, transcendendo a mera transmissão de conteúdos e superando modelos formativos desatualizados que não mais correspondem às exigências do campo musical contemporâneo.

2.2. O Mercado de Trabalho para Regentes no Brasil

A profissionalização de regentes e educadores musicais no Brasil configura um campo de estudo intrinsecamente complexo, permeado por desafios que entrelaçam exigências acadêmicas rigorosas com as dinâmicas de um mercado de trabalho particular. Uma análise de outro banco de dados (n=234), constituído por editais e chamadas públicas de emprego em solo brasileiro propícias para regentes atuantes, revela que tal panorama exige dos profissionais um robusto conjunto de habilidades, tanto artísticas quanto pedagógicas e administrativas, culminando em um perfil multifacetado.

A remuneração, por sua vez, exibe uma notável heterogeneidade, influenciada decisivamente pelo formato de contratação e pelo tipo de instituição. Enquanto cargos em universidades federais e estaduais oferecem maior estabilidade via concurso público e regime de 40 horas semanais, a maioria das funções performáticas se estrutura em tempo parcial ou por projeto, gerando uma instabilidade financeira que reflete um bimodalismo na força de trabalho. A ausência de padronização na divulgação salarial para posições de prestígio, inclusive, sinaliza uma segmentação do mercado e uma lacuna crítica na transparência e previsibilidade para a segurança profissional.

As exigências para os cargos musicais são consistentemente elevadas e multifacetadas, com a formação acadêmica e o domínio de proficiências técnicas e artísticas, como a leitura à primeira vista, constituindo pré-requisitos formais. Contudo, a proficiência ao piano emerge como uma habilidade ubíqua e crucial para regentes e correpetidores, ferramenta indispensável para a compreensão estrutural da música e os ensaios, mas sua explicitação em alguns editais de regência é surpreendentemente ausente. Esta omissão, talvez uma presunção de inerência ou uma simplificação para ampliar o leque de candidatos, revela uma lacuna curricular que impede o desenvolvimento sistemático de competências cruciais para a intervenção musical e o estudo autônomo de partituras.

Sob uma perspectiva sociológica, a profissionalização do músico, incluindo regentes e educadores, é perpassada por uma intrínseca tensão entre a busca por autonomia artística e a necessidade pragmática de segurança financeira. A realidade do cenário profissional para os jovens é de incerteza, e a própria carreira acadêmica, outrora um "respaldo", enfrenta um "desmantelamento do aparato público universitário via sucessivos cortes orçamentários". Essa

conjuntura reflete desafios estruturais que permeiam o "tripé ensino, pesquisa e extensão" universitário, impactando a estabilidade e a própria reprodução do capital cultural.

A proeminência de maestros com formação e experiência internacional em posições de alto escalão nas orquestras filarmônicas brasileiras sugere que o "capital cultural internacional" atua como um fator distintivo de acesso a prestígio e remuneração, embora isso levante questionamentos sobre as oportunidades para talentos formados exclusivamente no Brasil. Ainda que haja iniciativas para valorizar talentos nacionais, suas trajetórias frequentemente revelam influência e aperfeiçoamento via mestres estrangeiros ou experiência internacional. Nesse contexto, a "escola da prática" e as redes de mentoria, o capital social, emergem como elementos cruciais que complementam a formação acadêmica formal na ascensão da carreira.

Além da vasta expertise em repertório clássico e contemporâneo, a demanda por versatilidade estilística, com abertura para "crossovers" com gêneros populares e projetos como "Cine Concertos", denota uma adaptação estratégica às dinâmicas de mercado e expectativas do público. Essa versatilidade, contudo, contrasta com a generalidade da Classificação Brasileira de Ocupações (CBO), que não reflete adequadamente a intrínseca dimensão pedagógica de muitos músicos profissionais, incluindo maestros. A conciliação entre a atividade performática e o ensino é uma realidade legitimada, mas a tensão entre a produção artística e a prioridade da "produção científica mensurável" nas avaliações governamentais permanece um entrave, clamando por uma revisão dos critérios de avaliação acadêmica para a performance musical.

Em síntese, o cenário da regência e educação musical no Brasil é caracterizado por um alto grau de especialização e exigência, refletido nas qualificações demandadas e no rigor dos processos seletivos. O setor público e institucional prioriza a liderança musical, mas a heterogeneidade salarial e a informalidade na quantificação da carga horária para algumas posições de prestígio denotam lacunas na transparência e padronização, elementos cruciais para a previsibilidade e segurança profissional. A complexa intersecção entre a prática artística, o rigor acadêmico e as demandas pedagógicas e administrativas define um profissional multifacetado, cuja excelência é forjada na versatilidade e na capacidade de navegar as complexas dinâmicas do fazer musical no país, cumprindo um papel essencial na reprodução do capital cultural e na democratização do acesso à música.

Considerações Finais

Em retrospecto, a formação musical no Brasil, no período antecedente à instauração do Conservatório e em suas fases subsequentes de formalização, padeceu de uma visão integral e emancipadora da arte. Esse legado resultou em um "déficit" de originalidade e em uma persistente dependência teórica, evidenciada pela esmagadora maioria dos cursos de graduação em música que, hodiernamente, ainda são calcados quase que exclusivamente na "música erudita ocidental" (leia-se: europeia). A lacuna de quase meio século entre o pioneirismo do Rio de Janeiro e a emergência de outras instituições de relevo reflete não apenas o centralismo imperial, mas também a complexidade e a resistência à plena institucionalização de um ensino musical autônomo em um território de dimensões continentais. A trajetória da educação musical brasileira se traduz, pois, no espelho das tensões históricas entre imposição cultural, controle social e a busca incessante por uma identidade artística intrínseca.

O *gap* mais evidente na formação de regentes brasileiros reside na ausência de treinamento específico adequado às necessidades contemporâneas de mercado. Soma-se a isso um neocolonialismo cultural, manifestado na preferência por profissionais formados no exterior, sobretudo em instituições norte-americanas e europeias, que dominam os processos seletivos de grandes orquestras, casas de concerto e teatros de ópera. Ainda, no Brasil, a diminuição gradual do nível de exigência nos exames de admissão refletida no abrandamento de provas de solfejo e de percepção auditiva tende a compensar a escassez de investimentos públicos no ensino básico e técnico, mas acarreta deficiência de preparo teórico-prático. A preferência por regentes que também atuem como correpetidores de teclado constitui estratégia de redução de custos e de maximização de recursos humanos em instituições submetidas a severas restrições orçamentárias. A estrutura cultural brasileira, caracterizada pelo estrangulamento das verbas públicas e pela burocracia que inibe o investimento privado, reforça o papel das leis de incentivo fiscal na mediação entre políticas culturais e interesses corporativos privados. Frente ao cenário competitivo e à concorrência internacional, é imperioso fortalecer o ensino musical de base e técnico nacional, sem, contudo, confundir o papel da universidade com a mera oferta de mão-de-obra ao mercado. Para tanto, recomenda-se a ênfase em habilidades de elevada complexidade prática leitura à primeira vista ao piano, *Partiturspiel*, marcação vocal em correpetição, transposição ao teclado, improvisação e partimento ao baixo contínuo condição *sine qua non* para ambicionar reger nas principais instituições de concerto.

Referências bibliográficas

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. **Música sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX**: teorias e práticas editoriais. 2. ed. Rio de Janeiro: o autor, 2017. Disponível em: http://musicabrasileira.com.br. ISBN 978-85-917578-4-8. Acesso em: 7 fev. 2025.

KGL. MUSIKSCHULE WÜRZBURG. **Sechster Jahresbericht der Kgl. Musikschule Würzburg - Veröffentlicht am Schlusse des Schuljahres 1880/81.** Würzburg: Druck der Stahel'schen Buchdruckerei, 1881. Disponível em: https://hfm-wuerzburg.de/ueber-uns/geschichte/chroniken-dokumentationen/jahresberichte. Acesso em: 7 fev. 2025.

PERRONE, Maria da Conceição Costa; CRUZ, Selma Boulhosa Alban. **Instituto de Música: um século de tradição musical na Bahia**. Salvador: GrafUFBA, 1997.

SCHERCHEN, Hermann. **Lehrbuch des Dirigieren**. Leipzig: J. J. Weber, 1929.

VOLPE, Maria Alice (Ed.). Escola de Música da UFRJ – 170 anos. **Revista Brasileira de Música**, Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, v. 31, n. 1, p. 1–224, jan./jun. 2018. ISSN 0103-7595.

WAGNER, Richard. **Über das Dirigieren. Studienausgabe, herausgegeben und kommentiert von Egon Voss**. Tutzing: Hans Schneider, 2015 [1870].

WALTERSHAUSEN, Herm. W. von. **Dirigenten-Erziehung**. Leipzig: Verlag von Quelle & Meyer, 1929. (Musikpädagogische Bibliothek, Heft 4).

X Simpósio Internacional de Música da Amazônia
13 a 17 de outubro de 2025
Goiânia, Goiás, Brasil

A Contextualização da Obra Aliada à Performance Musical: Karen Blixen e a Imaginação Sonora de Giorgio Signorile

PERFORMANCE MUSICAL

Tayro Louzeiro Mesquita
Marshall University - Tayrolouzeiro@gmail.com

Resumo: Este estudo analisou o processo criativo de Giorgio Signorile na peça *Le Colline di Karen*, inspirada em Karen Blixen. A pesquisa, fundamentada em entrevista semiestruturada e análise de conteúdo, revelou a convergência entre memória afetiva, experiências africanas e estímulos literários na construção da obra. A peça evidencia a articulação entre inspiração, ideia germinal e intertextualidade artística, expressa na estética do Noturno. A análise crítica também discutiu tensões entre romantização e vieses coloniais na representação da África. Conclui-se que a obra combina subjetividade e contexto histórico-cultural, ampliando possibilidades interpretativas e pedagógicas.
Palavras-chave: Inspiração musical; Processo criativo; Memória afetiva; Colonialismo; Interpretação musical.

Abstract: This study examined Giorgio Signorile's creative process in the piece Le Colline di Karen, inspired by Karen Blixen. Based on a semi-structured interview and content analysis, the research highlights the convergence of affective memory, African experiences, and literary stimuli in the composition. The work demonstrates the interplay of inspiration, germinal idea, and artistic intertextuality within the aesthetics of Nocturne. A critical perspective addressed the tensions between romanticization and colonial biases in the representation of Africa. The findings suggest that the piece integrates subjectivity and historical-cultural context, enriching interpretative and pedagogical approaches.
Keywords: Musical inspiration; Creative process; Affective memory; Colonialism; Musical interpretation.

1. Introdução

Nunca sabemos o que uma peça musical desconhecida nos trará, mas cada indivíduo é capaz de percebê-la de modo singular. As experiências de vida permitem conexões entre o abstrato e o lógico, gerando significados que podem se transformar em sons, imagens ou palavras, compondo uma linguagem simbólica (LANGER, 1942; ZBIKOWSKI, 2010).

A busca por significados profundos na música é influenciada por vivências sociais e pessoais, conferindo-lhe valor que ultrapassa o entretenimento e se aproxima de uma forma de expressão reflexiva e emocional. A criação de atmosferas sensoriais

depende da sensibilidade e da proficiência dos artistas em observar, interpretar e ressignificar o mundo ao redor, convertendo experiências em linguagem sonora.

Dois conceitos sustentam essa discussão: a intenção expressiva, entendida como "o conjunto de tendências relacionadas a planejamento, reflexão e elaboração do caráter e do conteúdo da peça ou seção", e o imaginário sonoro, definido como "o entorno sonoro, cultural e afetivo que motiva o processo criativo" (MENDES, 2015, p. 45; p. 91).
Estímulos subjetivos, como a contemplação da condição humana e a vivência de experiências emocionais, são fundamentais na motivação artística e na apreciação estética do público. Estudos neurológicos de Ishizu e Zeki (2011) mostraram que o córtex órbito-frontal medial, região ligada às emoções e decisões afetivas, apresentou maior ativação diante de diferentes formas de beleza.

Compreender a motivação dos compositores auxilia na análise da inspiração e no enfrentamento de barreiras criativas, com implicações práticas para o ensino e o treinamento musical (LÖRCH; HUOVINEN, 2025). O conceito de "*Student's composer voice*", proposto por esses autores, sintetiza a ideia de que o professor deve fomentar a liberdade criativa do aluno, possibilitando a construção de um estilo próprio (LUPTON; BRUCE, 2010 apud LÖRCH; HUOVINEN, 2025, p. 88).

A identificação desses fatores também é relevante para a performance, pois contribui para interpretações mais criativas e coerentes com o estilo e o contexto da obra. Como observa Mendes (2015, p. 144), "as intenções pertencem tanto aos critérios que a mente pode compreender, quanto àqueles que são sentidos e intuídos, mas o pensamento consciente não pode especificamente captar".

Reconhecer as múltiplas fontes de motivação amplia a compreensão da criação musical e valoriza a diversidade de expressões artísticas. Em experimento com 48 mulheres sem formação musical, Hou et al. (2024) verificaram que tanto a contextualização analítica quanto a histórica de uma obra potencializaram a apreciação estética, com destaque para a primeira abordagem.

O objetivo deste trabalho é compreender como a experiência pessoal do compositor Giorgio Signorile com o elemento da inspiração se manifesta em seu processo criativo na peça *Le Colline di Karen* e como o entendimento do contexto

histórico, cultural e simbólico pode transformar a maneira como interpretamos uma peça musical. Para isso, será analisada a lógica de construção de seu raciocínio por meio de uma entrevista semiestruturada realizada com o próprio compositor.

2. Metodologia

Para alcançar os objetivos propostos neste estudo, foi utilizada a abordagem qualitativa por meio de análise de conteúdo de entrevista semiestruturada. A escolha por essa metodologia se justifica pela necessidade de compreender a experiência subjetiva do compositor Giorgio Signorile em relação ao processo criativo da peça *Le Colline di Karen* e sua relação com a obra de Karen Blixen.

A entrevista foi conduzida remotamente, em outubro de 2023, por meio da plataforma Google Meet, proporcionando praticidade e acesso direto ao compositor, que se encontrava em seu país de origem, a Itália. Antes da realização da entrevista, o participante assinou um Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE), em conformidade com as diretrizes éticas para pesquisas com seres humanos.

As perguntas da entrevista foram elaboradas com o objetivo de investigar:

- Quando você começou a estudar música? Você nasceu em uma família de músicos?
- Onde você estudou? Quem foi seu professor?
- Quando você começou a compor?
- Qual é o seu processo de criação musical?
- Como você define o seu estilo composicional?
- Qual foi a sua inspiração para compor a peça Le Colline de Karen? Por que homenagear Karen Blixen?
- Você poderia explicar o subtítulo “Nocturno Africano”?
- Quantas vezes você viajou pela África e conheceu o lugar onde Karen Blixen viveu?
- Você lembra se você já havia lido o livro Out of Africa antes de compor a peça?

- Você teve alguma imagem específica em mente para cada seção da peça? Se sim, qual foi?

Os dados obtidos foram transcritos e posteriormente analisados com base em categorias emergentes como: inspiração literária, vivência pessoal, memória afetiva e processo criativo. Essa análise permitiu compreender os significados atribuídos pelo compositor às suas escolhas artísticas, bem como a construção simbólica presente na obra.

3. Signorile: Uma Breve História

> Para mim, compor música é uma forma de me abrir ao mundo, revelar uma parte de mim; fazer música é falar ao mundo, expressar minha própria experiência artística e humana (Signorile).

Giorgio Signorile nasceu em Cuneo, Itália, em 1962. Começou a estudar violão aos sete anos de idade, tendo aulas particulares com um estudante do conservatório. Essa experiência teve um impacto profundo na forma como ele interage, sente e toca música. Aliás, sua relação emocional com a música é claramente expressa em sua entrevista, e não é incomum encontrar palavras como paixão, nostalgia, emoções e melancolia, especialmente ao se referir à peça Le Colline di Karen.

Ele cresceu em uma família que o apoiou e lhe permitiu estudar música por muitos anos. Seu pai também era violonista, embora não fosse violonista solista; "tocava apenas para acompanhar canções". Apesar de estar inserido em um ambiente musical que o permitia vivenciar a música, Signorile, um ano depois, iniciou seus estudos formais no Conservatório de Cuneo.

No Conservatório, ele estudou por dez anos com o violonista italiano Pino Briasco (1942–2014), que ele descreve como uma pessoa cheia de amor pelo violão e que lhe transmitiu essa mesma paixão pelo instrumento. Após esse período no Conservatório, ele participou de cursos de especialização com o violonista uruguaio Betho Davezac, que, em suas palavras, era um exímio intérprete de música antiga e contemporânea. Nessa época, estudou repertórios icônicos e desafiadores para o violão, tocando peças como *Cinco Piezas para Guitarra de Astor Piazzolla (1921–1992), La Espiral Eterna de Leo Brouwer* (1978), e obras de Alberto Ginastera (1916–1983).

ISSN 2447-9810

Cheio de criatividade, Signorile compôs sua primeira peça, *Summer Souvenir*, inicialmente um estudo de arpejos para um aluno, inventando fórmulas de arpejo que se desenvolveram de tal forma que se tornaram uma peça completa. Esse foi o primeiro passo de sua extensa produção, que conta com cerca de 26 obras publicadas até a data deste trabalho. As coleções incluem músicas para violão solo, duetos de violão, quartetos de violão e conjuntos maiores de violões.

4. Signorile Encontra as Obras de Karen Blixen: A Inspiração de *Le Colline di Karen*

Karen Blixen-Finecke, também conhecida por seu pseudônimo Isak Dinesen, nasceu em Rungstedlund, na Dinamarca, em 1885, até 1914, quando se mudou para o Quênia, precisamente para a capital Nairóbi, e casou-se com seu primo, o Barão Bror von Blixen-Finecke. Ela passou dezessete anos lá, onde possuía uma fazenda de café próxima a Nairóbi, que ela chamava de Mbogani (Marais, 2015). Como consequência da crise de 1929, a fazenda precisou ser vendida, e em 1931 ela retornou à Dinamarca.

Três anos depois, ela publicou seu primeiro livro, *Seven Gothic Tales* (1934), uma coletânea de contos. Sob o pseudônimo Isak Dinesen, também escreveu *Winter's Tales* (1942), *Last Tales* (1957) e *Anecdotes of Destiny* (1958). O título *The Angelic Avengers* (1947) foi publicado sob o pseudônimo Pierre Andrézel.

Dos onze títulos escritos pela autora, três deles têm a África como tema central: *Shadows on the Grass* (1960), *Letters from Africa* (1981, publicado postumamente), e *Out of Africa* (1937) traduzido como 'A fazenda africana', o livro que a tornou famosa.

Essa obra é sua autobiografia, cuja intenção seria retratar o período em que viveu em sua fazenda. O livro foi escrito inicialmente em inglês e depois traduzido para o dinamarquês pela própria Karen Blixen. Tornou-se tão famoso que, em 1985, foi adaptado para o cinema com o mesmo título pelo diretor Sydney Pollack, ganhando vários prêmios da Academia. "No Quênia, onde os eventos ocorreram, o legado do livro e de sua autora é forte e contribui para o fluxo de turistas do mundo todo a esse popular destino da África Oriental" (Marais, 2015, p.132).

> Blixen alcançou uma posição mais relevante do que qualquer outra escritora branca da época que abordava temas semelhantes. Nesse sentido, ela pode ser

> comparada a Beryl Markham (1902–1986), com West with the Night, e Elspeth Huxley (1907–1997), com The Flame Trees of Thika, que também passaram muitos anos no Quênia e escreveram relatos autobiográficos sobre suas experiências (Marais, 2015, p. 132).

Blixen viveu num período de colonização européia no continente africano, no final do século XIX. Ela administrava oitocentos trabalhadores em sua fazenda, o que provavelmente a fez vivenciar profundamente a cultura nativa e sentir grande afeição por esta (Marais, 2015, p. 133).

Le Colline di Karen (As Colinas de Karen) é a primeira das quatro peças da obra de Signorile intitulada 4 Pezzi per Chitarra (também encontrada como 4 Pieces for Guitar), escrita entre 2010 e 2012. A peça é uma homenagem à escritora Karen Blixen, por quem o compositor nutre grande admiração, e é dedicada ao violonista italiano Giorgio Mirto, que a gravou em seu álbum "A*nthology of Classical Guitar Music Vol.5*", em 2017. Aliás, há apenas mais duas gravações da peça, feitas pelo próprio compositor, no álbum *Via Mellana* 12/D, também em 2017, e pelo autor deste artigo, lançado no álbum Dedicatórias, em 2025.

Signorile se tornou fã da autora após ler a obra *Out of Africa* e assistir ao filme de mesmo nome. Além da admiração pelas obras, ele também declara apreço pela personalidade da escritora. Em suas palavras, Blixen “foi uma escritora que amava muito a África e seus habitantes, sem pensar em mudá-los, em colonizá-los com nossos hábitos... e, naquela época, isso era raro”.

O subtítulo da peça, Notturno Africano (Noturno Africano), é uma referência sugestiva ao país que inspirou tanto o compositor quanto a escritora. Nessa obra, o compositor procura expressar sua fascinação pelo continente, especialmente pelo Quênia, que visitou algumas vezes e do qual guarda belas memórias. Ele esteve no mesmo local onde Blixen viveu, uma fazenda situada próxima às colinas Ngong, ao sudoeste de Nairóbi. Quando questionado sobre a fonte de inspiração para essa peça, ele responde: “A inspiração está relacionada à África e às imagens que ela evoca em minha mente e coração. Certamente, quem viveu e viu um pôr do sol na savana carregará essa memória de forma indelével” (Signorile).

5. Inspiração e o Processo de Criação

A inspiração artística tem sido amplamente estudada. Johnson-Hill (2008) e Pizà (1989) analisaram como imagens históricas retratam fontes de inspiração, destacando representações externas, como a inspiração divina simbolizada pela pomba na pintura do Papa Gregório Magno. Essa visão evidencia a inspiração como algo sobrenatural e passivo.

Contudo, pesquisas em composição mostram que a inspiração não se resume a esse momento inicial. Bennett (1976; 1979) introduziu o conceito de ideia germinal, o fragmento musical que pode se desenvolver em uma obra completa, observando cinco etapas recorrentes entre compositores: ideia inicial, esboço, rascunho, elaboração e revisão. A inspiração, portanto, envolve tanto o surgimento intuitivo quanto o trabalho sistemático de elaboração.

Além da inspiração externa, *Pizà* (1989) enfatiza a introspecção, na qual experiências, sonhos ou até estados alterados da psique se tornam fonte criativa. Exemplos incluem *Mússorgsky*, que compôs Quadros de uma Exposição inspirado pela morte do amigo Hartmann, e Castelnuovo-Tedesco, que escreveu os 24 Caprichos após contato com a obra de Goya.

No caso de Giorgio Signorile, a inspiração surge de forma orgânica, ligada ao improviso em atividades cotidianas, ao contato com a natureza e ao uso do violão como parceiro criativo. Sua obra *Le Colline di Karen* reflete sentimentos de contemplação, respeito e nostalgia pela África, país que lhe proporcionou experiências marcantes. O estilo noturno escolhido reforça essa atmosfera introspectiva, aproximando-se da concepção apresentada por Rodríguez-Peralta (1993).

O violão, instrumento central em seu processo, é descrito pelo compositor como mediador entre ele e o mundo, acompanhando-o em viagens e experiências sociais. Sua ligação com a literatura africana e com a memória afetiva de Karen Blixen também compôs o terreno fértil para a ideia germinal da peça. A principal fonte, contudo, é a própria África, evocada como imagem e emoção indeléveis que, inevitavelmente, se transformaram em música.

6. Entre a Inspiração e o Viés Colonial: Leituras Críticas da Obra

É importante levantarmos também uma importante questão que aparece latente no modo como Signorile trata a temática africana, a literatura e a própria persona de Blixen. O compositor demonstra, em seu panorama, uma visão quase romântica das suas experiências no Quênia, com forte tendência à contemplação de uma natureza nostálgica, característica que é também encontrada na obra de Blixen.

> Não é difícil encontrar descrições extremamente poéticas de paisagens e situações ao longo de seu texto. Muitas vezes estão articuladas com versos da própria autora ou de outrem como, por exemplo, esses versos escritos por Blixen (2018, p. 113) sob inspiração da savana enquanto cavalgava: "Pela savana corre, alta, a relva, enquanto sopra o tempo, \\ Na solidão, brincam juntos, savana, coração e vento" (Cunha, 2023, p. 87).

A problemática por trás desse detalhe é levantada por autores como Cunha (2023) e Oliva (2005), que é a criação de um recorte colonialista europeu da realidade, em que estereótipos foram sendo criados com "tendência de relacionar aquele mundo às imagens da devassidão, da barbárie, dos sacrifícios humanos, do canibalismo e da natureza fantástica" (Oliva, 2005, p. 98), em detrimento da ocultação concreta dos fatos.

> O escritor e crítico literário queniano Ngũgĩ wa Thiong'o defendeu que A fazenda africana (Out of Africa) é a obra mais perigosa já escrita acerca da África, pois nela o racismo estaria transmutado em amor. Segundo Thiong'o, haveria três tipos representacionais da África que circulariam pela Europa: 1) aquela dos caçadores de ouro, estabelecida por empreendedores que veem o continente africano como uma mina a ser garimpada; 2) aquela dos caçadores por prazer, construída pelas imagens dos safáris e a mortandade da fauna africana e, por fim, 3) a África da ficção literária europeia, fundamentada por alguns em imagens românticas de uma vida idílica africana. Seria neste último tópico que a literatura blixeniana se encontraria segundo essas denominações (Cunha, 2023, p. 87-88).

A África, então, vai se tornando um lugar comercialmente lucrativo por, dentre outras, seu exotismo cultural, aventuras incríveis e caçadas selvagens. O resultado é a omissão da existência de uma sociedade complexa com sua política, religião, crenças, língua e práticas culturais próprias, que na visão colonizadora deveria ser "domesticada" e "salva" por um modelo de "sociedade superior". Surpreendentemente, o livro A Fazenda Africana, que se tornou tão famoso, "não foi traduzido para nenhuma das

principais línguas africanas apoiadas por uma indústria editorial significativa" (Marais, 2015, p. 135).

Essa romantização não é neutra: ela pode invisibilizar o legado do colonialismo, naturalizar desigualdades, suavizar a experiência histórica da opressão e reduzir sujeitos africanos à função de cenário.

No livro é possível ver algumas passagens que apontam um olhar racista de Blixen, como por exemplo o citado por Cunha (2023, p. 88) no qual a autora relata no capítulo "Um selvagem na casa da imigrante" a interação com o servo cozinheiro Kamante. Ao relatar os primeiros contatos do servo com a culinária francesa, ela comenta: "nada, pensei, poderia ser mais misterioso do que esse instinto natural numa selvagem para a nossa arte culinária. Isso fez com que encarasse de outro modo nossa civilização: afinal, talvez, ela fosse de certo modo, divina e predestinada".

"Para Thiong'o, a hierarquia definida por Blixen não deixa espaço para os africanos como seus iguais, pois estes estão no reino da animalidade, da natureza" (Cunha, 2023, p. 88). Tal ponto de vista retrata o sentimento de um cidadão queniano com relação à retratação de seu povo por uma visão eurocêntrica, e como esta é de certa forma nociva e cruel.

Contudo, o intuito do presente artigo não é diminuir o livro e sua contribuição que este teve de chamar a atenção do mundo para o Quênia, tampouco acusá-la de ser racista. A intenção é mostrar que apesar de suas boas intenções para com o povo queniano, o olhar de Blixen ainda assim era de um lugar de privilégio estrangeiro que não estava isento de vieses.

Esses fatores levam-nos à pergunta: Signorile também carrega esse enviesamento em sua obra? A escolha da estética *Nocturno* pode ser considerada um ponto de partida para a análise de peça musical. Segundo Rodríguez-Peralta (1993), o *Nocturno* é uma forma bastante consolidada na cultura europeia desde John Field (1782–1837), que foi o primeiro a empregar sistematicamente o título Nocturne, passando por Frédéric Chopin (1810-1849), Franz Liszt (1811-1886), Gabriel Fauré (1845-1924), Robert Schumann (1810-1856) e Edvard Grieg (1843-1907).

Isto demonstra o olhar da africanidade com a lente europeia. Mas então o que seria abordar esse tema, musicalmente, em linguagem africana? “Existe um imaginário amplamente difundido entre nós, emitido tanto por estudiosos quanto por leigos, de que música africana, e, por conseguinte, a afro-brasileira, se pauta essencialmente no “tambor”, e naquilo que o tambor emite, no “ritmo” (Pinto e Corrêa, 2018, p. 6).

Merriam (1959, p. 13) reforça tal informação ao dizer que a característica mais marcante da música africana é o ritmo e o conceito percussivo, com uso das palmas, membranofones e idiofones e especial atenção ao uso da politirmia. Tais características, porém, não são encontradas em *Le Colline de Karen*, que segue um constante 3/4, com predominância da melodia em constante grupo de 4 colcheias por compasso. Reforçando o caráter tranquilo e previsível.

Signorile indica "Andante" a 92 bpm, porém, em sua própria gravação, não segue essa marcação. Sua interpretação da primeira seção é marcada por rubatos, característica típica da obra de Chopin, conferindo um caráter dramático e etéreo. A sensação é a de um despertar progressivo na savana, com a aceleração rumo à segunda seção, onde o padrão rítmico-melódico se altera com a entrada de semicolcheias que agilizam a passagem.

A peça possui estrutura A-B-A'-B'. Na seção A, os arpejos constantes em movimento ascendente e descendente, somados aos rubatos e ao toque leve da mão direita, evocam a subida solitária e nostálgica das colinas mencionadas no título. Em oposição, a seção B, com seu humor mais vívido e contemplativo, alcançado pela aceleração e pelo contraste tímbrico, sugere a alegria de ter alcançado o topo. A repetição em A' representaria a descida, finalizando em B' com a vitória da conclusão do percurso.

A interpretação de Giorgio Mirto difere principalmente nas escolhas agógicas. Ele é mais fiel ao andamento indicado e aos valores rítmicos, usando rubatos de forma pontual e com menos variação tímbrica. Nas seções B e B, Mirto explora o contraste dinâmico no fraseado, o que imprime um caráter um pouco mais sério e tenso.

A natureza da música, com seus acordes por vezes suspensos, tende a evocar um caráter contemplativo, que emerge instintivamente na execução de um músico experiente. Nota-se, assim, uma distinção clara no humor transmitido: o maior contato emocional de Signorile com a obra resulta em mais nuances e detalhes.

ISSN 2447-9810

Essa lógica representacional – que transforma culturas inteiras em cenários exoticizados para consumo europeu – encontra um espelho claro na forma como a Amazônia foi historicamente narrada. Assim como a África, a Amazônia também foi alvo de representações coloniais, onde o fascínio e o distanciamento foram uma constante.

Nesse contexto, a obra de Blixen pode ser analisada sob a ótica da Amazônia, especialmente em relação às relações interétnicas e à construção de narrativas sobre o "outro", nas quais os indígenas foram largamente descritos como “semi selvagens” e vítimas de racialização, um mecanismo social que serve de meio para a inferiorização (Da Silva, 2016).

Analogamente, na Amazônia, os relatos coloniais também construíram uma representação dos povos indígenas e ribeirinhos que oscila entre o exótico e o subalterno, silenciando suas vozes e negando a complexidade de suas culturas. Essa visão distorcida é marcada por contradições, como ilustra Da Silva (2016, p. 169) ao citar um viajante que, impressionado com a ausência de violência e do conceito de roubo à propriedade privada entre certos grupos, concluiu: “Nesse sentido, a falta de práticas reprováveis na sociedade ‘civilizada’ coloca os indígenas em posição de não civilizados, selvagens, não culturais”.

Tal raciocínio revela como a lógica colonial racializante, nesse contexto, opera: aquilo que foge ao padrão eurocêntrico é imediatamente categorizado como falta ou inferioridade. Este imaginário consolidou a Amazônia não apenas como um território geográfico, mas como um símbolo repleto de mistérios, "pronto para ser explorado e dominado" (DA SILVA, 2016, p. 163). É precisamente nesta construção ideológica de um "outro" inferiorizado e de um espaço a ser conquistado que as narrativas sobre a Amazônia e a África convergem.

7. Do Contexto à Performance

Interpretar é escolher. Cada escolha interpretativa implica uma posição estética e, em certo grau, ética. Assim como a análise formal, harmônica e estilística auxilia o

ISSN 2447-9810

músico a compreender uma obra, a análise do contexto histórico e simbólico em que ela se insere fornece novas ferramentas críticas para comunicar o que se estuda e se expressa.

Podemos observar, por exemplo, a discordância de perspectivas entre o olhar europeu de Giorgio Signorile e a visão queniana de Ngũgĩ wa Thiong'o sobre a África. Ambos se relacionam com o tema, África, mas o fazem a partir de lugares de fala radicalmente distintos: o primeiro, pela lente nostálgica e idealizada de alguém de fora, e o segundo, pela urgência da libertação e da reconstrução cultural.

Ngũgĩ wa Thiong'o é um escritor queniano que defende uma descolonização integral de seu país, não apenas geográfica, mas também social, cultural e linguística. Sobre sua obra *Decolonizing the Mind,* Oliveira (2018, p. 9) comenta: "Ngũgĩ segue uma corrente de pensamento e de militância na qual o fenômeno da descolonização territorial do continente africano é só um passo na descolonização total". E complementa: "Porém, a obra do colonialismo, a colonização da política, da economia, das culturas e das mentes persiste".

Seguindo essa perspectiva, é possível propor, também no campo da música, uma "decolonização interpretativa": um gesto performativo que busca reinterpretar a obra colocando no centro as vozes e experiências do povo colonizado. No caso de *Le Colline di Karen*, essa releitura significa repensar a relação entre o som e o imaginário queniano — não mais como paisagem exótica e distante, mas como território vivo de memória e resistência.

Convido o leitor à escuta comparada das versões existentes da obra, a primeira do próprio compositor, a segunda de Giorgio Mirto, a quem a peça foi dedicada, e incluo a minha própria gravação (realizada antes da presente pesquisa, portanto, não orientada por uma premissa decolonial). A audição serve como ponto de partida para refletir sobre como o contexto pode transformar as escolhas interpretativas.

Links: Giorgio Signorile - Youtube / Giorgio Mirto - Youtube / Tayro Louzeiro - Youtube

Figura 1: Análise interpretativa das gravações e proposta de nova interpretação

ELEMENTO MUSICAL	INTERPRETAÇÃO ROMANTIZADA	LEITURA DECOLONIAL
TIMBRE	SOM DOCE, REDONDO, HOMOGÊNEO	TIMBRES CONTRASTANTES.
DINÂMICA	CRESCENDOS SUAVES	DINÂMICAS IRREGULARES, CONTRASTES ABRUPTOS
AGÔGICA	RUBATO FLUIDO, EXPRESSIVO	PEQUENAS HESITAÇÕES
ARTICULAÇÃO	FRASES CANTÁBILES, LEGATO	ARTICULAÇÕES FRAGMENTADAS EM ALGUNS PONTO
AFETO GERAL	NOSTALGIA E SERENIDADE	CONTEMPLAÇÃO E INQUIETAÇÃO

Fonte: elaborada pelo autor.

A figura acima apresenta uma análise geral comparativa de elementos musicais presentes nas três interpretações, que foram consideradas como "romantizadas", seguida de uma proposta de interpretação crítica "decolonial", evidenciando contrastes estéticos que surgem da manipulação de articulações, pausas e silêncios súbitos, elementos que podem simbolizar o silenciamento de vozes e a inquietação do ser.

8. Conclusão

A análise da peça *Le Colline di Karen* evidenciou que o processo criativo de Giorgio Signorile articula memória afetiva, experiências pessoais e estímulos literários na construção de uma estética musical marcada pela contemplação e pela nostalgia. A inspiração, longe de ser apenas um momento epifânico, emerge como resultado da interação entre vivências externas, paisagens africanas, literatura de Blixen e encontros culturais, e o universo interior do compositor.

Observou-se, ainda, que o violão desempenha papel central nesse processo, não apenas como instrumento técnico, mas como mediador expressivo e parceiro criativo. A escolha pelo gênero Noturno reforça a dimensão subjetiva da obra, ao mesmo tempo em que revela a presença de um olhar europeu sobre a africanidade, aproximando-se de tensões já discutidas na literatura crítica acerca do colonialismo.

Assim, a obra de Signorile pode ser compreendida como síntese entre expressão individual e contexto histórico-cultural, revelando tanto a potência criativa do diálogo entre música e literatura quanto os limites impostos por olhares marcados por heranças coloniais. Tais reflexões contribuem para ampliar as possibilidades interpretativas e críticas em torno da performance musical contemporânea.

Referências Bibliográficas

BENNETT, Stan. The process of musical creation: interviews with eight composers. **Journal of Research in Music Education**, Reston, v. 24, n. 1, p. 3–13, 1976.

CUNHA, M. Karen Blixen e o Colonialismo. **Rev. C&Trópico**, v. 47, n. 1, p. 85-100, 2023. DOI. Disponível em: https://doi.org/10.33148/CETROPICOv47n1(2023)art3. Acesso em: 18 jul. 2025.

DA SILVA, Estefany France Cunha. Representações da Amazônia nas narrativas de viajantes no texto Paraíso de um Naturalista de John Hemming. Das Amazônias, v. 7, n. 1, p. 161-174, 2024. Disponível em: https://doi.org/10.29327/268903.7.1-11. Acesso em: 18 jul. 2025.

HOU, Yingying; SONG, Bei; ZHU, Yi; YU, Linwei; HU, Yi. Acquiring musical knowledge increases music liking: Evidence from a neurophysiological study. **PsyCh Journal**, Hoboken, v. 13, n. 6, p. 927–942, 2024. DOI. Disponível em: https://doi.org/10.1002/pchj.791. Acesso em: 30 out. 2023.

ISHIZU, Tomohiro; ZEKI, Semir. Toward a brain-based theory of beauty. **PloS one**, v. 6, n. 7, p. e21852, 2011. DOI. Disponível em: https://doi.org/10.1371/journal.pone.0021852. Acesso em: 18 jul. 2025.

JOHNSON-HILL, Erin. Romanticism, the classical muse, and the Beethovenian gaze: a changing iconography of musical inspiration. **Music in Art**, Nova Iorque, v. 33, n. 1/2, p. 247–267, 2008. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/41818567. Acesso em: 18 jul. 2025

LANGER, Susanne. **Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art**. 3. ed. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1942.

LÖRCH, L.; HUOVINEN, E. Fostering composer voice in tertiary teaching of contemporary music composition. **Journal of Research in Music Education**, v. 73, n. 1, p. 87-108, 2024. DOI. Disponível em: https://doi.org/10.1177/00224294241255579. Acesso em: 18 jul. 2025

MARAIS, J. L. Karen Blixen in the African book and literary tourism market. **Tydskrif vir Letterkunde**, Pretoria, v. 52, n. 1, p. 131–143, 2015. DOI. Disponível em: http://dx.doi.org/10.4314/tvl.v52i1.9. Acesso em: 18 jul. 2025

MENDES, Daniel de Souza. **A composição musical como resposta: vivências e imaginário sonoro.** 295 f. 2015. Tese de doutorado - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, Porto Alegre, 2015. Disponível em: https://lume.ufrgs.br/handle/10183/128954 . Acesso em: 18 jul. 2025.

MERRIAM, Alan P. Characteristics of African Music. **Journal of the International Folk Music Council**, v. 11, p. 13-19, 1959. DOI. Disponível em: https://doi.org/10.2307/834848. Acesso em: 11 out. 2025.

OLIVA, Anderson Ribeiro. Os africanos entre representações: viagens reveladoras, olhares imprecisos e a invenção da África no imaginário Ocidental. **Tempo de Histórias**, v. 9, p. 90-114, 2005.Disponível em: https://bit.ly/2UlwM3. Acesso em: 11 out. 2025.

OLIVEIRA, B. R. **A história da descolonização das mentes em Ngũgĩ wa Thiong'o (c.1964–1986)**. Dissertação de Mestrado - Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Departamento de História, Lisboa, 2018. Disponível em: https://www.proquest.com/dissertations-theses/hist%C3%B3ria-da-descoloniza%C3%A7%C3%A3o-das-mentes-em-ng%C5%A9g%C4%A9-wa/docview/3122669798/se-2 . Acesso em: 11 out. 2025.

PIZÀ, Antoni. Musical inspiration as seen through the artist's eyes. **RIDIM/RCMI Newsletter**, v. XIV, n. 2, University of New York: New York, 1989. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/41604926 .Acesso em: 23 out. 2023.

RODRÍGUEZ-PERALTA, Phyllis. The modernist nocturno and the nocturne in music. **Hispanic Journal**, v. 14, n. 1, p. 143-155, 1993. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/44284315. Acesso em: 21 out. 2023.

ZBIKOWSKI, Lawrence M. Music analysis: music, emotion, analysis. **Music Analysis**, v. 29, n. 1/3, p. 37-60, mar./out. 2010. DOI. Disponível em: https://doi.org/10.1111/j.1468-2249.2011.00330.x. Acesso em: 11 out. 2025.

X Simpósio Internacional de Música da Amazônia
13 a 17 de outubro de 2025
Goiânia, Goiás, Brasil

A repercussão da linguagem isobemática na escrita instrumental: O caso específico do acordeão cromático com sistema convertor

PEFORMANCE MUSICAL

Gonçalo André Dias Pescada
Universidade de Évora, Portugal
CESEM – Centro de Estudos em Música
Email: gpescada@uevora.pt

Resumo: A linguagem isobemática, enquanto sistema que se baseia numa única unidade do mesmo tamanho (meio-tom) tem fortes repercussões na dedilhação, nos registos, na articulação e, consequentemente, no som produzido nos vários instrumentos. Escrever ou compor através da linguagem isobemática significa organizar as alturas (construção intervalar), os ritmos, as dinâmicas, as articulações em função da soma de mais ou menos "espaços de tamanho igual". No caso específico do acordeão cromático de botões, com sistema convertor, a disposição dos teclados, e a sua simetria, surge como um modelo favorável à execução de obras que incluam a linguagem isobemática como princípio composicional. Para o efeito, o presente artigo procura investigar o funcionamento da linguagem isobemática e a sua repercussão na escrita para acordeão através da análise da obra do compositor Christopher Bochmann.
Palavras-chave: Linguagem Isobemática; Repercussão, Escrita Instrumental; Acordeão; Christopher Bochmann.

Abstract: Isobematic language, as a system based on a single unit of the same size (half-tone), has strong repercussions on fingering, register, articulation, and, consequently, the sound produced by various instruments. Writing or composing using isobematic language means organizing pitches (interval construction), rhythms, dynamics, and articulations based on the sum of more or less "equal-sized spaces." In the specific case of the chromatic button accordion with a converter system, the layout of the keyboards and their symmetry emerges as a favorable model for the performance of works that include isobematic language as a compositional principle. To this end, this article seeks to investigate the functioning of isobematic language and its impact on accordion writing through an analysis of the work of composer Christopher Bochmann.
Keywords: Isobematic language; Repercussion; Instrumental writing; Accordion; Christopher Bochmann.

1. Repercussões da linguagem isobemática na escrita instrumental

"O conceito de música isobemática resulta de um desejo de aproximar a estruturação da música à audição e ao ouvinte, sem abdicar da linguagem musical, mas

teorizando-a em termos próprios e positivos em vez de recorrer a maneiras de evitar o tonalismo." (Bochmann, 2013, p. 11).

1. Definição do termo isobemático

O termo isobemático refere-se à igualdade de intervalos; igualdade de funções, ou seja, todo-equivalente.

Falar na distância entre dó e ré# ou mib como sendo intervalos diferentes (2^{A} e 3m) deixa de fazer sentido porque em termos de numeração o intervalo será o mesmo - intervalo 3. Esta idiossincrasia acarreta um certo conjunto de características que devem ocorrer para que o processo se torne mais ou menos viável. Por exemplo, escrever para um teclado que é regular, tal como o piano, constituído pela escala diatónica tonal (teclas brancas e pretas) é menos funcional para o conceito de linguagem isobemática.

Na ordem natural das teclas brancas, o primeiro meio-tom surge da terceira para a quarta tecla. A tecla branca que segue a seguir ao dó central é o ré. Para tocar o dó# / réb é necessário recorrer à tecla preta que está ligeiramente acima.

No caso de alguns instrumentos de sopro, tal como o oboé, a escala diatónica de ré não usa chaves auxiliares. O clarinete em sib consegue realizar praticamente todas as situações mas no caso do clarinete em lá, a sua utilidade é mais limitada. De certo modo, podemos aferir que os instrumentos de tecla foram inventados num período de escalas diatónicas modais. Instrumentos, tais como: vibrafone, piano, orgão, cravo estão baseados na linguagem tonal, os teclados foram concebidos pelo mundo tonal.

Por outro lado, alguns instrumentos também parecem adaptar-se perfeitamente à linguagem isobemática, por exemplo no caso das cordas (violinos, violas d'arco, violoncelos, contrabaixo, guitarra, entre outros), o pisar da corda significa que o meio-tom se encontra à distância de um pequeno movimento de escorregar o dedo. Nestes instrumentos, a relação entre os meios-tons e a sua distância é bastante confortável de executar.

Outro dos instrumentos que se encontra precisamente nesta categoria é o acordeão, isto é, o acordeão cromático de botões. Na figura 1, pode-se observar a distância e o posicionamento entre uma oitava em ambos os teclados (botões e piano).

ISSN 2447-9810

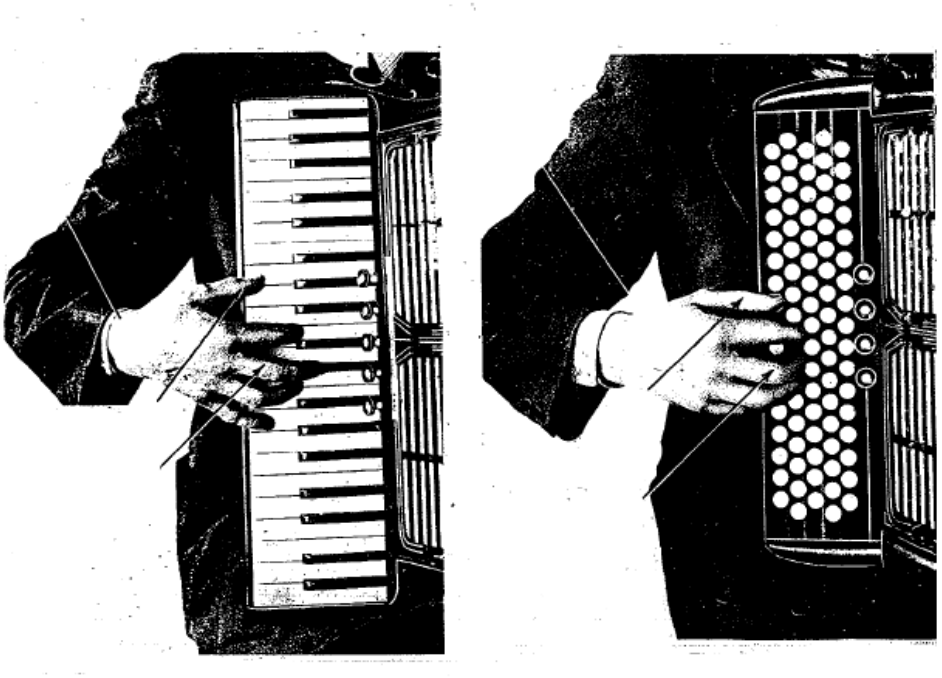


Figura 1: posicionamento das mãos no acordeão com teclados de piano e de botões

A distância entre os botões, no teclado, é consideravelmente menor. Em termos de linguagem isobemática, a disposição dos botões é muito mais adequada pela localização dos meios-tons no teclado. Por exemplo, um intervalo 1 (2ª menor) fica à distância (diagonal) de um botão. O intervalo 3 (3ª menor) situa-se à distância (vertical) de um botão, isto é, na mesma fila mas um botão abaixo.

Dois ou mais sons, por exemplo, que formam intervalos de 3ª menor, quarta aumentada ou quinta diminuta e sexta maior estão situados, geralmente, também na mesma fila de botões. Estas características revelam que para transpor um aglomerado constituído por duas 3ª menores, tal como (dó-mib-fá#), realizado na mesma fila de botões, bastará apenas deslocar o braço e antebraço para a fila pretendida, mantendo a mesma dedilhação.

Cada fila de botões, face à mesma nota inicial, apresenta 4 possibilidades: terceira menor, quarta aumentada, sexta maior e oitava perfeita (intervalos 3, 6, 9 e 12). Por sua

ISSN 2447-9810

vez, a relação entre o dó central (primeira fila) e as notas situadas na segunda fila é a seguinte: 2ª menor, 3ª maior, 5ª perfeita e 7ª menor (intervalos 1, 4, 7, 10). Entre o dó central e a terceira fila, observa-se a seguinte disposição: 2ª maior, 4ª perfeita, 5ª aumentada, 7ª maior (intervalos 2, 5, 8, 11). Pela sua disposição, o teclado apresenta, à partida, três possibilidades de escalas esquemáticas, maiores e menores, em função da fila onde inicia a escala. Este facto verifica-se, sobretudo, para o sistema tonal.

Na linguagem isobemática, pode-se considerar três passagens específicas que se distinguem pelo uso de meios-tons, ou seja, a sucessão cromática que compreende todos os meios-tons possíveis e duas sucessões formadas por tom e meio-tom, como é o caso das seguintes sucessões octatónicas.

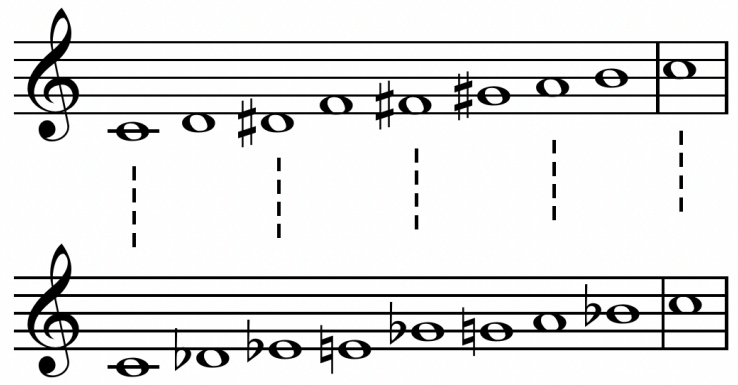


Figura 2: sucessões octatónicas

Nestas duas sucessões, a dedilhação será 1234 1234. No entanto, também será possível utilizar as filas auxiliares (4 e 5) e estabelecer para as duas sucessões de sons a seguinte dedilhação: 1234 1234. A relação intervalar entre os sons apresentados na figura anterior permite iniciar em qualquer som da ordem utilizando a mesma dedilhação.

Lips (2000) refere que a reflexão sobre a dedilhação é fundamental para a eficácia e conforto na performance. Ellegaard (1964), na construção do seu método para baixos soltos, enalteceu a capacidade de um instrumento moderno capaz de realizar linhas melódicas diferentes em simultâneo, e na criação de um sistema que permitisse interpretar música contemporânea no acordeão.

O teclado de botões é totalmente desfavorável à sucessão diatônica, ou seja, para

tocar uma passagem diatónica de dó maior é necessário percorrer uma espécie de labirinto porque o teclado está constituído por meios-tons. A estrutura do teclado favorece o conceito de igualdade de todos os meios-tons. No acordeão com teclado de piano, é necessário o constante movimento do braço e antebraço para chegar às teclas pretas.

No esquema seguinte (fig. 3) é possível visualizar a constituição do teclado de botões que apresenta várias vantagens, nomeadamente a proximidade dos meios-tons, a pequena distância entre oitavas que permite executar obras com maior extensão de teclado, a utilização de 2 filas complementares que auxiliam a dedilhação de padrões com a mesma relação intervalar, entre outras.

A disposição dos registos multi-tímbricos situados na proximidade do queixo (parte superior do teclado) torna a linguagem isobemática ainda mais funcional no sentido que é possível articular registos graves com agudos e reforçar a sonoridade dos meios-tons.

De igual modo, a perfeita viragem do fole, nomeadamente a utilização das diferentes técnicas de *bellow shake* e ricochete contribuem para uma utilização mais assertiva da linguagem isobemática, nomeadamente em aspetos como o fraseado, a articulação, as dinâmicas (crescendos e decrescendos) e a agógica musical.

ISSN 2447-9810

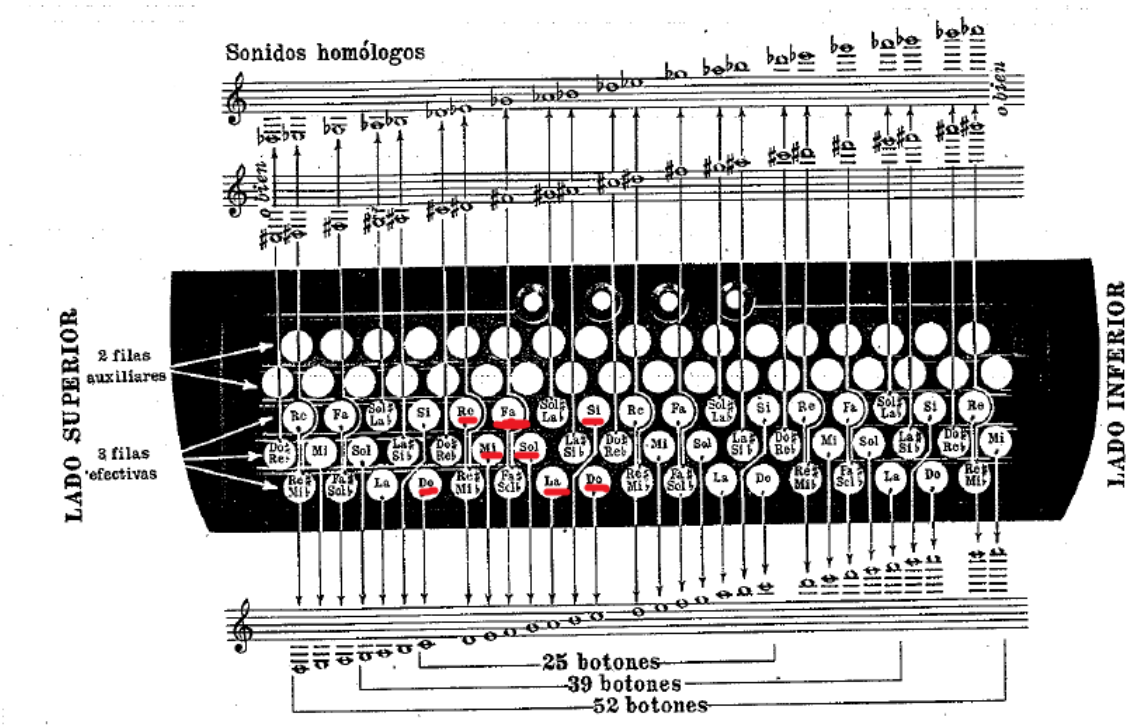


Figura 3: disposição dos botões no teclado da mão direita - acordeão

Não obstante, uma das limitações do acordeão está precisamente no som ser produzido pela ação do fole e o som extinguir-se a partir do momento em que o fole deixa de movimentar-se. No piano, por exemplo, é possível acrescentar outras sonoridades enquanto as anteriores ficam a soar pela dimensão da caixa harmónica e da utilização do pedal.

Nos instrumentos de sopro (metais) a riqueza tímbrica e sonora também permite pequenas nuances de interpretação e a prática instrumental em grupo acrescenta uma mais-valia à linguagem isobemática. A utilização de vários instrumentos, em simultâneo, numa espécie de paralelismo à distância intervalar de 2ª menor - intervalo 1, 3ª menor - intervalo 3, 5ª perfeita - intervalo 7, 7ª maior - intervalo - 11, permite um maior desafio tímbrico, sonoro e orquestral.

Jacomucci (2013) reforça que a intensa colaboração com compositores conduziu a uma elevação cultural do instrumento ímpar, lançando as bases para uma literatura quer a nível concertístico como pedagógico e criando uma perspetiva que não existia antes.

Na linguagem isobemática, o conceito de igualdade não inclui o conceito de síncopa / contratempo. Iniciar um trecho de 3 fusas antes do final do compasso ou iniciar na 2 fusa do compasso é perfeitamente possível, normalmente, fruto dos conceitos de proporção e equivalência. Por vezes, nem existe compasso pois da mesma forma que a unidade intervalar é o meio-tom, a unidade rítmica poderá ser a fusa ou a semicolcheia.

1. Sistema composicional de Christopher Bochmann

A música de Bochmann tem como universo composicional o total cromático.

Draugsvoll, G. Højsgaard, E. (2011) reforçam a importância de criar uma maior proximidade na relação entre intérprete e compositor e também na criação de novas obras com possam contribuir para um repertório original para acordeão.

Na sua obra em geral, Bochmann procura diversas combinações possíveis entre diferentes intervalos ligados entre si por relações numéricas, como as da sequência de Lucas, onde podemos encontrar, maioritariamente, os intervalos 2, 1, 3, 4, 7, 11, etc.

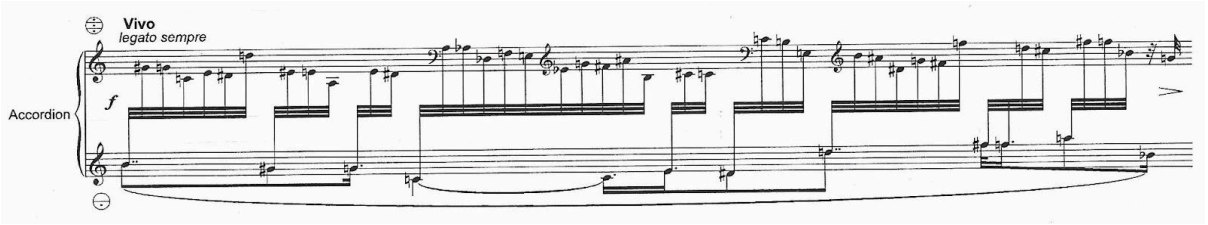


Figura 4: Wandering From Clime to Clime - secção inicial do primeiro andamento

A música de Bochmann baseia-se nas combinações de intervalos recorrentes e aposta nas suas combinações para a criação de todas as estruturas para as alturas, garantindo, assim, uma enorme coerência ao nível intervalar, podendo apresentar-se uma música 'isobemática' que recorre à perceção intervalar para dar referências auditivas diferentes das da música tonal.

A música isobemática é fundamentalmente diferente do dodecafonismo: não há 12 notas diferentes; há tantas quanto a extensão do instrumento permite. Os intervalos são designados pelo número de unidades (meios-tons) que percorrem os teclados.

Esta igualdade, entre todas as alturas, conduz naturalmente à independência de

todas as notas e à não equivalência da oitava, apesar de este ser um intervalo de elevada consonância.

Relativamente ao processo de ensino aprendizagem da linguagem isobemática e de outras linguagens, Lopes (2011) aborda a relação mestre-discípulo e a sua diversidade nos tempos atuais. Em pleno séc. XXI, o instrumentista tem à sua disposição uma série de ferramentas, fruto de um mundo cada vez mais global, que deve utilizar para enriquecer os seus conhecimentos.

Neste campo, Llanos, R. & Alberdi, I. (2002) apostam numa escrita original proveniente de diferentes simbologias absolutamente necessárias na construção de um repertório específico para acordeão.

Conclusão

Relativamente ao processo composicional, podemos encontrar na obra de Christopher Bochmann várias alusões a gêneros específicos da tradição erudita ocidental, por ex. a fuga. No entanto, a procura incessante por uma abordagem musical contemporânea, sem quaisquer preconceitos, e um profundo conhecimento teórico das técnicas de composição, orquestração e análise musical permitem a Bochmann uma originalidade genuína e uma criação musical ímpar que terá o seu lugar próprio na História da Música.

Na música isobemática, todos os elementos (meios-tons) têm a mesma função, não há diferenciação: para resumir a matéria prima da música isobemática basta escrever um único meio-tom – a escala é completa. Desta forma, podemos constatar que a duplicação a "qualquer" intervalo irá reproduzir sempre as mesmas funções, ou seja, tão "duplicação" como é a oitava no contexto tonal.

Ao contrário da música tonal que gera um conforto proporcionado pelo campo harmônico, exposições, reexposições, desenvolvimentos, codas, estabelecimento de tónicas e dominantes, entre outros, a linguagem isobemática, por ser uma linguagem em que todos os passos são iguais, em que não existe equivalência de oitava nem estruturas harmónicas pré-definidas gera uma maior necessidade de preparação e envolvimento na sua aprendizagem.

Neste campo, aprender, dedilhar e executar uma progressão de aglomerados, gera novas ramificações e direções em termos de possibilidades de leitura e execução.

Segundo Gibson em Maia (2018), a obra de Christopher Bochmann é baseada em contrastes perceptíveis auditivamente, assim como um discurso musical que se constrói através das repetições e variações de um número restrito de elementos.

A variação dos parâmetros que caracterizam os elementos delineiam contornos, variáveis ou direcionais, inseridos em processos de transformação, como sejam a eliminação, a redução, a ampliação, a compressão ou dilatação. Também em Maia (2018), Gibson refere que (…) é com imaginação e engenho, e com base numa escrita inventiva, que o compositor manipula o grau de previsibilidade da ocorrência dos elementos. Fica, assim, a sensação de que tudo se repete, mas sempre de uma forma renovada.

> "A meu ver, tudo na música é relativo. Numa música que não tem tonalidade e que não tem compasso, e não tem estas hierarquias, tudo é igual, tudo é «isobemático» Christopher Bochmann.

Referências Bibliográficas

BOCHMANN, Christopher. **O ritmo como factor determinante na definição de linguagens musicais do século XX.** Modus (6), Instituto Gregoriano de Lisboa, 185-196, 2006.

BOCHMANN, Christopher. **Os Fundamentos da Música Isobemática.** III Simpósio Nacional de Musicologia. Pirenópolis, 2013.

BOCHMANN, Christopher. **The language of Isobematic Music: its definition and its repercussions for composition and analysis.** Música Analítica - Porto International Symposium on the Analysis and Theory of Music. Universidade Católica Portuguesa, 2019.

DRAUGSVOLL, Geir & Højsgaard, Erik. **Handbook on Accordion Notation.** Copenhagen: Andreas Borregaard, 2011.

ELLEGAARD, Mogens. **Comprehensive Method for the Chromatic Free Bass System (Bassetti or Baritone Basses)**. New York: M. Hohner, Inc., 1964.

JACOMUCCI, Cláudio. **Modern Accordion Perspectives. Articles and interviews about classical accordion literature, pedagogy and its artistic, professional perspectives.** Gráfica Metelliana Edizioni, 2013.

JACOMUCCI, Cláudio. **Modern Accordion Critical Selection of Accordion Works composed between 1990 and 2010.** Tecnostampa, Loreto Editions, 2014.

LIPS, Friedrich. **The Art of Bayan Playing: Technique, Interpretation and Performance of Playing the Accordion Artistically.** Kamen: Karthause-Schmülling Musikverlag, 2000.

LANOS, Ricardo & Alberdi, Iñaki. **Accordion for Composers.** Spain: Ricardo Llanos (autor), 2002.

LOPES, Eduardo. **Perspetivando o Ensino do Instrumento Musical no Século XXI.** Fundação Luís de Molina, 2011.

MAIA, Pedro. **Christopher Bochmann** (1.ª ed), Atelier de Composição, 2018.

A Transcrição Orquestral: Saberes Contidos nos Conteúdos das Disciplinas de Linguagem Musical do Curso de Regência da Escola de Música e Artes Cênicas (EMAC), da Universidade Federal de Goiás (UFG)

PERFORMANCE MUSICAL

Magno da Silva Sousa
Universidade Federal de Goiás (UFG) - silvasousa@discente.ufg.br
Carlos Henrique Costa
Universidade Federal de Goiás (UFG) - costacarlosh@ufg.br

Resumo: Investigar a relação entre os saberes necessários para a realização de uma transcrição orquestral a partir da escuta e os conteúdos das disciplinas de linguagem musical nos planos de ensino do curso de Regência da Escola de Música e Artes Cênicas (EMAC) da UFG. Fundamentada nos autores Lima Júnior (2003) e Flávio Barbeitas (2000), para entender os saberes envolvidos nos processos de transcrição e organizada pelos parâmetros altura (KLAPURI e DAVY, 2007), ritmo (HINDEMITH, 1970), dinâmica (BORUSCH, 2008), articulação (ADLER, 2002) e timbre (ROEDERER, 2008). Concluiu-se a partir das análises que as disciplinas do eixo de linguagem musical desenvolvem os saberes necessários para realização de uma transcrição orquestral, embora apresentados de maneira fragmentada.
Palavras-chave: Transcrição Orquestral; Planos de Ensino; Disciplinas de Linguagem musical.

Abstract: This study investigates the relationship between the knowledge required for carrying out an orchestral transcription from listening and the content of music language courses in the syllabi of the Conducting program at the School of Music and Performing Arts (EMAC) of UFG. It is grounded in Lima Júnior (2003) and Flávio Barbeitas (2000) to understand the knowledge involved in transcription processes and is organized according to the parameters pitch (KLAPURI and DAVY, 2007), rhythm (HINDEMITH, 1970), dynamics (BORUSCH, 2008), articulation (ADLER, 2002), and timbre (ROEDERER, 2008). The analysis concludes that the courses within the music language axis develop the knowledge necessary for carrying out orchestral transcription, although presented in a fragmented manner.
Keywords: Orchestral Transcription; Syllabi; Music Language Courses

1.Introdução

Transcrição musical significa traduzir uma música escrita para um instrumento a outro diferente do original, assim como, a redução para um instrumento de teclas ou cordas beliscadas de uma obra escrita para uma orquestra (BARBEITAS, 2000). Tem como finalidade permitir que um instrumento ou grupo diferente do originalmente dedicado possa executar a mesma obra (LIMA JUNIOR, 2003). Vislumbra-se que existem outras formas de transcrição musical, como a adaptação de um meio fônico para outro, a tradução de um manuscrito antigo, escrito em notação antiga, para a notação atual e a transcrição feita a partir da audição de um instrumento/voz ou grupo musical (LIMA JUNIOR, 2003, p. 21).

Neste artigo focamos na transcrição musical orquestral feita a partir da escuta. Essa atividade exige do transcritor saberes que vão além da escuta e propicia mais facilidade ao transcrever uma execução musical (COSTA; SOUSA, 2024). Em nossa experiência profissional como regente temos utilizado a transcrição orquestral devido aos diferentes grupos instrumentais disponíveis.

Entender os saberes necessários à realização de uma transcrição musical e a relação destes com os conhecimentos ensinados na formação de um regente em nível de graduação é o objetivo deste trabalho. Assim, esta pesquisa se torna relevante pois relaciona a prática da transcrição com o processo formativo do regente, aproximando teoria e prática em um currículo acadêmico que muitas vezes trata esses aspectos de forma fragmentada. Observa-se que não há uma pesquisa sistemática sobre a prática transcricional e a teoria musical, um dos paradigmas deste século: formação que envolve uma relação eficiente entre teoria e prática.

Diante disso perguntamos: quais saberes contribuem para a realização de uma transcrição feita a partir da escuta? De que modo os planos de ensino das disciplinas que compõem o eixo de linguagem musical de um curso de graduação em regência demonstram o desenvolvimento de saberes que contribuem para a realização de uma transcrição orquestral? Para tal, este trabalho investiga os saberes necessários para a realização de uma transcrição orquestral compreendidos nos planos de ensino e descritos no campo conteúdo das disciplinas de linguagem musical do curso de regência da Escola de Música e Artes Cênicas (EMAC) da UFG.

ISSN 2447-9810

Dentre os diversos trabalhos, que tocam o tema, encontrados citamos: “Práticas pedagógicas de auxílio ao desenvolvimento da escuta musical na disciplina de percepção musical” (GIORGETTI, 2018) e o trabalho “Transcrição Musical: um estudo crítico do repertório para instrumentos de cordas dedilhadas” (SOLTO, 2010). Ambos direcionados às habilidades necessárias ao exercício da transcrição musical, com foco na pedagogia e na prática, mas não classificam ou mostram quais os conhecimentos são necessários para essa tarefa. Consecutivamente foram pesquisados livros de orquestração que tratam dos saberes para essa prática, dentre os quais citamos autores como Samuel Adler (2002), Walter Piston (1955), entre outros. Estes enfatizam sobre a importância de transcrever, mas não apresentam quais saberes são necessários para esta prática. Outros trabalhos apontam para conhecimentos ligados à percepção, a notação musical, e outros saberes teóricos e práticos, porém não discutem como usá-los no processo de transcrição musical através da escuta.

Utilizamos como metodologia a pesquisa bibliográfica e documental. No tipo bibliográfico nos propomos a conceituar e contextualizar os parâmetros musicais escolhidos com o propósito de sistematizar as reflexões apresentadas: altura, ritmo, dinâmica, articulação e timbre. No tipo documental utilizamos os planos de ensino, solicitados à coordenação do curso de regência da EMAC - UFG conforme descrito no item 3 deste trabalho.

2. Parâmetros musicais selecionados e o transcritor musical

Ao realizar uma transcrição musical o músico precisa compreender e ter o domínio de parâmetros musicais para chegar ao seu produto final. Listamos a seguir os parâmetros musicais - altura, ritmo, dinâmica, articulação e timbre - a fim de trazer ao leitor uma organização das discussões feitas a partir dos planos de ensino, proposta deste trabalho.

A percepção da altura é essencial para reproduzir a intenção do resultado sonoro de uma obra. De acordo com Anssi Klapuri e Manuel Davy, altura é um aspecto sonoro que se refere à forma como o ouvido humano percebe a frequência fundamental dos sons (tom), (2006, p.8). Atenta-se que a altura é uma das propriedades que compõem a

ISSN 2447-9810

identidade melódica e harmônica de uma música e é um dos componentes necessários para a realização de uma transcrição musical (2006, p. 21). Destaca-se que o universo tonal não é o único existente, porém, nos concentramos nesse sistema como recorte da pesquisa proposta.

Assim como a propriedade altura, a percepção e a compreensão do ritmo são essenciais para reproduzir o estilo escolhido por um compositor em uma obra no processo de transcrição. A propriedade musical ritmo é responsável por garantir a organização dos tempos em uma música, o fluxo e a pulsação (MED, 1996). Como variáveis deste conceito incluem-se a organização da pulsação (compasso), das durações (figuras), agógica (mudança de pulsação com fins interpretativos) e andamento.

O ritmo desempenha papel fundamental na formação do estilo, seja na música, na dança, na escrita ou em outras formas de expressão (TEMPERLEY, 2004, p. 266). Está ligada à experiência do transcritor como músico e influencia sua capacidade de discernir e identificar os diferentes padrões rítmicos. A vivência musical como intérprete, apreciador, compositor entre outras atividades musicais e o treinamento da percepção e da transcrição influenciam sua capacidade de ouvir nuances estilísticas (BORUSCH, 2008, p. 107 -133).

Paralelamente, sobre a percepção da dinâmica na música, destaca Edwin Gordon em seu livro: *A Contemporary Music Learning Theory,Learning Sequences in Music* que a subjetividade da percepção da dinâmica está ligada à interpretação e que "a notação musical por si só é incompleta". Destaca ainda que "a fluência e o estilo, que imprimem a expressão na música, não podem ser indicados com precisão ou objetividade na notação" (GORDON, 2018, p. 141).

A percepção da interpretação musical (variações de dinâmica e fraseados) é muitas vezes subjetiva e envolve conhecer as diferentes técnicas e recursos utilizados para representar a dinâmica musical permitindo a transcrição das ideias propostas na audição de uma música.

Nisto, torna-se objeto de discussão a percepção e notação da dinâmica. Por exemplo, ao se realizar uma escuta da famosa Sinfonia nº 5 de Ludwig van Beethoven interpretada por Karajan, ou por Bernstein, transcritores diferentes que

nunca tiveram acesso à partitura, escolheriam dinâmicas diferentes em certos trechos, pelo caráter subjetivo da interpretação. Nesse sentido, ao realizar uma transcrição musical é necessário que o transcritor compreenda e traduza as nuances e variações dinâmicas dentro de um contexto histórico e estilístico. Ou seja, saber realizar sonoridades diferentes, fraseados, articulações e dinâmicas dentro de estilos diferentes possibilitará uma maior precisão de informações referentes à dinâmica. (BORUSCH, 2008, p. 107 -133).

Ao mesmo tempo, a percepção da articulação, também faz parte dos saberes necessários para a realização de uma transcrição musical orquestral. Conforme nos informa o dicionário de música, grove, articulação é "a junção ou separação de notas sucessivas, isoladamente ou em grupos, por um intérprete, e a maneira pela qual isso se faz; a palavra é mais amplamente aplicada ao fraseado musical em geral" (SADIE, 1994, p. 44).

Desse modo, também está ligada à vivência e formação musical do transcritor, seja na execução de um instrumento musical ou canto (BORUSCH, 2008, p. 107 -133). A notação dessa articulação envolve a investigação acurada das técnicas em outros instrumentos que o transcritor não toca. Embora a percepção da articulação compreenda elementos como os ataques, as pausas e as respirações, cada instrumento possui características próprias de execução, o que possibilita ao músico explorar timbres e cores sonoras variadas, conforme o estilo e o período a que se refere a obra tocada (ADLER, 2002).

Outro parâmetro musical necessário para o trabalho da transcrição orquestral é a identificação do timbre do som percebido. Cada instrumento possui características únicas de timbre, que é o resultado de sua construção (formato, tamanho e forma), dos tipos de materiais utilizados em sua confecção (madeira, metal, ebonite, resina, entre outros) e das técnicas usadas pelo performer no momento da interpretação da música (BERG; STORK, 2004, p. 260 - 292). Conforme a variedade de técnicas e a cada escola e estilo musical, destaca-se uma variação de cor sonora. O timbre de um instrumento musical também pode variar dependendo da tessitura utilizada, da intensidade, articulação ou ataque realizado. Como exemplo disso citamos o

clarinete que, conforme o livro de Samuel Adler (2002) sobre orquestração, tem diferentes cores sonoras para cada região acessada no instrumento.

Por conseguinte, o transcritor se depara com a possibilidade de combinações de timbres. Estas por sua vez, trazem uma gama avassaladora de possibilidades timbrísticas, visto que existem incontáveis formas de agrupamentos de instrumentos. A experiência do transcritor com obras orquestrais de diferentes estilos é um fator importante para o sucesso de sua transcrição.

3. Conteúdos das disciplinas do eixo da linguagem musical ministrados no curso de regência da EMAC –UFG e a transcrição

A Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás (EMAC-UFG) oferece disciplinas à formação do músico profissional que podem contribuir para o desenvolvimento da habilidade de transcrição musical. Um dos objetivos desta pesquisa é avaliar as relações entre os conteúdos e metodologias dessas disciplinas e a prática da transcrição.

A seguir analisamos os planos de ensino de disciplinas selecionadas com base nos estudos apontados no capítulo anterior que versam sobre os saberes que um músico deve aprender para a realização dessa atividade. Para selecionar as disciplinas da EMAC-UFG acessamos o Plano Político Pedagógico do Curso de Bacharelado em Música (https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/269/o/Resolucao_CEPEC_2015_1363.pdf) em funcionamento desde 2009 na referida instituição.

Listamos a seguir as disciplinas do Eixo de Linguagem Musical ministrados no curso de Bacharelado em Música com habilitação em Regência da EMAC-UFG: Percepção 1 a 4, Harmonia 1, 2 e 3, Contraponto 1, 2, 3 e 4, Análise 1 e 2; Orquestração e Instrumentação 1 e 2, Arranjos Instrumentais e Vocais 1 e 2. Os dados utilizados foram retirados das descrições das ementas, conteúdos e metodologias contidos nos planos de ensino das disciplinas supracitadas, em sua maior parte, do ano de 2022 e 2023. Ressalta-se que foram retirados somente dados da ementa, conteúdo e metodologia desses documentos.

Os parâmetros utilizados para a organização dessa discussão foram: altura, ritmo, dinâmica, articulação e timbre.

3.1 Altura

As disciplinas de Percepção 1 a 4 são as que mais diretamente desenvolvem a percepção da altura. A disciplina Percepção 1 trata da "percepção e estruturação melódica", enquanto Percepção 2 a 4 se concentram na "percepção e estruturação polifônica e harmônica". Os conteúdos abrangem "escalas maiores, menores e modos eclesiásticos", além de "melodias atonais" e "leitura nas claves de Sol, Fá e Dó na 3ª linha". A metodologia inclui solfejos, ditados e transposições com repertório popular. Há, no entanto, lacunas, como a ausência do estudo da clave de Dó na 4ª linha e o não trabalho com a "escuta de timbres orquestrais distintos", o que impacta o reconhecimento preciso das alturas em contextos instrumentais variados.

As disciplinas de Harmonia 1, 2 e 3 contribuem para o desenvolvimento da altura por meio da "escrita harmônica a quatro vozes" e do "reconhecimento auditivo de progressões harmônicas e análise harmônica de trechos musicais". Trabalham conteúdos como "formação de acordes, cifragem, cadências, modulações" e a harmonia do século XX, como "modalismo, impressionismo e atonalismo". A prática envolve "análise orientada de repertório, escuta crítica e harmonização de melodias", habilidades que complementam a escuta e compreensão da altura.

As disciplinas de Contraponto 1 a 4 lidam com a escrita e percepção auditiva de contraponto em várias vozes. Abordam desde o "contraponto livre a duas vozes" até "introdução ao estudo da fuga". Embora não contemplem a altura de forma isolada, o "uso adequado das dissonâncias" e a prática de escuta e resolução melódica entre vozes desenvolvem importantes competências transcricionais.

Nas disciplinas de Análise 1 e 2, o foco está na estrutura das composições. A Análise 1 abrange "períodos, frases, semifrases e motivos, formas binárias e ternárias simples e compostas" e a Análise 2 trabalha com "formas rondó, sonata, lied, variações e fuguetas", com escuta e análise do repertório. Embora não sistematizam o estudo da altura, proporcionam ao transcritor uma compreensão mais ampla da "organização melódica e harmônica", essencial à escuta consciente e à transcrição.

As disciplinas de Orquestração e Instrumentação 1 e 2 são obrigatórias ao curso e, mesmo não focando explicitamente na altura, fazem uso desse saber ao tratarem do "estudo dos métodos e técnicas de arranjos", além do "estudo teórico e prático direcionado para a confecção de arranjos em vários estilos". A prática inclui orquestrações de peças para piano e escuta crítica, proporcionando ao transcritor a aplicação concreta da percepção de altura.

As disciplinas de Arranjos Instrumentais e Vocais 1 e 2 também utilizam intensamente o parâmetro altura. Trabalham conteúdos como "harmonia funcional e harmonia avançada, contraponto, composição melódica e harmônica", e exercícios que envolvem "aumentos e reduções do número de vozes". A metodologia valoriza "a criatividade, o planejamento formal, a compreensão do estilo e a escuta crítica", com a elaboração supervisionada de três arranjos completos na segunda disciplina. Esses conhecimentos são diretamente aplicáveis à prática transcricional.

Embora o parâmetro altura não seja sistematizado em todas as disciplinas, ele é constantemente mobilizado como saber prévio e aprofundado por meio da escrita musical, escuta crítica e análise. A formação proporciona uma base sólida para a escuta e a escrita transcricional, com ênfase na prática tonal e estilos diversos, sendo o conhecimento da altura um elemento central para a realização eficaz da transcrição orquestral.

3.2 Ritmo

Ao examinar os planos de ensino das disciplinas do Eixo de Linguagem Musical do curso de regência, observa-se que a habilidade de perceber e transcrever ritmo é objetivo específico somente das disciplinas de Percepção 1 a 4. O estudante de regência deve saber as bases sobre ritmo e desenvolver esse conhecimento de uma maneira mais sistemática nessas disciplinas. As demais disciplinas usam desse conhecimento como pré-requisito para a análise formal e harmônica, além de construção melódica em contraponto e arranjos. Abordam esse tema de maneira não sistemática.

Em relação ao treinamento auditivo para perceber e escrever o ritmo, as disciplinas de Percepção 1 a 4 incluem várias bibliografias como o livro de Hindemith

(1970), Gramani (1992) e Pozzoli (1983), que abordam esse tema de maneira sistemática. A ementa das disciplinas mostra um enfoque no "desenvolvimento da capacidade de percepção [rítmica]". Ainda aponta para o "reconhecimento", "entoação" e a "transcrição dos elementos constitutivos da organização musical".

Isso implica em aprender os símbolos da notação musical, assim como saber utilizá-los.

O conteúdo apontado nos planos de ensino das disciplinas de percepção 1 a 4 com foco no parâmetro ritmo, mostra um estudo das "fórmulas de compasso (simples, composto e irregular)", além de "compassos alternados e compassos mistos". Esses saberes ampliam as possibilidades de percepção e identificação dos diversos estilos que podem ser usados para a realização de uma transcrição musical. Para mais, os planos de ensino apontam para as práticas de "solfejos e ditados a uma e duas vozes (rítmicos e melódicos)" e atentam-se para a "introdução à notação de valores rítmicos", como para a "identificação de células rítmicas, assim como ação combinada destes elementos". Também são executadas leituras e práticas "rítmicas com ação combinada baseadas nas propostas de Dalcroze, Orff, Gramini, Ciavatta".

A metodologia descrita nesses planos de ensino tem o propósito de "apresentar aos alunos variadas experiências rítmicas", concomitantemente busca "incentivar a criação, vivência, apreciação, memorização e o desenvolvimento da coordenação motora", fazendo menção a "exercícios práticos de percepção e execução rítmica", assim como, "exercícios progressivos de solfejo rítmico, ditado, e criação de exercícios em práticas conjuntas" e a "prática de leituras rítmicas e melódicas, à primeira vista". As atividades descritas estão intrinsecamente relacionadas à execução de uma transcrição orquestral por se fundamentarem na experiência e vivência com diversas estruturas rítmicas. Embora essa disciplina aborda o estudo do ritmo, não inclui um tempo apropriado para o aprofundamento de variadas células rítmicas, assim como a análise das práticas interpretativas associadas à percepção e escrita do ritmo, que desempenham papéis fundamentais no processo de transcrição. Isso acontece principalmente nas disciplinas que envolvem a performance. A habilidade de

compreender e aplicar variações rítmicas em suas diversas manifestações é essencial para a produção de uma transcrição orquestral.

Para mais, explicita-se que as disciplinas de Harmonia 1, 2 e 3, Contraponto 1, 2, 3 e 4, Análise 1 e 2, Orquestração e Instrumentação 1 e 2, Arranjos Instrumentais e Vocais 1 e 2 utilizam do ritmo para outras finalidades dentro de cada disciplina, mas que não focam em um estudo pormenorizado dessa propriedade.

3.3 Dinâmica

Com base na verificação dos planos de ensino nota-se que a percepção e a notação da dinâmica está ligada à vivência e formação musical do músico, seja na execução de um instrumento musical ou canto. Os conteúdos discriminados nos planos de ensino das disciplinas de Percepção 1 a 4, Harmonia 1, 2 e 3, Contraponto 1, 2, 3 e 4, Análise 1 e 2, Orquestração e Instrumentação 1 e 2, Arranjos Instrumentais e Vocais 1 e 2, não focam esse tema. Vislumbra- se ainda que devido a multiplicidade interpretativa da notação e da execução da dinâmica em uma música, essa tarefa tem aspectos objetivos e subjetivos, estando vinculada aos saberes sobre período, estilo, compositor, bem como as nuances da prática performática. Todas as disciplinas supracitadas abordam esses saberes, mas não de maneira sistemática focada na percepção e notação da dinâmica. Entretanto propiciam repertório e atividades de escuta e escrita musical que aprofundam o entendimento do discente em relação a percepção e notação da dinâmica.

3.4 Articulação

Em análise aos planos de ensino das disciplinas de Orquestração e Instrumentação 1 e 2 e Arranjos Instrumentais e Vocais 1 e 2, observou-se um estudo, uso e aplicação da articulação como componentes para apreciação e criação de excertos musicais.

O conteúdo da disciplina de Orquestração 1 aponta para um estudo dos instrumentos da orquestra incluindo-se o naipe das cordas, madeiras, metais, percussão, piano e

harpa. Aponta para o estudo das "tessituras, arcadas, articulações, efeitos e técnicas estendidas de cada instrumento do naipe das cordas", assim como as "Tessituras, articulações, efeitos e técnicas estendidas de cada instrumento do naipe das madeiras". Esses saberes ampliam as possibilidades de percepção do caráter de cada som executado. Para mais, cita-se a realização de "orquestrações de obras para piano que tenham possibilidade orquestral" e relata-se a prática da transcrição "para grupos de metais" além do exercício de "Arranjo em estilos variados: instrumentação, harmonização e texturas" e amplia-se o estudo "Escrevendo arranjo para grupos de cordas, madeiras, metais e percussão".

As disciplinas citadas discutem as formas de emissão do som e a sua aplicação. Verifica-se que algumas destas disciplinas se relacionam à articulação como requisito componente da estrutura curricular, destacando a importância da compreensão da articulação musical em diversos níveis de complexidade.

Nota-se que a percepção e a notação da articulação compreende uma variedade de nuances e expressividades ligadas à execução musical. Nisto destaca-se que o transcritor orquestral deve compreender elementos como os "ataques, as pausas e as respirações", mostrando que cada instrumento possui características próprias de execução. Concomitantemente, as disciplinas mencionadas trazem à luz os saberes sobre as diferentes técnicas e recursos utilizados para representar a articulação dos sons em uma obra musical, mas não de maneira sistemática focada na percepção e notação da articulação, pois esse conjunto de habilidades se liga não só ao tipo de instrumento musical, mas ao período de sua confecção e ao estilo musical da obra que será executada.

A metodologia desses planos de ensino se direcionam para a escuta de "exemplos das grandes obras do repertório com base em gravações acompanhadas da leitura das respectivas partituras". Atenta-se para recursos de estudo das práticas de orquestração com a observação do "tipo de escrita e execução de cada um deles através dos vídeos do livro de Samuel Adler: *The Study of Orchestration*" bem como a prática da escuta dos "exemplos de textura mostrados no CD do livro de Kent Kennan e Donald Grantham, *The Technique of Orchestration*". As atividades

descritas são importantes para ampliar o conhecimento e a percepção das diversas nuances apresentadas em uma execução musical.

Em relação à percepção e representação da articulação, discute-se que devido a variedade de técnicas e símbolos usados, faz-se necessário que o transcritor, ao perceber o som, entenda as formas de ataque e rompimento dos sons executados. Para isso faz-se necessário que o transcritor orquestral vivencie o processo, ainda que ele mesmo não esteja tocando, mas tenha conhecimentos profundos sobre as possibilidades técnicas possíveis a cada instrumento em questão. Essa tarefa tem aspecto interpretativo, estando vinculada aos saberes sobre período, estilo, compositor e as nuances da prática performática. Para mais, esse saber proporciona ao transcritor um conjunto de saberes relacionados a escuta da composição musical, aprimorando a compreensão e a relação desse saber com as possibilidades sonoras para cada tipo de instrumento musical. É importante salientar que para isso é necessário que o transcritor conheça a notação apropriada assim como a relação desta habilidade com o período e o estilo musical em questão.

3.5 Timbre

A análise dos planos de ensino revela que a percepção do timbre é abordada principalmente nas disciplinas de Orquestração e Instrumentação 1 e 2 e em Arranjos Instrumentais e Vocais 1 e 2, ressaltando sua relevância para estudantes de regência e composição. Entretanto, nas disciplinas de Percepção 1, 2, 3 e 4, o timbre é explorado apenas de forma elementar, limitado ao “reconhecimento do instrumento tocado ao vivo ou de gravações em áudio”.

A ementa de Orquestração e Instrumentação 1 e 2 contempla o “estudo dos métodos e técnicas de arranjos”, o “estudo e análise das especificidades técnicas dos diferentes instrumentos” e o “estudo teórico e prático direcionado para a confecção de arranjos em vários estilos e para as mais diversas combinações instrumentais”. Os conteúdos incluem o “naipe das cordas: violino, viola, violoncelo e contrabaixo”, com foco em “tessituras, arcadas, articulações, efeitos e técnicas estendidas de cada instrumento do naipe das cordas”, estendendo-se ao “naipe das Madeiras e suas respectivas famílias: madeiras a 2, madeiras a 3; flauta, flautim, flauta Contralto,

flauta Baixo; oboé, oboé d'amore, corne Inglês; clarinete, requinta e clarone; fagote e contrafagote", com o estudo das "tessituras, articulações, efeitos e técnicas estendidas de cada instrumento do naipe das madeiras" e a "realização de orquestrações de obras para piano que tenham possibilidade orquestral: primeiramente só para cordas, depois cordas e madeiras". Também são abordados "Instrumentos transpositores e claves", além de "instrumentos de percussão, piano e harpa".

Os estudos são direcionados para que o aluno realize transcrições "para grupos de metais" e escreve para "a orquestra como acompanhador". A prática inclui a criação de arranjos "em estilos variados: instrumentação, harmonização e texturas" e arranjos "para grupos de cordas, madeiras, metais e percussão", abrangendo todos os instrumentos orquestrais. Discutem-se também as relações entre instrumentos da mesma família e entre aqueles do mesmo naipe, mas de famílias distintas.

A variação da instrumentação ao longo das épocas e estilos musicais é considerada, com ênfase nas características físicas e sonoras dos instrumentos, o que permite ao transcritor reconhecer as "cores sonoras" e suas combinações.

A metodologia baseia-se na escuta de "exemplos das grandes obras do repertório com base em gravações acompanhadas da leitura das respectivas partituras", com apoio na observação do "tipo de escrita e execução de cada instrumento das seções orquestrais estudadas através dos vídeos do livro de Samuel Adler, *The Study of Orchestration*" e na prática de "Ouvir os exemplos de textura mostrados no CD do livro de Kent Kennan e Donald Grantham, *The Technique of Orchestration*". Os estudantes também realizam orquestrações de "pequenos trechos de peças para piano que sejam adequadas para orquestração", desenvolvendo a habilidade de identificar os instrumentos e suas combinações.

A ementa de Arranjos Instrumentais e Vocais 1 e 2 propõe "o aprofundamento e aprimoramento das capacidades de arranjo para diversas formações, conforme habilitação", integrando os saberes abordados em outras disciplinas para a criação de arranjos variados. Os conteúdos envolvem "composição de melodias e exercícios harmônicos e contrapontísticos de duas a oito linhas (...) instrumentais", a

“Estruturação e planejamento formal de um arranjo com base no material original” e o uso de “Elementos de identidade de estilo e linguagem numa obra musical”, explorando “a concepção melódica, rítmica e harmônica de cada voz/linha, em seu grupo tímbrico e no arranjo como um todo”.

A disciplina ainda estimula o rearranjo criativo de obras existentes e a realização de transcrições com foco em reduções ou ampliações, respeitando o estilo original. Conclui-se que os conteúdos e metodologias dessas disciplinas são essenciais à formação do transcritor orquestral, especialmente quanto à escrita. Contudo, destaca-se uma lacuna quanto à apreciação sonora fundamentada na escuta e observação de grupos musicais, saberes igualmente indispensáveis à prática da transcrição.

Abaixo disponibilizamos um quadro-resumo mostrando quais saberes por parâmetro musical são estudados de forma sistematizada em cada disciplina.

Tabela 1. Disciplina - Saberes relacionados

Disciplina - Saberes relacionados	
Disciplinas	**Saberes que envolvem:**
PERCEPÇÃO 1 A 4	altura, ritmo e prática da transcrição
ORQUESTRAÇÃO E INSTRUMENTAÇÃO 1 E 2	timbre e articulação

ISSN 2447-9810

ARRANJOS INSTRUMENTAIS E VOCAIS 1 E 2	timbre, articulação, e transcrição musical
HARMONIA 1, 2 E 3 / ANÁLISE 1 E 2 / CONTRAPONTO 1 A 4	utilizam dos saberes mas não ensinam de maneira sistematizada

4. Considerações finais

Considerando os autores citados, nossa reflexão permitiu discutir sobre os saberes necessários para realizar uma transcrição musical orquestral por meio da escuta. Em suma, estes são: a capacidade de ouvir e identificar os elementos musicais; o conhecimento sobre as características sonoras dos instrumentos de orquestra; e o domínio sobre a notação musical. De acordo com este estudo, muitos desses saberes fazem parte dos conteúdos de disciplinas ministradas no curso de Regência da EMAC/UFG.

Entretanto, não com o intuito de ensinar transcrição orquestral, mas para a formação mais ampla do regente. Também notamos que alguns conteúdos fazem parte das disciplinas do eixo de linguagem musical, outros das práticas interpretativas, outros da musicologia, e conteúdos que perpassam vários eixos interdisciplinarmente. Os planos de ensino demonstram principalmente que as disciplinas de Percepção 1 a 4 são as responsáveis pela base para os saberes relacionados a altura e ritmo em suas dimensões perceptivas e da escrita musical. Já as outras disciplinas utilizam e aperfeiçoam esses saberes e os outros relacionados à dinâmica, e articulação. Alguns saberes, como a percepção da combinação de instrumentos de orquestra, são normalmente ensinados em disciplinas como orquestração e instrumentação de uma maneira mais sistemática.

Ademais, dentre os saberes investigados, destacamos que o conhecimento das especificidades estilísticas da notação musical, as particularidades de articulação e

interpretação de dinâmica não são desenvolvidas sistematicamente nas disciplinas de linguagem musical, mas sim, pela nossa experiência em disciplinas do eixo de interpretação musical. Com isso, percebe- se que o aprendizado de um instrumento musical ou voz, em alto nível, ajuda o transcritor a perceber variações timbrísticas, de articulação, toques ou ataques diferenciados, bem como estilos variados. Diante da detecção de tantos saberes relevantes para a formação do músico regente, também concluímos que uma investigação sobre o uso da transcrição pela escuta como recurso pedagógico, por meio de exercícios práticos, pode trazer respostas às conexões entre teoria e prática, muitas vezes distanciados pelo uso equivocado da disciplinaridade.

Referências Bibliográficas

ADLER, Samuel. **The Study of Orchestration**. 3nd. New York: W. W. Norton & Company, 2002. 83ca e na 9 p.

BARBEITAS, Flávio. **Reflexões sobre a prática da transcrição: as suas rebernstlações com a interpretação na música e na poesia.** Concinnitas, jan/dez, 2000, p. 403-414.

BERG, R.E & STORK, D.G., **The Physics of Sound.** Pearson; 3rd Revided ed. edição 2004. 416 p.

BERNSTEIN, Leonard. **The joy of music.** New York: Amadeus Press, 2004. 320 p.

BORUSCH, Denise Silvia. **Da leitura de partituras musicais à transcrição/arranjo para conjuntos de câmara.** Salvador, 2008. 232 p. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008. Disponível em: https://repositorio.ufba.br/handle/ri/9119. Acesso em: 18 nov. 2025.

COSTA; SOUSA. **Saberes necessários para a realização de uma transcrição musical a partir da escuta.** 19 p. Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2023/papers/1847/public/1847-7881-1- PB.pdf. Acesso em: 18 nov. 2025.

GIORGETTI, Luiz Rafael Moretto. **Práticas pedagógicas de auxílio ao desenvolvimento da escuta musical na disciplina de percepção musical**. São Paulo,

2018. 100 p. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2018. disponível em: https://repositorio.unesp.br/server/api/core/bitstreams/6d56b4bb-a961-4f93-883e-c13941bef973/content. Acesso em: 18 nov. 2025.

GORDON, Edwin E. **Learning Sequences in Music:** A Contemporary Music Learning Theory (2012 Edition) - GIA Publications 2018. p. 141.

GRAMANI, E. **Rítmica.** São Paulo: Perspectiva, 1992.

HINDEMITH, Paul - **The craft of musical composition**. Fourth Edition. Schott, 1984. 223 p.

JÚNIOR, Fanuel Maciel de Lima. **A elaboração de canções populares para violão solo**. 2003. 200 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes da UNICAMP, Campinas, 2003. Disponível em: https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/303586. Acesso em: 18 nov. 2025.

KLAPURI, Anssi; DAVY, Manuel. **Signal Processing Methods for Music Transcription**. Springer: Springer, 2006. 452 p.

MED, Bohumil. **Teoria da Música**. 4ª edição, Brasília: Musimed, 1996. 420 p.

PISTON, W. **Orchestration**. W. W. Norton & Company. 1955. 488 p.

POZZOLI. **Guia Teórico-Prático para o Ensino do Ditado Musical**. I e II partes. São Paulo: Ricordi Brasileira S.A., 1983.

ROEDERER, Juan G. **Introduction to the Physics and Psychophysics of Music**. 4th. Springer, 2008. 242 p.

SADIE, Stanley: **Dicionário Grove de Música**. Edição Concisa, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1994.

TEMPERLEY, David. **The Cognition of Basic Musical Structures**, The MIT Press Cambridge, Massachusetts. London - England, 2004, 404 p.

RESUMO: Musicalização na escola: uma sugestão de currículo para a educação Infantil

PERFORMANCE MUSICAL

Thaissa Linhares
thaisse.santos@discente.ufg.br

Resumo: Este trabalho tem como objetivo propor um currículo de musicalização voltado à Educação Infantil, que considera as especificidades do desenvolvimento nesta faixa etária e o potencial formativo da linguagem musical. Fundamentado em uma abordagem qualitativa, o estudo articula a revisão bibliográfica à experiência prática da autora como educadora musical. A música no cotidiano escolar, por vezes, é utilizada como recurso auxiliar, centrada nos resultados imediatos e na funcionalidade da prática musical, sem a valorização de sua dimensão formativa. A presente pesquisa primou por inovar ao oferecer subsídios a educadores e escolas para uma atuação intencional, estruturada e sensível às necessidades e possibilidades da infância, organizando de forma processual conteúdos musicais possíveis para cada faixa etária. A proposta curricular organiza-se por faixas etárias (2 a 6 anos); cada faixa contempla conceitos musicais estruturantes como parâmetros do som, ritmo, composição e elementos da música, que promovam vivências de escuta ativa, movimento, criação e repertório cultural. A organização dos conteúdos está associada a conceitos progressivos que favorecem a construção de saberes musicais em que se respeita o desenvolvimento emocional, sensório-motor, social e cognitivo das crianças. O referencial teórico está alicerçado em autores que discutem a música como linguagem autônoma e formativa, a saber, Brito (2003), que entende a música como linguagem autônoma e meio de ampliação da percepção; Swanwick (2003), que a define como forma de pensamento e via de conhecimento; Freire (1996), que destaca a importância da escuta e do ensino dialógico; Didier (2013), que valoriza a música como recurso expressivo e formativo e a BNCC (2019), que orienta o currículo ao destacar a música como linguagem essencial na formação infantil, por meio dos campos de experiência e objetivos de aprendizagem organizados por faixa etária. Ao reposicionar a música como linguagem legítima na Educação Infantil, o trabalho

compartilha uma proposta curricular sustentada pela teoria e enriquecida pela prática, e oferece suporte para educadores que objetivem que as experiências musicais na escola não apenas encantem, mas formem, despertem curiosidade, fortaleçam vínculos e deixem marcas duradouras no percurso de cada criança.

Palavras-chave: musicalização infantil; currículo; desenvolvimento integral; BNCC; linguagem musical.

Referências bibliográficas

BRASIL. Base Nacional Comum Curricular: **Educação é a base**. Ministério da Educação.https://basenacionalcomum.mec.gov.br/images/BNCC_EI_EF_110518_versaofinal_site.pdf.

BRASÍLIA. **Ministério da Educação**, 2018. Disponível em: https://www.gov.br/mec/pt-br/escolaemtempointegral/BNCC_EI_EF_110518_versaofinal.pdf. Acesso em: 11 mar. 2025.

BRASIL. Lei 9.394, de 20 de dezembro de 1996. **Estabelece as diretrizes e bases da educação nacional**. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9394.htm. Acesso em:11 mar. 2025.

BRITO, Teca Alencar de. Música. *In*: BRASIL. Ministério da Educação e do Desporto. **Referencial Curricular Nacional para a Educação Infantil**. Brasília, DF: MEC/ SEF, 1998. v.
3, p. 45-79.

BRITO, Teca Alencar de. **Música na Educação Infantil**. São Paulo: Peirópolis, 2003.

CAGE, J. **De segunda a um ano**, Trad. Rogério Duprat. São Paulo: Hucitec, 1985. Disponível
em: https://periodicos.ufop.br/raf/article/view/528/484. Acesso em: 15 mar. 2025.

DIDIER, Adriana R.; CONDE, Cecília; NOGUEIRA, Marcos. **Sons & Expressões**: a
música na educação básica. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora Rovelle, 2013.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia**: saberes necessários à prática educativa. São Paulo:
Paz e Terra, 1996.

GAINZA, Violeta Hemsy de. **Estudos de psicopedagogia musical**. 2. ed. São Paulo: Summus,

1988.

JOLY, Ilza Z. L. (2011). **Música e Educação Especial**: uma possibilidade concreta para promover o desenvolvimento de indivíduos. Educação, 28(2), 79–86. Disponível em: https://periodicos.ufsm.br/reveducacao/article/view/4166. Acesso em: 15 mar. 2025.

MARTINS, Rosimary Pereira Lima. **Contribuição da música no desenvolvimento das habilidades motoras e da linguagem de um bebê**: um estudo de caso. 2004. Disponível em:
https://www.yumpu.com/pt/document/read/12485350/contribuicao-da-musica-no-desenvolvimento-das-habilidades- Acesso em: 15 mar. 2025.

PARIZZI, Maria Betânia. **Educação musical infantil**: fundamentos e prática. Rio de Janeiro:
Sesc. Departamento Nacional, 2015.

RUBEM, Alves. **Estórias de quem gosta de ensinar**. São Paulo: Cortes, 1986.

Práticas Criativas

Apresentações orais disponíveis em
https://www.youtube.com/watch?v=r1i7FEZU0z4

ISSN 2447-9810

X Simpósio Internacional de Música da Amazônia
13 a 17 de outubro de 2025
Goiânia, Goiás, Brasil

Um Estudo Sobre Composição Algorítmica de Fundamentação Estocástica Aplicada à Performance Audiovisual

PRÁTICAS CRIATIVAS

Allana Letícia Maia Lemes
Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás - allanaleticia@discente.ufg.br
Adriano Claro Monteiro
Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás - adrianomonteiro@ufg.br

Resumo: Este trabalho investiga como métodos estocásticos podem ampliar a composição algorítmica na performance audiovisual em tempo real. O problema central é integrar som e imagem de forma dinâmica por meio de processos computacionais. O objetivo é analisar e implementar modelos probabilísticos para gerar eventos interligados. A pesquisa fundamenta-se na performance audiovisual, na composição algorítmica e em processos estocásticos como cadeias de Markov, aleatoriedade ponderada e movimento browniano. Os métodos foram aplicados em Max for Live, articulando instrumentos virtuais e um sistema visual baseado em manipulação de imagens. Os resultados indicam que essas técnicas fortalecem a relação áudio-imagem e ampliam a expressividade em obras híbridas.
Palavras-chave: Composição Algorítmica; Processos Estocásticos; Performance Audiovisual.

Abstract: This work investigates how stochastic methods can enhance algorithmic composition in real-time audiovisual performance. The central problem is integrating sound and image dynamically through computational processes. The objective is to analyze and implement probabilistic models capable of generating interconnected events. The research is grounded in audiovisual performance, algorithmic composition, and stochastic processes such as Markov chains, weighted randomness, and Brownian motion. The methods were applied in Max for Live, combining virtual instruments with a visual system based on image manipulation. The results indicate that these techniques strengthen audio–image relationships and expand expressive possibilities in hybrid artworks.
Keywords: Algorithmic Composition; Stochastic Processes; Audiovisual Performance.

1. Introdução

Nas últimas décadas, a integração entre música, imagem e tecnologias digitais tornou-se um campo fértil para criação e pesquisa artística. Os avanços nas tecnologias digitais tornaram viável a manipulação e a geração simultânea de material musical e visual por meio de processos computacionais. Artistas contemporâneos como Ryoji Ikeda, Tadej Droljc, Alexander Schubert e Jessie Marino têm explorado práticas que unem elementos da música de concerto, vídeo experimental e arte sonora. Nesse

contexto, a composição algorítmica ressurgiu com força renovada, não apenas como método de geração musical, mas como estratégia para conceber sistemas inteiros nos quais som e imagem se comportam de maneira interdependente.

No Brasil, a produção acadêmica e artística também tem se dedicado a essas linguagens híbridas com trabalhos de Vânia Dantas Leite (2007), Marcelo Carneiro (LIMA, 2011), Alexandre Sanches (2010), Fernando Falci (SOUZA, 2016), entre outros.

O presente estudo se insere nesse cenário, como parte do projeto "Audiovisual algorítmico na música: perspectivas criativas e performáticas", vinculado ao Laboratório de Pesquisa Sonora (LPqS) da Escola de Música e Artes Cênicas (EMAC) da Universidade Federal de Goiás (UFG). O recorte específico desta pesquisa consiste na investigação de processos estocásticos aplicados à composição algorítmica audiovisual, buscando compreender como modelos probabilísticos podem atuar como motores geradores de materiais sonoros e visuais em tempo real.

O foco do estudo se concentrou sobre três modelos de algoritmos probabilísticos: Cadeias de *Markov*, Movimento *Browniano* e Aleatoriedade Ponderada. A partir desses modelos, construiu-se uma peça audiovisual em que eventos sonoros disparavam transformações visuais guiadas por um atrator caótico. Este artigo apresenta o percurso teórico, metodológico e experimental que possibilitou o desenvolvimento desse sistema.

2. Composição Algorítmica

Historicamente, a utilização de algoritmos na criação musical precede a era da computação. Os jogos de dados musicais, nos quais compositores como Mozart e Kirnberger criaram sistemas para a construção de uma peça musical, ilustram como decisões regidas por regras externas já possuíam papel na criação musical. Esses jogos consistem no lançamento de dados para selecionar a ordem dos compassos (previamente escritos), que então eram combinados para formar uma peça musical completa. Esses sistemas já incorporaram uma lógica de aleatoriedade, funcionando como um tipo de algoritmo musical. A estrutura era definida por um conjunto de regras fixas (compassos previamente compostos) e um elemento aleatório (os dados) (CARRILHO, 2009, p. 13).

O que define uma composição algorítmica é o uso de um algoritmo para gerar música. Um algoritmo pode ser entendido como uma sequência de instruções executadas

com o objetivo de realizar uma tarefa ou resolver um problema (MIRANDA, 2002, p 44). Trata-se de um conjunto de passos que orientam uma ação. Ao seguir um algoritmo, o compositor organiza procedimentos que geram resultados musicais de forma sistemática, podendo incluir tanto decisões rígidas quanto elementos de acaso ou variação controlada. No caso do jogo de dados musical citado anteriormente, o lançamento dos dados seguiam uma regra e os resultados determinavam, de maneira ordenada, quais compassos seriam utilizados para compor uma nova peça. Essas práticas ilustram como algoritmos já faziam parte da criação musical muito antes da era digital.

Xenakis explica que todo tipo de pensamento, inclusive o artístico, funciona como um conjunto de limites e escolhas. Ou seja, mesmo quando criamos arte, nunca estamos totalmente livres: sempre lidamos com certas restrições e tomamos decisões dentro delas. Para ele, alguns desses processos podem até ser descritos com matemática, como por meio de equações, regras lógicas ou algoritmos. (XENAKIS, 1992, p. 133).

No contexto computacional, os algoritmos permitem a manipulação de elementos em diferentes níveis de abstração. Miranda propõe a separação dessas abstrações em três níveis, essenciais para determinar a organização e manipulação dos sons no processo criativo (MIRANDA, 2002, p. 2):

1 - Nível Microscópico: Aborda aspectos detalhados do som, como frequências, amplitudes e parciais.

2 - Nível da nota: A música é construída por eventos sonoros individuais (altura, duração, dinâmica, timbre).

3 - Nível de blocos construtivos: Unidades musicais maiores, como frases, seções ou padrões rítmicos, são combinadas.

Neste projeto, o foco reside na classe dos algoritmos de base estocástica. Estes algoritmos operam de maneira probabilística, gerando resultados numéricos que são mapeados para o controle de parâmetros musicais e sonoros em qualquer um dos níveis descritos, além de controlar a geração e manipulação de imagens.

3. Música Estocástica

ISSN 2447-9810

A estocástica é um sistema que se desenvolve ao longo do tempo com base em probabilidades, permitindo que o processo evolua em múltiplas direções. A música estocástica, conceito estabelecido por Xenakis, utiliza processos probabilísticos e o acaso como ferramentas primordiais para o controle e a geração de eventos musicais.

Iannis Xenakis foi o pioneiro no uso de modelos matemáticos para a geração de eventos na composição, batizando essa prática de "música estocástica" (XENAKIS, 1992, p.9). O compositor emprega modelos estatísticos para gerar dados que são posteriormente convertidos em música, mantendo a liberdade intuitiva na tarefa.

O compositor usa modelos estatísticos com o intuito de gerar dados e informações que, num segundo momento, são transformados em música, sempre havendo uma liberdade intuitiva nesta tarefa. Conceitos matemáticos como a teoria das probabilidades, processos estocásticos (incluindo Cadeias de Markov), e as leis dos grandes números (Lei de Bernoulli) são centrais para a Música Estocástica. Estes modelos estatísticos estão presentes tanto no processo de formalização da obra, como na definição dos pontos de ataque das notas dos instrumentos, na duração e altura das notas, e na duração e extensão dos glissando dos instrumentos de arco. Em *Achorripsis* (1957), Xenakis aplica a distribuição de Poisson (GIBSON, p.2) para determinar a frequência e a disposição de sete tipos de eventos sonoros, criando uma textura orquestral guiada por probabilidades matemáticas. Já na obra *Analogique A* (1958-59), Xenakis foi pioneiro no uso de Cadeias de *Markov* como princípio de organização musical (CARVALHO, 2019, p.32). No método estatístico convencional, você extrai as probabilidades de obras já compostas e, a partir disso, gera música nova que imita o estilo daquele corpus. Nessa obra, Xenakis decidiu definir ele mesmo essas probabilidades previamente, onde realizou os cálculos a mão, permitindo que fosse gerado um material sonoro novo, sem depender de modelos musicais anteriores.

Embora a teoria no qual os métodos estocásticos estejam inseridos contenha um conceito probabilístico que está relacionado à geração e controle de números aleatórios, a implementação do método sempre será uma geração de variáveis aleatórias pseudo-randômicas, uma vez que o compositor define, de acordo com a sua preferência, a probabilidade de ocorrência de cada parâmetro. (GIBSON, 2022, p. 14).

Desde a segunda metade do século XX, o uso de estruturas probabilísticas para compor e analisar música tornou-se cada vez mais popular (CARRILHO, 2009, p. 110). Essa abordagem impulsionou o avanço do processo criativo e o desenvolvimento de novas tecnologias e pesquisas no campo da música. Compositores como Iannis Xenakis e Lejaren Hiller solidificaram um novo modelo de composição ao utilizar esses processos em suas obras.

A linguagem resultante desses processos é única, e a estrutura composicional é influenciada por métodos que orientam a obra. Embora o sistema forneça o material, o compositor tem a liberdade de escolher quais ideias utilizar, alterar e interferir em qualquer elemento, seja no nível micro ou macro. Por essa razão, os métodos estocásticos continuam a ser usados com eficiência para auxiliar compositores na geração de eventos em larga escala, consolidando-se como referências na composição algorítmica e sendo abordados em livros e publicações especializadas.

Um exemplo dessa evolução é o programa XNKS, desenvolvido por Frederick de Jesus Carrilho. O *software* foi criado para expandir a utilização de processos estocásticos na composição musical, tornando as técnicas mais flexíveis para atender às necessidades práticas do compositor (CARRILHO, 2009, p.22). A implementação de XNKS, baseada em um teorema matemático, gerou um processo algorítmico capaz de controlar uma gama variada de parâmetros musicais com uma distribuição de probabilidade arbitrária, definida pelo próprio compositor. O resultado desse trabalho incluiu a criação das obras musicais *EVENTVM 111*, *Journey to Eternity* e *Reverse Eternity.*

A presença desses procedimentos em livros e publicações da área é ampla: obras fundamentais, como *Formalized Music* de Xenakis (1971) e *Experimental Music - Composition with an Electronic Computer* de Hiller e Isaacson (1957), consolidam a base teórica, enquanto estudos acadêmicos como o artigo *An Introduction to Markov Chains in Music Composition and Analysis* de Hugo Tremonte de Carvalho e *The Markov Process as a Compositional Model: A Survey and Tutorial* de C. Ames (1989) destacam as Cadeias de *Markov* como uma ferramenta fundamental na composição algorítmica.

4. Performance Audiovisual

A relação entre música e tecnologia audiovisual tem ganhado cada vez mais espaço como campo de criação e pesquisa. Isso acontece porque as ferramentas digitais atuais permitem que artistas controlem e transformem som e imagem em tempo real. É nesse cenário que a performance audiovisual se destaca: uma prática que une música, vídeo, cinema e artes visuais, e que se caracteriza justamente por trabalhar a manipulação simultânea desses elementos (MORAN, 2020, p. 8).

Durante o século XX, com a chegada dos computadores, surgiram novas possibilidades para a chamada música visual. Inicialmente, esse movimento buscava investigar como o som poderia influenciar a imagem ou ser traduzido por ela (MORAN, 2020, p. 20). A partir daí, a prática se expandiu para outras áreas, como cinema experimental, pintura, artes digitais e música eletroacústica.

Com o avanço das tecnologias digitais, artistas passaram a ter mais liberdade para manipular materiais audiovisuais de forma flexível e ao vivo. Isso fez surgir diferentes formatos de performance, desde exposições de instalações interativas às festas em clubes, que criam experiências imersivas e rompem com a separação tradicional entre as artes.

A utilização de algoritmos e ambientes computacionais também ampliou as possibilidades de composição. Esses sistemas permitem que o artista trabalhe em vários níveis ao mesmo tempo, desde detalhes muito pequenos de textura sonora e visual até a organização de blocos maiores da obra. Em performances audiovisuais baseadas em código, som e imagem não funcionam como partes separadas, mas como elementos organizados por uma mesma lógica. Como aponta Moran (2020, p. 91), o artista acaba atuando como mediador de um sistema dinâmico, no qual as relações entre som e imagem se tornam estruturais.

Dois exemplos importantes de pesquisas nesse campo são a tese de doutorado de Droljc (2018) e a dissertação de Aguiar (2016). Droljc propõe uma abordagem baseada em isomorfismo e gestalt audiovisual para pensar como elementos se unem ou se separam dentro de uma cena (DROLJC, 2018, p. 2). Já Aguiar utiliza conceitos como *Media Pairing* (COULTER, 2007, 2010), *Synchresis* (CHION, 1994) e *gestural surrogacy* (SMALLEY, 1997) para orientar seu processo de criação audiovisual.

Nos tópicos seguintes, apresentamos a nossa proposta, na qual utilizamos procedimentos da composição algorítmica estocástica como forma de controlar, em tempo real, os materiais sonoros e visuais de uma performance audiovisual.

5. Implementação e Resultados Composicionais

A fase prática da pesquisa concentrou-se na experimentação dos conceitos teóricos, culminando na implementação de algoritmos estocásticos para a criação de uma obra de performance audiovisual. Foram desenvolvidos três métodos estocásticos (Cadeias de *Markov*, Movimento *Browniano* e Aleatoriedade Ponderada) em *patches* do *Max for Live* para controlar instrumentos virtuais (*sampler* e *granulator*) no programa *Ableton Live*. O material sonoro consistiu em fragmentos de gravações autorais de guitarra elétrica, que foram modulados pelos algoritmos para gerar texturas, variações rítmicas e transformações timbrísticas.

5.1. Cadeias de Markov

A Cadeia de *Markov* é caracterizada como um processo probabilístico em que a ocorrência de um evento subsequente é condicionada unicamente pelo seu estado presente, dissociando-se da trajetória histórica dos eventos prévios (MIRANDA, 2002, p. 69). A implementação deste algoritmo envolveu a construção de uma matriz de probabilidade de transição, definindo a chance de um evento musical ser seguido por outro, o que permite a geração de sequências que mantêm uma coerência estilística a longo prazo.

O modelo foi aplicado ao instrumento *Granulator*, onde um *sample* de gestos na guitarra elétrica foi dividido em pequenas unidades sonoras, cada uma tratada como um estado na cadeia (A, B, C, D). A matriz de transição funciona como um conjunto de regras que determina qual trecho do *sample* será reproduzido. A seguir, apresenta-se a imagem do *patch* utilizado, na qual é possível observar a estrutura da matriz de transição implementada:



Figura 1: Interface do *plugin* em Max4Live desenvolvido com algoritmos Cadeias de Markov para controle de parâmetros dentro do *software* Ableton Live .

A linha inferior indicada pela seta representa a posição do sample que está sendo reproduzida no momento. Podemos chamar isso de estado atual. A coluna na vertical representa os eventos passados e a linha horizontal representa a probabilidade de transição para o próximo estado. A configuração do patch permitiu visualizar claramente a lógica da matriz de transição, evidenciando como cada gesto da guitarra foi associado a probabilidades de sua ocorrência. O diagrama a seguir torna mais compreensível a relação entre estados atuais e possíveis estados futuros, funcionando como uma representação gráfica do processo composicional empregado. Para calcular a probabilidade de ocorrência de determinado evento, basta localizar o estado anterior na coluna vertical e seguir até a linha correspondente ao estado atual. O valor encontrado indica a chance de transição entre os dois eventos. Por exemplo, a probabilidade do sample reproduzir o trecho C logo após ter tocado o trecho A é de 0,16%.

ISSN 2447-9810

	A	B	C	D
A	0,13%	0,89%	0,16%	0,45%
B	0,07%	0,33%	0,69%	0,16%
C	0,41%	0,64%	0,64%	0,53%
D	0,59%	0,78%	0,33%	0,39%

Figura 2: Tabela da Matriz de Transição.

5.2. Movimento Browniano

O movimento *browniano*, conhecido também como *random walk*, é um processo em que na matriz de transição de estados só existem probabilidades de mudar para os estados vizinhos. Todos os outros possíveis saltos, como pular dois ou três estados de uma vez, têm probabilidade zero. Dessa forma, o sistema se move progressivamente, um passo por vez, para frente ou para trás, com cada novo evento sendo o resultado de uma escolha imprevisível que se move a partir do ponto atual (MIRANDA, 2002, p. 72). A transformação gerada por este método evolui passo a passo.

Com base neste princípio, o movimento browniano foi utilizado para controlar três parâmetros em um segundo *granulator*. O algoritmo modulou:

1. **A posição do *sample***: A reprodução da onda sonora caminha de forma imprevisível por diferentes trechos do áudio da guitarra, criando uma exploração textural.
2. **O nível de modulação FM:** A quantidade do efeito é alterada gradualmente a cada passo, gerando uma transformação tímbrica progressiva.
3. **A frequência da modulação FM:** Variação da velocidade de aplicação do efeito.

ISSN 2447-9810

O controle sincronizado desses parâmetros pelo mesmo algoritmo browniano resultou em uma sonoridade integrada, orgânica e em constante evolução.



Figura 3 - Interface do *plugin* em Max4Live desenvolvido com algoritmos de Movimento Browniano para controle de parâmetros dentro do *software* Ableton Live.

5.3 Aleatoriedade Ponderada

A aleatoriedade ponderada é um método em que elementos de um conjunto são selecionados de forma aleatória, mas com probabilidades diferentes, favorecendo certos resultados em relação a outros. Isso permite ao compositor estabelecer restrições estéticas, direcionando o comportamento geral de um material musical, como a preferência por determinados intervalos, alturas e durações.

A primeira aplicação da aleatoriedade ponderada foi no controle de disparo de cinco samples diferentes. Em vez de acionar os samples de forma totalmente aleatória, foi atribuído pesos a cada um. Por exemplo, um sample específico poderia ter 50% de chance de ser disparado, enquanto outro teria apenas 10%. Isso permitiu que se criasse uma hierarquia de importância para os sons, direcionando o fluxo da composição para os materiais sonoros de minha preferência, mas ainda mantendo um elemento de imprevisibilidade.

A segunda aplicação ocorreu na variação do *pitch* de um dos samples selecionados. Determinei três valores possíveis de afinação, cada um com uma probabilidade específica. Em vez de simplesmente aplicar uma mudança de *pitch*

ISSN 2447-9810

aleatória, o processo de aleatoriedade ponderada determinou as chances de cada valor de afinação ser escolhido.



Figura 4 - Interface do *plugin* em Max4Live desenvolvido com algoritmos de aleatoriedade ponderada para o controle de parâmetros dentro do software Ableton Live . A esquerda exemplificando sua aplicação para para o controle de alturas (notas) e a direta para o controle de disparo dos *samples*.

6. Integração Audiovisual

Para a parte visual, o sistema *Jitter* (pacote para operação com matrizes e produção de vídeos que integra o programa *Max/MSP*) foi empregado como ferramenta de manipulação de elementos em tempo real, possibilitando a criação de um sistema de performance audiovisual no qual os algoritmos de composição estocástica atuavam sobre imagem e som de maneira simultânea.

Para gerar a sincronicidade entre os dois elementos, o *patch* de aleatoriedade ponderada foi configurado com os mesmos parâmetros aplicados ao disparo dos 5 *samples*. As imagens foram geradas por meio de um sistema de partículas controlado por um atrator caótico. Embora o atrator caótico se baseie em equações diferenciais não-lineares, com extrema sensibilidade às condições iniciais (CATTANI, 2016, p. 2-3), a correlação com o áudio foi estabelecida através da mesma configuração temporal de envio de novos valores para os dois *patches*. Desse modo, a cada disparo de *sample*, o módulo do atrator enviava um novo valor de configuração para o sistema caótico, resultando em uma alteração na disposição das partículas.

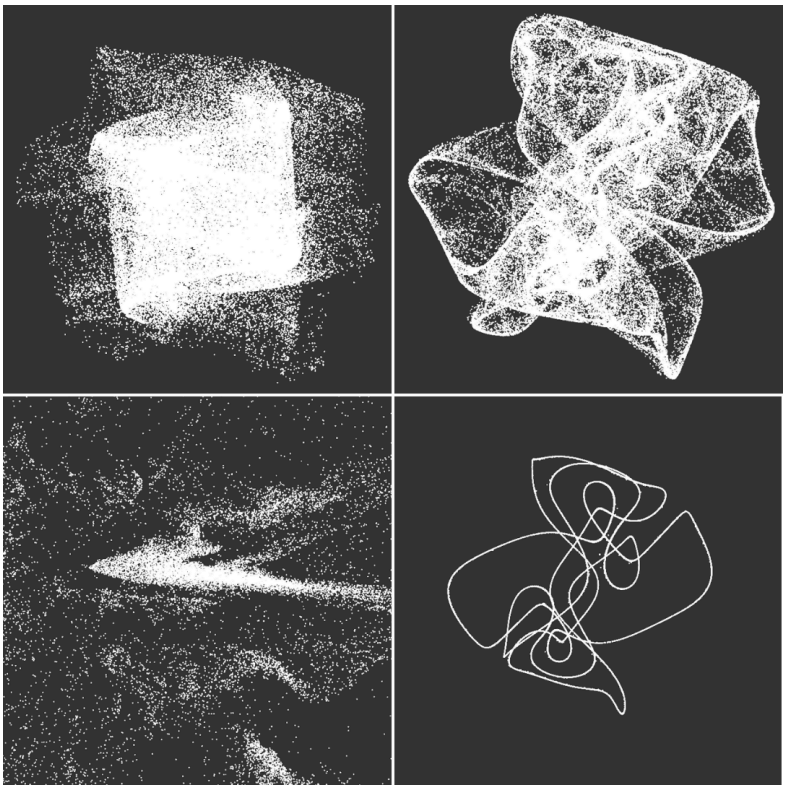


Figura 5 - Disposições das partículas geradas pelo atrator caótico a partir da variação dos parâmetros numéricos disparados pela aleatoriedade ponderada.

7. Discussão e Considerações Finais

A presente investigação concentrou-se na aplicação dos métodos estocásticos (Cadeias de *Markov*, Movimento *Browniano* e Aleatoriedade Ponderada) na composição algorítmica para a performance audiovisual em tempo real. Os experimentos realizados no ambiente *Ableton Live* e *Max/MSP/Jitter*, manipulando gravações de guitarra elétrica, demonstraram como os recursos probabilísticos funcionam como motores criativos para obras híbridas. Cada modelo contribuiu de maneira distinta para o processo criativo:

- As Cadeias de *Markov* permitiram manter uma coerência estrutural, mesmo em meio à imprevisibilidade, gerando sequências com uma lógica interna que não pareciam totalmente aleatórias.
- O Movimento *Browniano* foi eficaz na criação de transformações contínuas e graduais, favorecendo a sensação de organicidade e revelando texturas sonoras em constante evolução.

- A Aleatoriedade Ponderada destacou-se por ser um recurso de equilíbrio entre a intenção artística e o acaso, permitindo uma hierarquia de materiais onde certos *samples* tinham maior probabilidade de serem acionados, direcionando o fluxo da obra.

Um desafio notável foi a necessidade de uma calibração minuciosa dos parâmetros probabilísticos. A falta de precisão nesse ajuste poderia resultar no acionamento de trechos de *samples* de forma indesejada ou na geração de redundâncias não intencionais, afetando a intenção composicional dos trechos.

Como perspectivas futuras, o trabalho aponta para o desenvolvimento de sistemas mais interativos, que possibilitem ao intérprete o ajuste em tempo real das probabilidades conforme a escuta e o contexto performático. Também se mostra promissora a exploração da espacialização sonora multicanal e de ambientes imersivos, e o aprofundamento do mapeamento cruzado entre som e imagem, visando a construção de uma relação de interdependência mais forte entre os dois campos.

Referências bibliográficas

AGUIAR, Danilo Silva. **Estratégias na composição eletroacústica audiovisual com imagens em movimento e sistema sonoro multicanal.** 2016. 82 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2016. Disponível em: https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/12374/1/EstrategiasComposicaoEletroacustica.pdf. Acesso em: 24 nov. 2025.

AMES, Charles. The Markov Process as a Compositional Model: A Survey and Tutorial**. Leonardo Music Journal**, v. 1, p. 55–70, 1991.CARVALHO, Hugo Tremonte de. An introduction to Markov chains in music composition and analysis**. Journal MusMat,** v. 3, n. 2, p. 18–43, 2019.

CARRILHO, Frederick de Jesus. **Métodos estocásticos com distribuições generalizadas para composição musical.** 2009. 134 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, 2009. Disponível em: https://bv.fapesp.br/pt/pesquisador/60366/frederick-de-jesus-carrilho/. Acesso em: 24 nov. 2025.

CHION, Michel. **L'audio-vision: son et image au cinéma.** Paris: Nathan, 1996.

COULTER, John. The Language of Electroacoustic Musicwith Moving Images. **Proceedings of the Electroacoustic Music Studies Network International Conference Series**: EMS07 12–15 June 2007, De Montfort University, Leicester, UK. Disponível em: http://www.ems-network.org.Acesso em: 24 nov. 2025.

COULTER, John. Electroacoustic Music with Moving Images: the art of media pairing. **Organised Sound**, v.15, n. 1, p. 26-34, 2010.

DROLJC, Tadej. **Composing with Isomorphic Audiovisual Gestalts.** 2018. Doctoral thesis (Doctor of Philosophy) – University of Huddersfield, Huddersfield, 2018.

GIBSON, Benoît. The use of stochastic distributions in the instrumental works of Iannis Xenakis: between chance and intuition. *In*: **XENAKIS 22: CENTENARY INTERNATIONAL SYMPOSIUM, 2022, Athens & Nafplio**. Proceedings of the Xenakis 22: Centenary International Symposium. Athens: University of Athens, 2022.

LEITE, Vânia Dantas. Música-vídeo: um novo gênero musical. **Anais do XVII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM)**, São Paulo, 2007. Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/composicao/comp_VDLeite.pdf. Acesso em 23 nov. 2025.

LIMA, Marcelo Carneiro de. **Vídeo-Música**. 2011. 255f . Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011. Disponível em: http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/handle/unirio/11415?show=full. Acesso em 23 nov. 2025.

MIRANDA, Eduardo Reck. **Composing Music with Computers.** Oxford: Focal Press, 2002.

MORAN FERNANDES, Patricia. **Performance audiovisual: uma poética entre meios.** 2020. Tese (Livre-Docência) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/livredocencia/27/tde-29032022-133945/pt-br.php. Acesso em 23 nov. 2025.

SANCHES, Alexandre Martinello. Estruturação audiovisual através de qualidades morfológicas. 2010. 167 f. Dissertação (Mestrado em Música) Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas. 2010.

SMALLEY, Denis. Spectromorphology: explaining sound-shapes**. Organised Sound**, v. 2, n. 2, p. 107–126, 1997.

SOUZA, Fernando Falci de. **Música Visual Granular**. 2016. 163 f. Tese (Doutorado em Música). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas. 2016.

XENAKIS, Iannis. **Formalized music: thought and mathematics in composition.** Revised edition. Edited by Sharon Kanach. Stuyvesant, NY: Pendragon Press, 1992.

X Simpósio Internacional de Música da Amazônia
13 a 17 de outubro de 2025
Goiânia, Goiás, Brasil

A integração da Tecnologia na composição da Eletroacústica: Um estudo de caso na Amazônia Contemporânea

PRÁTICAS CRIATIVAS

Felício Deotti Ladeira
UFJF - Universidade Federal de Juiz de fora - Minas Gerais - Brasil
deotti.ladeira@estudante.ufjf.br

Resumo: Este artigo investiga o uso da tecnologia digital na composição eletroacústica por artistas da região amazônica, buscando compreender como recursos tecnológicos se articulam a elementos culturais e ambientais locais. A pesquisa utiliza metodologia qualitativa, com entrevistas, análise de obras e observação. A fundamentação teórica abrange autores como Emmerson, Truax, Ferraz e Iazzetta. Os resultados demonstram que os compositores amazônicos operam uma fusão criativa entre tradição e inovação, utilizando sons da floresta e técnicas digitais de manipulação sonora. Conclui-se que a produção eletroacústica na Amazônia constitui uma prática artística singular, que reafirma identidades culturais e amplia o repertório da música contemporânea.
Palavras-chave: composição eletroacústica; tecnologia musical; Amazônia; identidade sonora; práticas criativas.

Abstract: This article investigates the use of digital technology in electroacoustic composition by artists from the Amazon region, aiming to understand how technological resources connect with local cultural and environmental elements. The research adopts a qualitative methodology, including interviews, work analysis, and observation. The theoretical framework includes Emmerson, Truax, Ferraz, and Iazzetta. Results show that Amazonian composers creatively merge tradition and innovation by using forest sounds and digital sound manipulation techniques. It is concluded that electroacoustic production in the Amazon constitutes a unique artistic practice that reaffirms cultural identities and expands the contemporary music repertoire.
Keywords: electroacoustic composition; music technology; Amazon; sound identity; creative practices.

1. Introdução

A música eletroacústica é uma forma de expressão artística que surgiu na segunda metade do século XX com o desenvolvimento das tecnologias de gravação e manipulação sonora. Inicialmente impulsionada por centros europeus como Paris (*Groupe de Recherches Musicales*) e Colônia (S*tudio für elektronische Musik*), rapidamente se expandiu, alcançando diversas regiões do mundo, inclusive o Brasil (EMMERSON, 2007).

Na região amazônica, a eletroacústica adquire contornos próprios ao integrar os sons da natureza, saberes tradicionais e tecnologias digitais. Este trabalho busca compreender como compositores amazônicos têm incorporado tecnologias digitais em seus processos criativos, articulando elementos sonoros regionais e globais para construir uma identidade musical singular.

O objetivo é analisar práticas composicionais que revelam a interseção entre cultura, ambiente e tecnologia. O estudo justifica-se pela escassez de registros sistemáticos sobre a produção eletroacústica na Amazônia, cuja riqueza sonora é reconhecida, mas ainda pouco documentada academicamente.

A metodologia adotada baseia-se em estudo de caso com três compositores atuantes na região, cujos nomes foram substituídos nesta versão. Foram realizadas entrevistas semiestruturadas, análise de obras e observação participante em contextos performáticos.

2. Fundamentação Teórica

A música eletroacústica se define por sua utilização de meios eletrônicos para geração, transformação e difusão de sons, rompendo com a lógica da partitura tradicional e com os limites dos instrumentos acústicos (FERRAZ, 2011). Simon Emmerson (2007) propõe que a escuta e a espacialização sonora são aspectos centrais dessa estética, enquanto Trevor Wishart (1996) enfatiza o potencial da manipulação do espectro sonoro como expressão artística.

No Brasil, autores como Flo Menezes e Fernando Iazzetta destacam a importância da eletroacústica na formação de um pensamento musical inovador, ainda que marcado por desafios de difusão e institucionalização. Iazzetta (2023) aponta que a produção regional permanece marginalizada nos grandes centros e que a documentação das obras é precária.

O conceito de paisagem sonora (*soundscape*), desenvolvido por R. Murray Schafer e ampliado por Barry Truax, é relevante para compreender como os sons da floresta são integrados nas composições. Esses sons são tanto materiais estéticos quanto marcadores identitários, representando o território e suas dinâmicas socioculturais (TRUAX, 2001).

3. A Eletroacústica na Amazônia: Território, Sons e Tecnologias

A paisagem sonora amazônica constitui-se por uma ampla variedade de sons naturais: aves, insetos, rios, trovões, ventos, além de manifestações humanas como rituais, cantos e festas populares. Ao capturar esses sons, os compositores transformam a floresta em matéria sonora, atribuindo novos sentidos estéticos e simbólicos.

A tecnologia digital, por sua vez, permite manipulações avançadas desses sons por meio de *softwares* como *Max/MSP, Reaper, Pure Data, Ableton Live*, entre outros. Os sons são esticados, granulados, filtrados, espacializados, compondo paisagens híbridas que evocam o território sem representá-lo de forma literal.

Além disso, o uso de sensores, controladores e interatividade amplia as possibilidades performáticas. Há uma dimensão ecológica implícita nessa prática: ao dar voz à floresta, os compositores convidam à escuta e à reflexão sobre a relação entre humanos e natureza.

4. Estudo de Caso: Três Compositores Amazônicos

4.1 Compositor A

Este compositor trabalha com a captura e transformação de sons naturais, principalmente cantos indígenas e sons da floresta, utilizando tecnologias digitais avançadas como manipulação espectral em tempo real e algoritmos gerativos. Ao empregar softwares como Max/MSP e Reaper, ele cria ambientes sonoros dinâmicos que evoluem organicamente, recriando a sensação imersiva da floresta amazônica. Por exemplo, o manuseio do som da água corrente gera texturas harmônicas que simulam o fluxo contínuo dos rios, enquanto os cantos das aves são tratados para emergir e desaparecer em camadas complexas. Esta obra materializa uma tensão entre a tradição oral indígena e a identidade cultural, refletindo uma sonoridade que valoriza a preservação e a reinvenção cultural. A proposta política do compositor envolve uma chamada de atenção para a importância da floresta, promovendo uma escuta sensível às ameaças ambientais que afetam a região.

ISSN 2447-9810

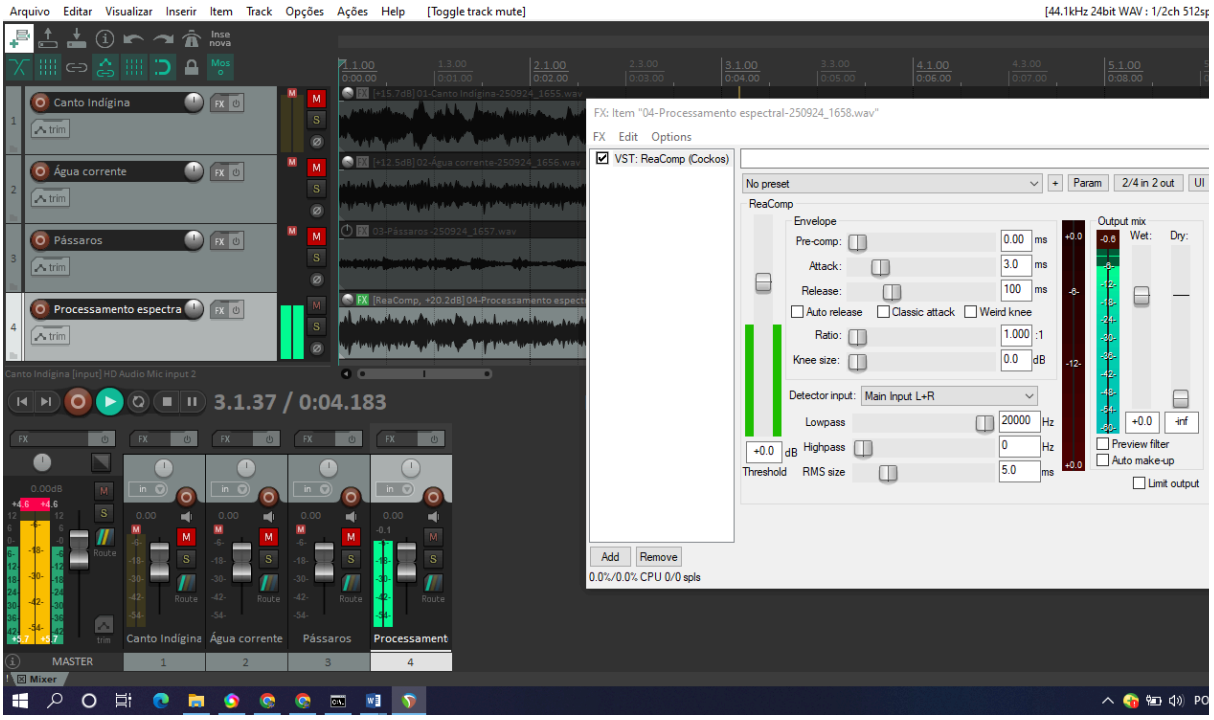


Figura 1 – Captura de tela do Reaper, com trilhas de registros sonoros e faixa de processamento espectral.

Fonte: autor (2025).

A visualização do ambiente digital revela a articulação entre gravações de campo e o processamento digital, evidenciando o método composicional do autor. A justaposição entre o som natural e sua transformação estética traduz a proposta de valorizar a paisagem amazônica em diálogo com a tecnologia.

4.2 Compositor B

Este artista se destaca pelo uso performático do sintetizador modular, somado à manipulação de amostras capturadas em comunidades ribeirinhas. Sua obra, Rio Acústico, caracteriza-se pela tradução visual do ambiente amazônico em espectrogramas sonoros, onde imagens do rio são convertidas em texturas sonoras por meio de técnicas como granularidade e síntese aditiva. O uso de sensores de movimento permite uma interação em tempo real, envolvendo o público em uma experiência performativa que simula os fluxos e ritmos do rio Amazonas. Este compositor evita narrativas literárias, preferindo criar sugestões abstratas que evoquem o território por meio da sensação e da percepção sonora. A escolha desses métodos dialoga diretamente com a busca por novas

linguagens musicais que incorporam elementos ambientais e culturais sem recorrer a clichês. Além do aspecto estético, há uma reflexão implícita sobre a fragilidade dos ecossistemas aquáticos.

A figura a seguir ilustra a sessão multifaixa desenvolvida no software Reaper para a obra "Rio Acústico", do compositor B. Esta visualização exemplifica a integração das amostras sonoras naturais da região amazônica com técnicas avançadas de visão granular e aditiva, além das automações que simulam a interação em tempo real por sensores de movimento. A interação entre elementos ambientais e tecnológicos recria a dinâmica fluida e orgânica do rio Amazonas em uma experiência sonora performativa.

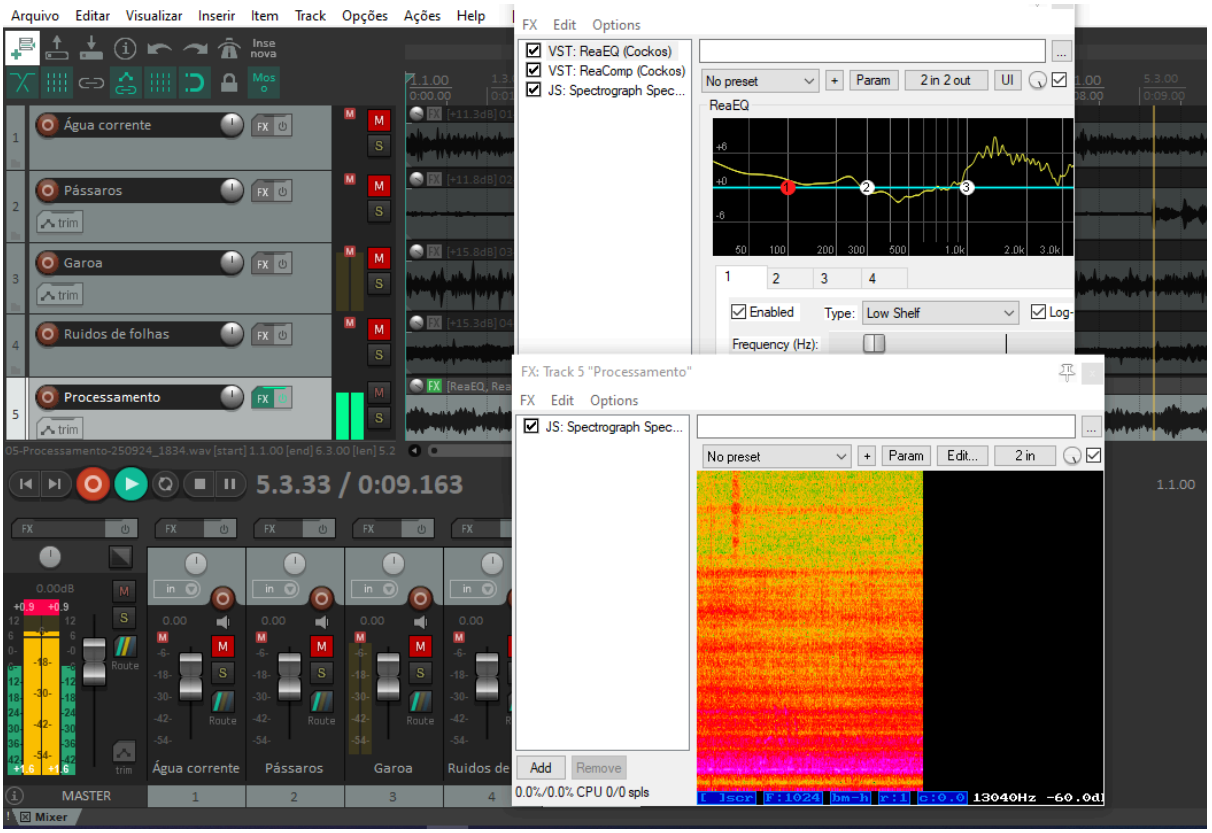


Figura 2 - Sessão multifaixa no Reaper da obra "Rio Acústico", visualizando a integração entre amostras ambientais e sínteses aditivas e granulares.

Fonte: autor (2025).

A análise da sessão visual evidenciada na imagem confirma como a composição construiu sua narrativa sonora a partir de uma complexa articulação entre gravações ambientais e processos digitais. A visualização espectral revela as camadas e movimentos separados dentro da obra, ressaltando a riqueza sonora e o caráter abstrato da proposta estética, que privilegia a sensação e a percepção do território amazônico, sem se prender a representações literárias, debatendo simultaneamente a fragilidade dos ecossistemas aquáticos.

4.3 Compositor C

Este criador explora a interface entre a música eletroacústica e as mídias visuais, produzindo paisagens sonoras para instalações que combinam trilhas urbanas e naturais da região de Belém, incluindo ruídos de barcos, sons do mercado e vento. Na obra Travessia, o tratamento digital envolve o uso de granuladores, atrasos modulados e filtros sonoros para construir texturas densas e fluidas que traduzem as propostas sociais e políticas da Amazônia contemporânea. O caráter documental da composição transforma o cotidiano em narrativa sonora crítica, destacando a tensão entre modernidade e tradição, natureza e urbanização. Este compositor se posiciona no campo da música eletroacústica como um ativista estético, utilizando sua arte para fomentar debates sobre identidade e preservação cultural, especialmente em contextos de conflito socioambiental.

O espectrograma representa visualmente a composição eletroacústica “Travessia”, em quais sons urbanos e naturais da região de Belém (ruídos de barcos, som de mercado e vento) são processados digitalmente com granuladores, atrasos modulados e filtros dinâmicos. As camadas de frequências mostradas em cores variando do vermelho ao azul indicam a variação de intensidade dos elementos sonoros ao longo do tempo, ilustrando a riqueza e complexidade da narrativa sonora ativista e crítica da Amazônia contemporânea.

ISSN 2447-9810

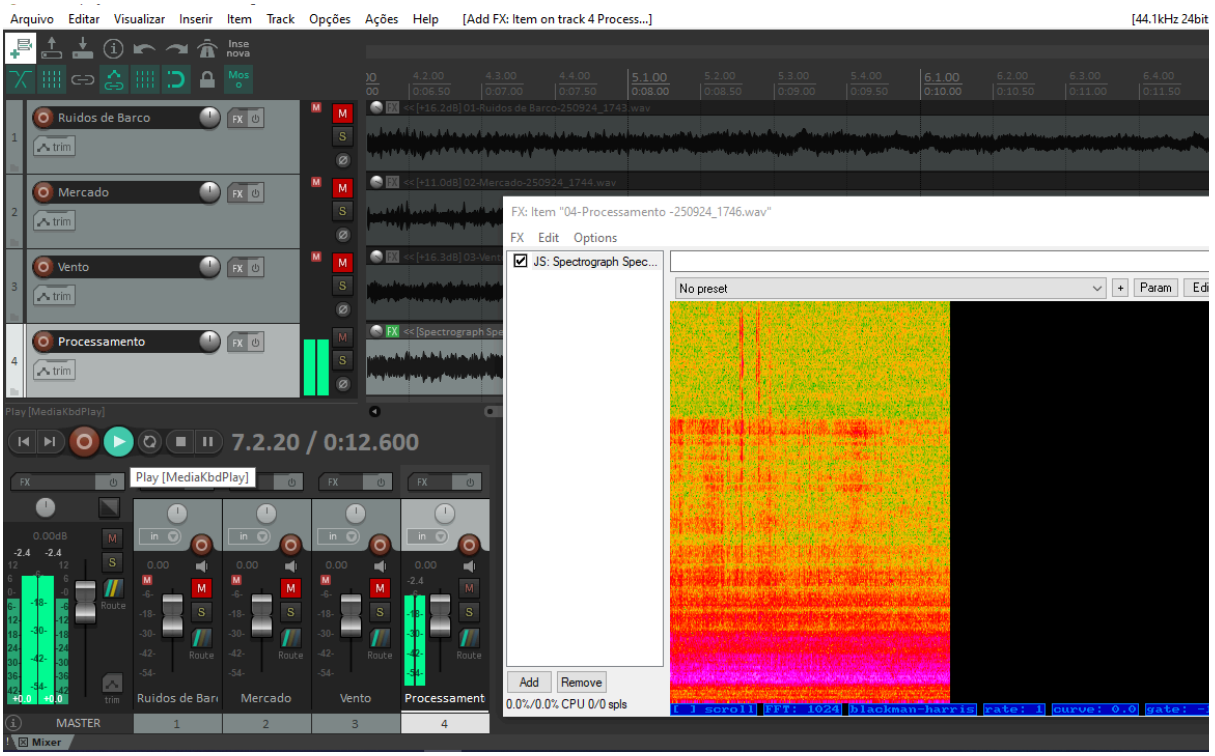


Figura 3 – Espectrograma da faixa processada da obra “Travessia”, evidenciando a densidade e fluidez das texturas sonoras geradas pelo compositor C.**Fonte**: autor (2025).

A representação espectral da faixa “Processamento” da obra “Travessia” permite compreender a articulação entre elementos tradicionais e tecnológicos. A sobreposição de frequências e a variação dinâmica reforçam o caráter híbrido da peça, que reflete as tensões sociais e culturais da região amazônica através da técnica eletroacústica, criando uma experiência sonora que dialoga com a urbanização e a preservação ambiental.

5. Discussão: Análise dos Resultados em Relação aos Métodos e Objetivos

Os dados coletados por meio de entrevistas, análise das obras e observação de registros audiovisuais demonstram que os compositores amazônicos incorporam tecnologias digitais de forma para construir uma identidade sonora que fundamenta tradição e inovação. A manipulação espectral, o uso de sintetizadores modulares e a integração de sons naturais e urbanos foram evidenciados nas obras examinadas, comprovando práticas composicionais híbridas, conforme descrito nos resultados.

Essa articulação entre tecnologia e a riqueza de sons regionais é consistente com a fundamentação teórica e reafirma a complexidade das paisagens sonoras criadas, que evitam estereótipos e folclorização. O papel do SIMA como espaço de visibilidade e incentivo à produção regional foi destacado pelos entrevistados, mostrando importância para o fortalecimento da cena eletroacústica na Amazônia.

Limitações identificadas, como o acesso restrito à tecnologia e a infraestrutura, reforçam a necessidade de políticas públicas que promovam a formação, o acesso a equipamentos e a criação de redes colaborativas para ampliar o potencial criativo local.

Essa discussão baseia-se exclusivamente nos dados coletados e nas análises realizadas, garantindo conexão direta e rigor profissional. Recomenda-se que futuras pesquisas explorem a recepção pública e a circulação das obras para aprofundar o conhecimento sobre o impacto e difusão da música eletroacústica amazônica.

6. Considerações Finais

Este estudo evidenciou que a composição eletroacústica na Amazônia contemporânea é uma prática estética e política profundamente enraizada na relação entre tecnologia, cultura e território. Os compositores empregados usam tecnologias digitais não apenas como ferramentas técnicas, mas como mediadoras simbólicas que ampliam a expressão da identidade amazônica, articulando tradição e inovação. A pluralidade de abordagens e a integração dos sons naturais e sociais revelam uma produção musical crítica e engajada que transcende estereótipos folclóricos.

A relevância do SIMA como espaço de visibilidade, substituição e valorização da música eletroacústica amazônica foi confirmada, sendo essencial para o fortalecimento desta cena emergente. Contudo, salienta-se a necessidade de políticas públicas e iniciativas que promovam maior acesso a tecnologias avançadas e incentivem a formação e circulação dessas produções no cenário nacional e internacional.

Futuros estudos poderão abordar a recepção dessas obras pelo público e sua inserção em redes colaborativas, ampliando assim o conhecimento sobre as múltiplas dimensões culturais e tecnológicas que sustentam a produção eletroacústica na Amazônia.

ISSN 2447-9810

Referências bibliográficas

EMMERSON, Simon. **Living Electronic Music**. London: Routledge, 2007.

FERRAZ, Silvio. **Música e Repetição**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

IAZZETTA, Fernando. **Histórias, ladainhas e duas peças eletroacústicas**. Anais do SIMA, 2023.

MARTINS, Mariana. Processos criativos em música eletroacústica amazônica. **Cadernos de Música**, v. 18, n. 1, p. 112-130, 2023.

MENEZES, Flo. **Música Eletroacústica: história e estética**. São Paulo: Editora da UNESP, 2010.

RODRIGUES, Marcos S. Computação musical e inovação sonora. **Cadernos de Música**, v. 15, n. 1, p. 78-92, 2019.

TRUAX, Barry. **Acoustic Communication**. 2. ed. Norwood: Ablex, 2001.

WISHART, Trevor. **On Sonic Art. London**: Routledge, 1996.

X Simpósio Internacional de Música da Amazônia
13 a 17 de outubro de 2025
Goiânia, Goiás, Brasil

Avaliação de uma Plataforma de *Lite Coding* na Criação Musical com Estudantes sem Experiência em Programação

PRÁTICAS CRIATIVAS

Felippe Brandão Barros
PPGA/UFES - felippe.barros@edu.ufes.br
John Fidja Ferreira Gomes
IFPB - johnfidjagomes.oficial@gmail.com
Damián Keller
NAP/UFAC - dkeller@ccrma.stanford.edu

Resumo: Complementando as iniciativas recentes na pesquisa em música ubíqua, apresentamos os resultados do primeiro estudo exploratório empregando a plataforma *litePlay*. Participaram 27 estudantes de música, sem treinamento prévio em programação, em atividades criativas individuais e grupais utilizando técnicas de programação leve. A maioria dos participantes conseguiu resultados sonoros através da manipulação de código. No entanto, houve diversas dificuldades técnicas que apontam à necessidade de mudança de procedimentos e à ampliação do suporte ao compartilhamento de conhecimentos. Em particular, a utilização de termos em inglês no âmbito da programação leve pode ser problemática para o perfil dos sujeitos deste estudo.
Palavras-chave: Música Ubíqua; Programação musical; Programação leve.

Abstract: Complementing recent initiatives in ubiquitous music research, this article presents the results of the first exploratory study using the litePlay platform. The study involved 27 music students with no prior programming experience, who participated in individual and group creative activities employing light programming techniques. Most participants were able to produce sonic outcomes through code manipulation; however, various technical challenges emerged, indicating the need for procedural adjustments and enhanced support for knowledge sharing. In particular, the use of English terminology within the light programming context proved to be a potential barrier for participants, highlighting the importance of contextual and linguistic adaptation in future developments.
Keywords: Ubiquitous music; Music programming; Lite coding.

1. Introdução

O desenvolvimento de tecnologias voltadas para a criação musical tem possibilitado diversas formas de expressão artística. Ferramentas de composição e produção musical, como *Digital Audio Workstations* (DAWs), programas de sequenciamento ou linguagens de programação de domínio específico (como *Max, Pure Data ou Csound*) para computadores pessoais obtiveram grande adoção pela comunidade musical. Complementarmente, o uso de programação de domínio específico da área da música, o *live coding,* destaca-se como uma abordagem costumeiramente realizada por profissionais da área (BLACKWELL et al. 2022). Nesta atividade, indivíduos com ampla

bagagem em programação implementam código de computador em tempo real visando a renderização de música e/ou vídeo. O código programado é usualmente visualizado para que o público possa acompanhar o processo de criação dos artistas. Essa prática coloca a audiência em uma situação de passividade, sendo incentivada apenas a observar a performance.

Buscando contornar a passividade usualmente atribuída a leigos no campo da música, a área da Música Ubíqua (ubimus) surge a partir da ideia de fornecer suportes musicais criativos de maneira ampla (KELLER et al. 2014). As propostas da área incluem participantes avulsos, bem como a exploração de atividades associadas à criatividade cotidiana *(little-c)* (HELFAND, KAUFMAN, BEGHETTO, 2016) na sua vertente musical (KELLER 2020), costumeiramente desconsideradas nos campos da criatividade profissional *(Pro-c)*. Com destaque às atividades em ambientes domésticos, à interação remota e em rede, incluindo o reaproveitamento dos locais de lazer e de trabalho para fins artísticos (KELLER et al., 2023).

Iniciativas recentes da pesquisa ubimus, entendidas como o "segundo ciclo" deste movimento, projetam o *lite coding* como uma prática de programação casual, focada no desenvolvimento de ferramentas que evitem as complexidades cognitivas e técnicas inerentes à prática de *live coding* (KELLER e LAZZARINI 2024). Além disso, *lite coding* demonstra potenciais de uso criativo que vão além da escrita e manipulação de códigos em "performances", podendo fomentar outros tipos de práticas musicais. Portanto, o escopo de sua prática ultrapassa aquele do *live coding*.

Um trabalho recente com esta abordagem baseia-se na ferramenta *litePlay*[15] (KELLER e LAZZARINI 2024), uma biblioteca *JavaScript*[16] que utiliza os recursos da linguagem de programação musical *Csound*[17] para a composição musical por meio da programação de código diretamente nos navegadores de Internet. Acreditamos que para desenvolver suas potencialidades enquanto ferramenta a ser utilizada por leigos, é necessária a realização de avaliações focadas nos usuários com o perfil desejado. Dessa forma, o presente estudo buscou avaliar o potencial do *litePlay.js* como suporte para a

[15] litePlay ou litePlay.js: https://vlazzarini.github.io/litePlay.js/
[16] https://www.w3schools.com/whatis/whatis_js.asp
[17] https://csound.com/docs/manual/Introduction.html

criação musical improvisada, tendo como alvo estudantes de música sem experiência prévia com programação.

Portanto, busca-se compreender as percepções, dificuldades e opiniões desses usuários acerca do funcionamento do sistema, a fim de contribuir para o aprimoramento da plataforma e para o desenvolvimento de futuras iniciativas no âmbito da computação ubíqua aplicada à música (ubimus). Especificamente, pretende-se apresentar a plataforma *litePlay.js* a estudantes sem experiência em programação musical; propor uma performance musical coletiva e improvisada, guiada por um mapa de execução, realizada por meio da manipulação de códigos em tempo real; identificar possíveis dificuldades e limitações enfrentadas pelos participantes durante a atividade; e, por fim, coletar dados qualitativos e quantitativos sobre a interação com a ferramenta, com foco na avaliação de sua usabilidade, acessibilidade e potencial criativo.

2. Metodologia

2.1. Delineamento da Pesquisa

O presente estudo configura-se como uma pesquisa de natureza exploratória, com abordagem mista, combinando métodos quantitativos e qualitativos. Tal delineamento foi escolhido com o objetivo de captar, simultaneamente, aspectos mensuráveis da interação dos usuários com a plataforma *litePlay.js*, como respostas em escala e dimensões subjetivas relacionadas à experiência estética e criativa na atividade musical.

A característica exploratória da investigação reside na observação sistemática da interação dos participantes com a ferramenta digital, em duas etapas complementares: individual e coletiva. A abordagem mista justifica-se pela complexidade do fenômeno em análise, que envolve elementos técnicos, cognitivos, expressivos e sociais, todos relevantes para a compreensão do uso da plataforma *litePlay.js* em contextos musicais educacionais.

Ao trabalhar com um público leigo em programação, torna-se imprescindível considerar a forma como os participantes elaboram cognitivamente e afetivamente suas interações com a ferramenta, indo além da mensuração funcional. A combinação de

métodos, portanto, possibilita uma visão holística da experiência investigada, fornecendo subsídios tanto para o desenvolvimento tecnológico de interfaces musicais quanto para práticas pedagógicas que buscam integrar criação musical e pensamento computacional de maneira acessível e criativa.

2.2. Instrumentos de Coleta de Dados

Foram utilizados dois procedimentos principais para a coleta de dados: (1) Questionário baseado em escala *Likert*, desenvolvido com itens avaliativos sobre: a. Usabilidade da interface (*litePlay.js*); b. Avaliação subjetiva da facilidade de aprendizado; c. Satisfação geral com a experiência e com os resultados musicais obtidos. As respostas foram registradas em escala ordinal de cinco pontos, variando de "discordo totalmente" a "concordo totalmente". (2) Produção de relatos descritivos, redigidos pelos participantes ao término das atividades. Nesses relatos, os sujeitos expressaram suas percepções acerca da experiência com a ferramenta, destacando aspectos positivos, dificuldades enfrentadas e sugestões de aprimoramento. Complementarmente, foram registradas observações diretas do pesquisador durante as sessões, com foco nas estratégias de interação, reações espontâneas e dinâmicas de colaboração entre os estudantes.

2.3. Procedimentos

Participaram do estudo 27 estudantes regularmente matriculados no curso técnico integrado ao ensino médio em música do Instituto Federal da Paraíba (IFPB), todos sem experiência prévia em programação, e com níveis heterogêneos de proficiência musical. A seleção intencional desse perfil de público visou avaliar a acessibilidade da plataforma junto a usuários não familiarizados com linguagens computacionais. O estudo foi conduzido em duas etapas sequenciais: (1) exploração individual e (2) análise de dados.

2.3.1. Etapa 1: Exploração Individual

Inicialmente, os participantes receberam um tutorial introdutório sobre a estrutura e os principais comandos da plataforma *litePlay,* com demonstrações práticas de sua utilização. Em seguida, cada estudante teve um período cronometrado para explorar

livremente a ferramenta, com o intuito de produzir materiais para uma composição musical colaborativa. Essa fase teve como objetivo observar a capacidade de apropriação do ambiente e a autonomia criativa dos participantes.

2.3.2. Etapa 2: Criação Coletiva

Na etapa seguinte, os sujeitos foram organizados em grupos e convidados a elaborar uma peça musical colaborativa (Fig. 1), a partir da manipulação de duas funções pré-programadas na plataforma. A criação coletiva foi guiada por um mapa de execução (Fig. 2) que definiu previamente os momentos de entrada dos sons controlados por cada estudante. Essa fase permitiu analisar as estratégias de negociação coletiva, a escuta mútua, a articulação entre comandos algorítmicos e resultados sonoros, dando ênfase à dimensão social do fazer musical mediado por tecnologia. Ao término das atividades, os estudantes preencheram o questionário e redigiram seus relatos descritivos, compondo um conjunto de dados que integra tanto percepções subjetivas quanto indicadores de desempenho.



Figura 1: Registro da criação coletiva guiada pelo professor.

ISSN 2447-9810

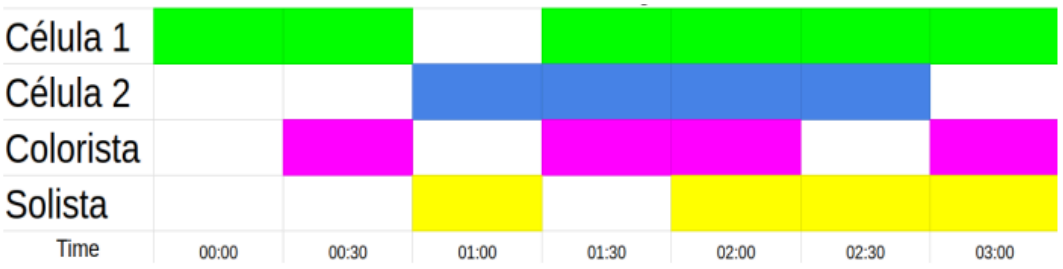


Figura 2: Mapa de execução musical sugerido como guia para a performance musical.

Uma vez que a ferramenta *litePlay.js* trata-se de uma biblioteca *JavaScript*, é possível utilizá-la tanto localmente, por meio das funcionalidades de desenvolvedor disponíveis em um navegador *web*, quanto por meio de ambientes de programação em *JavaScript* dentro da própria *Web*. Dentre as plataformas online de mais fácil acesso, optamos pela utilização do Editor *Web* de p5.js[18], distribuindo um *hyperlink* funcional[19] aos participantes da atividade.

2.4. Análise de Dados

A análise dos dados coletados foi realizada em duas frentes complementares:

Análise quantitativa: os dados oriundos da escala *Likert* foram tabulados e analisados por meio de estatísticas descritivas básicas (frequência, média e desvio padrão), possibilitando a identificação de padrões quanto à usabilidade, facilidade de uso e nível de satisfação. Os tempos de exploração individual também foram organizados em gráficos comparativos, a fim de evidenciar variações no tempo de familiarização entre os participantes.

Análise qualitativa: os relatos descritivos foram submetidos a uma análise de conteúdo temática, conforme os procedimentos propostos por Bardin (2016). A categorização dos relatos permitiu identificar temas recorrentes, como sensações de descoberta, desafios com a linguagem técnica, entusiasmo com a sonoridade gerada, entre outros aspectos. As

[18] Disponível em: https://editor.p5js.org/
[19] https://editor.p5js.org/ofefo/sketches/zPC6Xu2h5

observações realizadas pelo pesquisador foram utilizadas para triangular os dados, conferindo maior confiabilidade à análise interpretativa.

3. Resultados

3.1 Produções dos participantes

Selecionamos dois exemplos de manipulação de códigos para geração de sons pelos participantes. No primeiro exemplo (Figura 3), temos duas funções. A segunda viabiliza o carregamento do ambiente de programação e executa o código gerando o resultado sonoro. A primeira função "f" define o grupo de timbres que serão acionados, neste caso timbres de bateria (*lp.drums*), bem como os parâmetros do evento sonoro a ser reproduzido: *kick* (som de bumbo), com intensidade *mezzoforte*, 0.5 (zero ponto cinco), correspondendo à metade da amplitude possível entre zero e um), começando no segundo 0 (zero), e tendo uma duração de 2 (dois) segundos.

sketch.js

```
function f() {
  lp.instrument(lp.drums);
  lp.play([kick, 0.5, 0, 2]);
}

async function setup() {
   lpRun(f);
}
```

Figura 3: Exemplo de código realizado por participante.

O segundo exemplo é similar: também temos a utilização de um timbre de percussão com os mesmos parâmetros para duração e intensidade do som. No entanto, neste caso, o participante escolheu o instrumento cencerro (*cowbell*). O mesmo resultado sonoro poderia ser reescrito de forma abreviada por meio do código "lp.drums.play([cowbell, 0.5, 0, 2])". Entretanto, considerando que a proposta concebia que os participantes modificassem os parâmetros sem que lhes fossem exigidos conhecimentos específicos técnicos ou musicais, não esperávamos que simplificações ou abreviações dos códigos fossem implementadas.



Figura 4: Exemplo de código realizado por participante.

3.2. Apresentação dos dados

Esta pesquisa teve como objetivo analisar a experiência de uso da plataforma *litePlay.js* por estudantes realizando atividades de criação musical mediadas pela programação de códigos de computador. Foram coletadas 27 respostas por meio de um formulário estruturado, composto por questões fechadas (na escala *Likert* de 1 a 5) e perguntas abertas sobre as maiores dificuldades enfrentadas e sugestões de aprimoramento da plataforma. Os dados foram organizados em três categorias principais: (1) avaliação da usabilidade e da experiência criativa, (2) principais dificuldades relatadas e (3) sugestões de melhoria.

3.2.1 Avaliação da usabilidade e da experiência criativa

As dimensões avaliadas pelos participantes foram as seguintes: (1) Facilidade de uso da plataforma; (2) Facilidade para compreender e modificar os códigos; (3) Sensação de criatividade durante o uso; (4) Facilidade para imaginar o som produzido pelo código; (5) Intenção de reutilizar a plataforma.

As médias foram, em geral, baixas, variando entre 1,6 (um vírgula seis) e 2,7 (dois vírgula sete) pontos, em uma escala de 1 (um) a 5 (cinco). A dimensão com pior desempenho foi a “Facilidade de uso da plataforma”, cuja moda foi 1 (indicando “muita dificuldade”), o que revelou uma percepção negativa quanto à interface e à operacionalidade do sistema. A dimensão “Facilidade para compreender e modificar os

códigos" apresentou um padrão semelhante, evidenciando que a lógica de programação exigida, ainda que restrita, representou uma barreira significativa para os usuários.

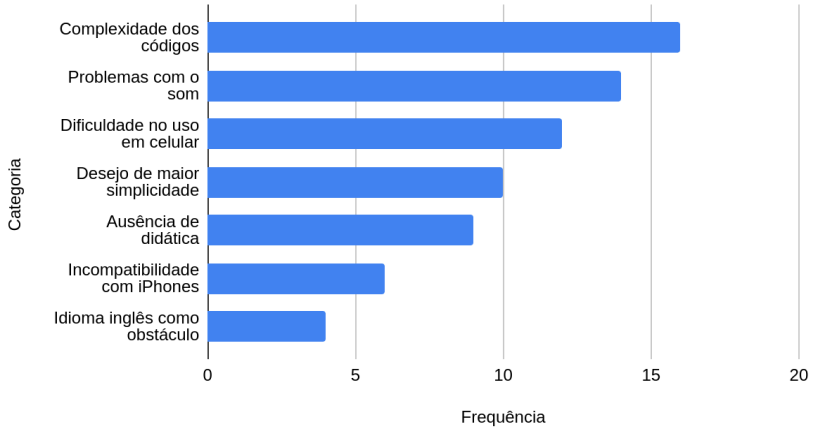


Gráfico 1: Frequência dos principais temas nas respostas abertas.

Em contraponto, a dimensão "Senti-me criativo(a) durante o uso da plataforma" obteve avaliações ligeiramente superiores, com maior dispersão das respostas e presença de pontuações entre 3 e 5. Esse dado sugere que, apesar das dificuldades técnicas, os usuários reconhecem o potencial criativo da proposta.

. A variável "Facilidade para imaginar o som que o código produziria" apresentou média próxima de 2,5 (dois vírgula cinco) pontos, indicando certa frustração quanto à previsibilidade sonora. Quanto à pergunta "Voltaria a usar a plataforma para criar música?", os resultados revelaram opiniões divididas: enquanto uma parte dos participantes atribuiu notas baixas (1 ou 2), outra parte optou por avaliações medianas ou altas, demonstrando ambivalência em relação à adoção.

ISSN 2447-9810

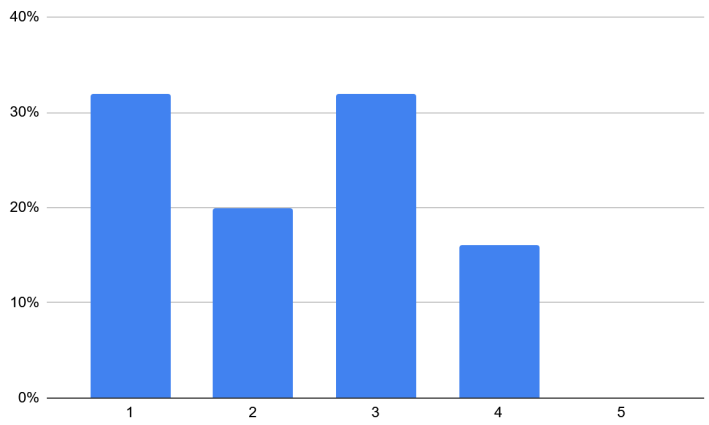


Gráfico 3: Distribuição de resultados para a afirmação "Voltaria a usar a plataforma para criar música", onde ' (um) indica "Discordo totalmente" e 5 (cinco) indica "Concordo totalmente".

3.2.2 Principais dificuldades relatadas

As respostas abertas permitiram a identificação de recorrências temáticas, por meio de análise qualitativa baseada em codificação temática, conforme os princípios da Análise de Conteúdo. Foram extraídas dez categorias: (1) Dificuldade de uso em dispositivos móveis (celulares); (2) Preferência pela utilização em computadores; (3) Problemas com o som (baixa intensidade, demora ou ausência de resposta sonora); (4) Barreiras linguísticas relacionadas ao uso do idioma inglês; (5) Complexidade sintática dos códigos; (6) Incompatibilidade com dispositivos iOS *(iPhones*); (7) Falta de clareza nas instruções e ausência de mediação didática; (8) Ocorrência de falhas técnicas e bugs; (9) Desejo por maior simplicidade e navegabilidade; (10) Propostas específicas de personalização e usabilidade.

A categoria mais frequente foi "Complexidade dos códigos", presente em 16 das 27 respostas (~59%) (Gráfico 1). Expressões como "códigos difíceis", "não entendi os comandos" e "muito complicado" foram recorrentes, demonstrando a limitação do entendimento dos estudantes em relação à sintaxe da interface.

A seguir, destaca-se a categoria "Problemas com o som", identificada em 14 respostas (52%). As queixas variaram desde sons inaudíveis até completa ausência de resultado sonoro após a execução dos códigos, o que compromete diretamente a

percepção de controle e avaliação da interação. Destacamos aqui que a utilização de dispositivos móveis pode ter impactado em muito os resultados sonoros encontrados.

Também foram frequentes as menções à "Dificuldade de uso em celulares" e à "Falta de clareza didática", indicando falhas tanto na responsividade da plataforma quanto nos materiais documentais. A incompatibilidade com dispositivos iOS foi relatada por diversos participantes. Sobre este aspecto, destacamos que não consta na documentação da plataforma o suporte para dispositivos portáteis, já que esse não é o ambiente usual para utilização de linguagens de programação.

3.2.3 Sugestões de melhoria

As sugestões oferecidas pelos participantes convergem em torno de três eixos centrais: (1) Acessibilidade e compatibilidade: demanda uma plataforma funcional em dispositivos portáteis, incluindo o suporte para o sistema iOS; (2) Simplicidade de uso: desejo por uma interface mais intuitiva, que reduza a dependência da codificação textual em inglês e ofereça suporte para outras modalidades de interação; (3) Aprimoramento da resposta sonora: solicitação por melhoria na escolha de hardware dos dispositivos móveis com destaque para a execução sonora imediata.

Diversos participantes sugeriram que a plataforma apresentasse instruções mais claras, versão em português e alternativas ao uso de código puro — como menus interativos ou comandos pré-configurados. Essas propostas refletem o desejo por uma experiência mais fluida, acessível e colaborativa nas atividades criativas, dando ênfase ao suporte à troca de conhecimentos e reduzindo a dependência exclusiva da ferramenta.

3.4. Observações gerais

A análise dos dados permite destacar alguns aspectos relevantes, tanto sob a ótica técnica quanto em relação ao seu potencial didático.

Há uma tensão evidente entre potencial criativo e dificuldade técnica. Embora os usuários mostrem interesse em utilizar a plataforma como ferramenta criativa, as limitações operacionais dificultam essa apropriação.

A ausência de retorno sonoro imediato compromete o feedback auditivo essencial em qualquer ambiente de criação musical. Como instrumento de verificação da ação, faz-se necessário o suporte em português para os casos em que o retorno sonoro não é suficiente.

A presença exclusiva de termos em inglês constitui uma barreira linguística significativa, especialmente para o público-alvo formado por estudantes brasileiros do ensino médio e técnico. Isso compromete diretamente o acesso à tecnologia já que nem sempre as traduções automáticas fornecem significados compatíveis com as intenções musicais dos participantes.

O uso em dispositivos móveis da realidade comum entre estudantes mostrou-se limitado, com destaque para problemas de navegação, execução sonora e incompatibilidades específicas com o sistema iOS. Naturalmente, os próximos estudos deveriam colocar como alvo os dispositivos estacionários. Porém, o descompasso entre a disponibilidade de hardware e as estratégias de produção de código é um campo válido para as pesquisas futuras.

O reconhecimento do potencial criativo da plataforma por parte dos usuários indica que a motivação artística e exploratória está presente. Tais fatores tornam a proposta promissora para projetos futuros, desde que haja adequações técnicas e didáticas.

As sugestões oferecidas espontaneamente pelos participantes constituem subsídios valiosos para o aprimoramento da ferramenta, ao apontarem melhorias factíveis como: simplificação ainda maior da sintaxe[20], disponibilização de uma versão da linguagem de programação em português, adaptação multiplataforma e introdução de recursos gráficos.

Os dados analisados indicam que a plataforma *litePlay.js* apresenta um potencial significativo como ambiente de programação para criação musical, caso sejam superados alguns obstáculos técnicos. A predominância de avaliações negativas em aspectos-chave da experiência — como usabilidade, clareza do código e resposta sonora — indica a necessidade de uma reestruturação do suporte para o trabalho experimental. Esse suporte

[20] Em particular esse item aponta ao reforço do princípio de economia de meios *(terseness)* formulado por Keller e Lazzarini (2024) para o design de ferramentas de programação leve.

ISSN 2447-9810

precisa estar cuidadosamente alinhado às demandas da atividade, adotando, por exemplo, o uso em dispositivos fixos que facilitem a digitação de código e excluindo as plataformas móveis nas primeiras etapas da pesquisa.

Em particular, a indicação de dificuldades de compreensão do código em inglês abre um questionamento abrangente para as propostas de desenvolvimento da pesquisa ubimus. Se por um lado é verdade que a incorporação de recursos visuais para o suporte à interação evita a necessidade de uso da linguagem falada ou escrita, a tendência à adoção de técnicas gerativas aponta na direção oposta. Observa-se um aumento na adoção de texto como interface para a organização de parâmetros musicais. Portanto, o problema da interpretação de termos em inglês não é exclusivo dos participantes deste estudo, mas sim uma tendência em forte expansão. A prática de *lite coding* pode fornecer um caminho para estudar alternativas à hegemonia anglófona no design de ferramentas para a interação musical.

Ainda assim, a motivação criativa evidenciada por parte dos participantes, bem como as sugestões de aprimoramento fornecidas, sinalizam um caminho de evolução ancorado em melhorias de acessibilidade, responsividade e formato da documentação. A escuta atenta a esses dados poderá fomentar o suporte a estratégias mais inclusivas, eficientes ou inspiradoras dependendo do contexto de aplicação para a criação musical contemporânea.

Referências bibliográficas

BARDIN, L. **Análise de conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 2016.

BLACKWELL, A. F., COCKER, E., COX, G., MCLEAN, A., MAGNUSSON, T. (2022). **Live Coding***:* **A User's Manual.** Cambridge, MA: MIT Press.

HELFAND, Max; KAUFMAN, James C.; BEGHETTO, Ronald A. The four-C model of creativity: Culture and context. In: **The Palgrave handbook of creativity and culture research**. London: Palgrave Macmillan UK, 2017. p. 15-36. doi: 10.1057/978-1-137-46344-9_2

KELLER, D. (2020). Everyday musical creativity. *In:* **Ubiquitous Music Ecologies** (pp. 23-51). London: Routledge.

KELLER, D., PIMENTA, M. S., LAZZARINI, V. (2014). **Ubiquitous Music**, Vol. XXVIII, Berlin and Heidelberg: Springer International Publishing.

KELLER, Damián; SIMURRA, Ivan; ALIEL, Luzilei; ZHENG, Rongge. Speculative ubimus design: Probing the potential for expansion of second-wave ubiquitous music frameworks. **Arts & Communication**, v. 1, n. 2, p. 1597, 2023. (doi: 10.36922/ac.1597).

KELLER, Damián; LAZZARINI, Victor. Building blocks for lite coding: Temporalities in litePlay. js. *In*: **Ubiquitous Music Symposium 2024 (UbiMus 2024)**.

Cangalha como Modelo de Comprovisação: A Fusão entre Fluxogramas de Ação e Retroalimentação Sonora

PRÁTICAS CRIATIVAS

Luzilei Aliel
NAP - Núcleo Amazônico de Pesquisa Musical -
luzaliel@gmail.com

Resumo: Este artigo analisa a peça "Cangalha para Percussão e Eletrônica ao Vivo" sob a ótica da Comprovisação Baseada em Modelos (CBM), Partindo da metáfora do tropeirismo o trabalho explora a aplicação de "planos de diretrizes" e "planos de contingência" comprovisacionais. As diretrizes através de fluxogramas de ação utilizam uma notação visual flexível, enquanto as contingências emergem de estratégias como o looping comprovisacional, (retroalimentação sonora). O estudo avalia os resultados, destacando a eficácia da CBM em criar uma ecologia sonora híbrida e adaptativa, ao mesmo tempo que aponta para as limitações de se vincular a improvisação a um referencial paisagístico muito específico. A performace de Cangalha pode ser vista em: https://youtu.be/0EaQSg1leRA.

Palavras-chave: Comprovisação Baseada em Modelos (CBM); Looping Sonoro; Ecologia Sonora.

Abstract: This article analyzes the piece "Cangalha for Percussion and Live Electronics″ through the lens of Model-Based Comprovisation (CBM). Drawing on the metaphor of tropeirismo (a cultural reference to traditional muleteer routes), the work explores the application of directive plans and contingency plans within a comprovisational framework. The directive plans are implemented through action flowcharts using a flexible visual notation system, while the contingencies emerge from strategies such as comprovisational looping (sound feedback). The study evaluates the outcomes, highlighting the effectiveness of CBM in fostering a hybrid and adaptive sonic ecology, while also addressing the limitations of anchoring improvisation to a highly specific landscape reference. The performance of *Cangalha* can be viewed at: https://youtu.be/0EaQSg1leRA.

Keywords: Model-Based Comprovisation;Sound Looping; Sound Ecology.

1. Introdução

Cangalha é uma peça para percussão múltipla e eletrônica ao vivo. O termo cangalha é uma estrutura que é colocada no dorso de bois e/ou cavalos/burros para suportar a carga dos dois lados do animal. Este instrumento foi amplamente utilizado no período do tropeirismo. O tropeirismo, cujo termo deriva de tropa, foi uma atividade itinerante desenvolvida por grupos de homens, os tropeiros, durante o período colonial no Brasil. Os tropeiros levavam o gado do Rio Grande do Sul para Minas Gerais, São Paulo

e Rio de Janeiro e, ao mesmo tempo, levavam bens essenciais para o interior. O tropeiro conduzia o gado por trilhas conhecidas, mas mesmo assim as viagens poderiam durar várias semanas (Porto Editora, 2021).

A metáfora para o desenvolvimento da peça Cangalha foi uma visita a uma semana comemorativa, o festival do tropeiro, em uma cidade do interior de São Paulo, (Silveiras), onde ainda reside a tradição cultural de referenciar a imagem do tropeiro. Segundo a história da cidade, os tropeiros foram um dos principais agentes para que a cidade se formasse. A cidade, durante o período colonial, tornou-se ponto de parada fundamental no trajeto Rio de Janeiro/São Paulo pela antiga rota do ouro que cortava as duas cidades.



Figura 1: Imagem de carro de boi utilizando uma cangalha durante a passagem de um tropeiro. Vídeo com o percusso pode ser visto em: https://www.youtube.com/watch?v=DKvnG_eTx2c&t=160s

Em Cangalha, a metáfora voltada ao som condiz com as múltiplas relações sonoras percebidas no evento da festa do tropeiro, onde carros de bois percorrem as principais ruas da cidade, produzindo uma vasta quantidade de sonoridades. Nesse contexto, há uma forte relação com a paisagem sonora específica do rito: os ruídos das rodas das carroças bois/burros, o tilintar dos utensílios pendurados nas cangalhas (em sua maioria peças de metal), o som dos animais trotando no chão de paralelepidos, além das vozes que orientam os animais e possíveis cantos dos tropeiros. Com esta estrutura em

mente, pretendemos discutir processos de "ambientação comprovisacional" assumindo um modelo onde a parte composicional contribui para a simulação do ambiente e a improvisação atua como os recursos imprevisíveis do entorno e as ações adaptadas dos agentes.

2. Comprovisação Baseada em Modelos (CBM)

Segundo Aliel (2022), a Comprovisação Baseada em Modelos (CBM) é um sistema metodológico que articula, de forma estruturada, os domínios da composição e da improvisação musical por meio da aplicação de modelos analíticos e operacionais. Fundamentada em dois regimes de pensamento o calculista, de natureza composicional, e o meditativo, de caráter improvisacional (Aliel, 2022) , a CBM propõe a construção de sistemas dinâmicos que preservam simultaneamente diretrizes estruturantes e abertura a fenômenos contingenciais. Sua principal característica reside na integração entre planejamento prévio e adaptabilidade em tempo real, permitindo a emergência de produtos artísticos volúveis, retroalimentados e autorregulados. Trata-se, portanto, de um paradigma comprovisacional que visa superar dicotomias tradicionais entre composição e improvisação ao promover uma ecologia criativa centrada na interação, na imprevisibilidade e na adaptabilidade dos agentes.

2.1 Fundamentos e Operações da Comprovisação Baseada em Modelos (CBM)

O conceito de Comprovisação Baseada em Model*os* (CBM) emerge da necessidade de estabelecer um equilíbrio metodológico entre os pólos da composição e da improvisação nas práticas musicais contemporâneas. Alinhado à noção de *gelassenheit* entendida, em Heidegger (1966), como uma postura de entrega e abertura ao que se manifesta , o modelo visa evitar reduções conceituais que interpretam a comprovisação como mera justaposição de improvisação e composição, ou como uma alternância arbitrária entre ambas.

Inspirada pela Sonificação Baseada em Modelos (SBM - Hermann e Hunt, 2004), a CBM oferece um arcabouço operativo que permite rastrear, medir e qualificar as transformações ocorridas durante o processo criativo. Ao privilegiar a compreensão das dinâmicas internas da obra, ou seja, dos momentos em que o sistema se mantém ou se

transforma, o modelo propõe quatro etapas interligadas que estruturam o percurso comprovisacional: diretrizes, execução, contingências e resultados.

As etapas iniciais (1 e 2) estão ancoradas no pensamento composicional*,* onde se delineiam os planos de diretrizes (estratégias técnicas, notacionais e estruturais). Nessa fase, o planejamento incorpora tanto métodos tradicionais (parâmetros acústico-instrumentais e organização formal) quanto dispositivos adaptativos (reciclagem sonora, notações abertas e interações planejadas). As ações executivas se distribuem entre quatro operações fundamentais: redução, expansão, desvio e nulidade, permitindo que os materiais sejam manipulados de acordo com objetivos composicionais prévios, mas com margem para flexibilização.

As etapas 3 e 4 deslocam o foco para o *p*ensamento improvisado, priorizando a resposta aos fatores emergentes durante a performance. Aqui se inserem os chamados planos de contingência, (decisões em tempo real, interações inesperadas e fenômenos disruptivos - como falhas técnicas, eventos ambientais ou ações não previstas - assumem centralidade). O modelo ainda reconhece a ocorrência de fenômenos *gelassenheit* (eventos de elevada volatilidade que podem desestabilizar profundamente o sistema, exigindo reconfigurações adaptativas por parte dos participantes - Aliel, 2022).

Ao contemplar essas dinâmicas, a CBM propõe um sistema autorregulado, em que os produtos finais não são definidos exclusivamente por resultados previstos, mas resultam de processos retroalimentados, com possibilidade de reentrada de materiais descartados, reconfiguração de estratégias e reavaliação constante das diretrizes.

Importante ressaltar que, diferentemente das práticas tradicionais de composição orientadas à fixação estrutural e da improvisação livre frequentemente desvinculada de parâmetros composicionais, a comprovisação, conforme delineada na CBM, exige a convivência entre estrutura e instabilidade, entre ordem e caos, entre técnica e sensibilidade. Essa convivência estabelece uma ecologia criativa em que a adaptabilidade do sistema e a agência dos participantes constituem os eixos fundamentais da criação.

A CBM, portanto, apresenta-se como uma proposta metodológica adequada tanto à produção quanto à análise de práticas comprovisacionais. Sua aplicabilidade não se limita a uma estética específica, tampouco depende de tecnologias determinadas como a

sonificação. Antes, busca oferecer uma estrutura capaz de acolher diferentes configurações de agentes, ambientes e recursos — abrindo espaço para abordagens interdisciplinares e dinâmicas, em que a instabilidade se transforma em motor da criação.

3. Planos de Diretrizes e Contingência

A partir da proposta da CBM (Aliel, 2022) o planejamento musical pode ser compreendido como um processo que projeta métodos, recursos e ações, mas que permanece vulnerável a modificações oriundas de eventos imprevisíveis. Nesse escopo, propõe-se a distinção conceitual entre planos de diretrizes e planos de contingência como abstrações complementares dentro das práticas comprovisacionais.

Os planos de diretrizes são construções que estruturam a performance por meio de regras, algoritmos e métodos previamente definidos. Alinhados ao pensamento calculista de Heidegger (Gelassenheit - Heidegger, 1966), esses planos se fundamentam em abordagens quantitativas, permitindo a avaliação e a replicação das ações em diferentes momentos. Caracterizam-se por sua orientação composicional e pelo uso de notações fixas, estruturas formais e padrões idiomáticos.

Por outro lado, os planos de contingência abordam aspectos da imprevisibilidade, da aleatoriedade e da desestabilização criativa. Ancorados no pensamento meditativo (Heidegger, 1966) e na subjetividade dos agentes, eles favorecem estratégias qualitativas e uma maior adaptabilidade diante do acaso. O uso de materiais locais, notações abertas e práticas como a improvisação livre e o live coding ilustram a ênfase nesses planos.

A coexistência entre diretrizes e contingências desafia a dicotomia tradicional entre composição e improvisação, sugerindo uma fusão operacional onde ambas se interpenetram. A articulação entre esses dois tipos de planejamento permite que práticas comprovisacionais sejam moldadas tanto por estruturas estáveis quanto por eventos emergentes. A fluidez entre essas instâncias requer dos agentes um mapeamento contínuo entre o prescrito e o emergente, entre a técnica e a escuta, entre o previsível e o inesperado.

Dessa forma, propõe-se a diluição da fronteira entre diretriz e contingência, visando um sistema homogêneo, adaptável e responsivo. A prática comprovisacional se beneficia da articulação dessas duas dimensões, onde a ação é guiada tanto por estruturas

cognitivas quanto pela experiência sensível in loco, configurando uma ecologia musical complexa e integrativa.

Estratégias	Características	Impacto na interação (músicos/leigos)	Exemplos
Notação musical tradicional	Alta complexidade; exige domínio de leitura e escrita musical	Interação limitada; baixa acessibilidade para participantes não especializados	Partitura convencional; grafismos padronizados
Técnicas específicas do domínio	Exigem treinamento técnico intensivo; conhecimento acústico-instrumental	Interação média; tempo elevado de transmissão de conhecimento	Solfejo; execução de obras com técnicas especializadas
Metáforas para ação criativa	Sustentabilidade e reutilização de procedimentos e materiais	Interação ampliada; favorece a continuidade do processo	Recursos verbais, gestuais, gráficos ou audiovisuais para comunicação musical
Organização formal	Estruturação teleológica; hierarquização de seções composicionais	Redução do esforço organizacional; favorece padrões previsíveis	Estruturas como ABA, ABBA; uso de cifras ou padrões rítmicos idiomáticos

Tabela 1: Estratégias associadas aos Planos de Diretrizes em práticas comprovisacionais.

Estratégias	Características	Impacto na interação (músicos/leigos)	Exemplos
Notação adaptativa	Baixa exigência técnica; menor tempo de aprendizagem	Interação elevada; favorece trocas e amplia potencial criativo	Soundpainting; notações gráficas abertas; música intuitiva
Uso de materiais locais	Integração com o ambiente sonoro e recursos disponíveis	Estímulo à escuta ativa; diminuição de hierarquias interpessoais	Práticas baseadas em ecologia sonora

Improvisação livre e codificação	Alta volatilidade; imprevisibilidade e emergência de material não previsto	Geração de novos conhecimentos tácitos; forte dependência da experiência prática	Live coding; improvisação instrumental livre; live patching

Tabela 2: Estratégias associadas aos Planos de Contingência em práticas comprovisacionais.

4. Planos de Diretrizes e Contingências em Cangalha

A obra Cangalha desenvolve-se a partir de duas frentes principais associadas aos planos de diretrizes no contexto comprovisacional: a geração de notação musical e a implementação de mecanismos de controle da eletrônica ao vivo. Para a notação, foi elaborado um aprofundamento teórico e prático em torno dos fluxogramas de ação, enquanto a dimensão eletroacústica foi operacionalizada por meio de um sistema de controle sonoro baseado no *software Ableton Live*.

4.1 Fluxogramas de Ação

Os fluxogramas de ação, alinham-se às proposições de Bhagwati (2014) ao tratar da manipulação de massas sonoras e da inserção deliberada da tomada de decisão como elemento estruturante. A proposta visa articular estruturas composicionais abertas à variação comportamental, promovendo um modelo de notação que, embora fundamentado em diretrizes formais, favorece interpretações flexíveis e decisões contingenciais.

O desenho desses fluxogramas implica uma delimitação de escolhas lógicas que conectam materiais musicais por meio de agentes locais (forças, eventos sonoros ou gestos performáticos) que, por sua vez, podem modificar o plano de diretrizes original. Assim, os fluxogramas não visam impor rigidez estrutural, mas oferecer um plano instável e responsivo, onde as diretrizes assumem caráter volátil e adaptativo.

Nesse sentido, o fluxograma de ação se configura como uma ferramenta que transita entre os regimes de pensamento composicional e improvisacional, permitindo que as performances se desenvolvam por múltiplas vias. A imprevisibilidade se manifesta não na ausência de estrutura, mas na ordem e no momento de ativação dos materiais. Metaforicamente, trata-se de uma análise combinatória em tempo real, na qual

decisões improvisadas guiam o acesso às estruturas composicionais previstas, mantendo o equilíbrio entre controle e abertura — um princípio central nas práticas comprovisacionais baseadas em modelos.

4.2 Fluxograma de Ações aplicado em Cangalha

O fluxograma de ações de Cangalha foi concebido de modo a permitir que a simples indicação verbal seja suficiente para orientar o intérprete quanto às direções possíveis a seguir, favorecendo a exploração de uma ampla gama de ações e recursos sonoros. No início da peça, o agente parte do ícone circular verde e escolhe livremente os caminhos subsequentes, conforme sua decisão performática.

Essa abordagem apresenta vantagens significativas: a cada execução, o intérprete pode adotar trajetórias distintas, conferindo à obra um caráter variável e aproximando-a de uma lógica improvisatória. Ao mesmo tempo, a estrutura do fluxograma mantém uma orientação clara, permitindo que a performance, ainda que marcada pela abertura, se desenvolva com coerência.

A notação baseia-se em três cores principais, que auxiliam na navegação do intérprete pelo sistema:

- **Verde**: indica o ponto inicial do movimento e o tipo de instrumento utilizado;
- **Amarelo**: apresenta informações técnicas, procedimentos ou materiais específicos, podendo incluir indicações de dinâmica;
- **Azul**: representa atalhos, sugerindo possibilidades de transição entre diferentes pontos do fluxograma.

No segundo movimento de Cangalha, por exemplo, a caixa amarela “Tapa” (técnica de percussão com mão aberta no surdo) possui dois atalhos azuis: 1) “Soco” (também com mão aberta no surdo) e 2) “Raspagem Dedos” (uso dos dedos no surdo). O intérprete pode permanecer em “Tapa” pelo tempo que considerar apropriado, e, a qualquer momento, optar por transitar para “Soco” ou “Raspagem Dedos”. Os mesmos princípios de exploração se aplicam às demais caixas: é possível permanecer em cada

uma pelo tempo desejado, desde que os caminhos disponíveis no fluxograma sejam respeitados.

Cabe observar, no entanto, que não há atalho direto para a técnica “Contato” (uso de microfone de contato no surdo). Assim, caso o intérprete deseje acessá-la, deverá primeiramente retornar a “Soco” e, a partir dali, transitar para “Contato”.

Essa estrutura oferece ao intérprete um espaço de liberdade controlada, em que a escolha e a improvisação se realizam dentro de um arcabouço formal definido, em consonância com os princípios da comprovisação baseados em modelos.

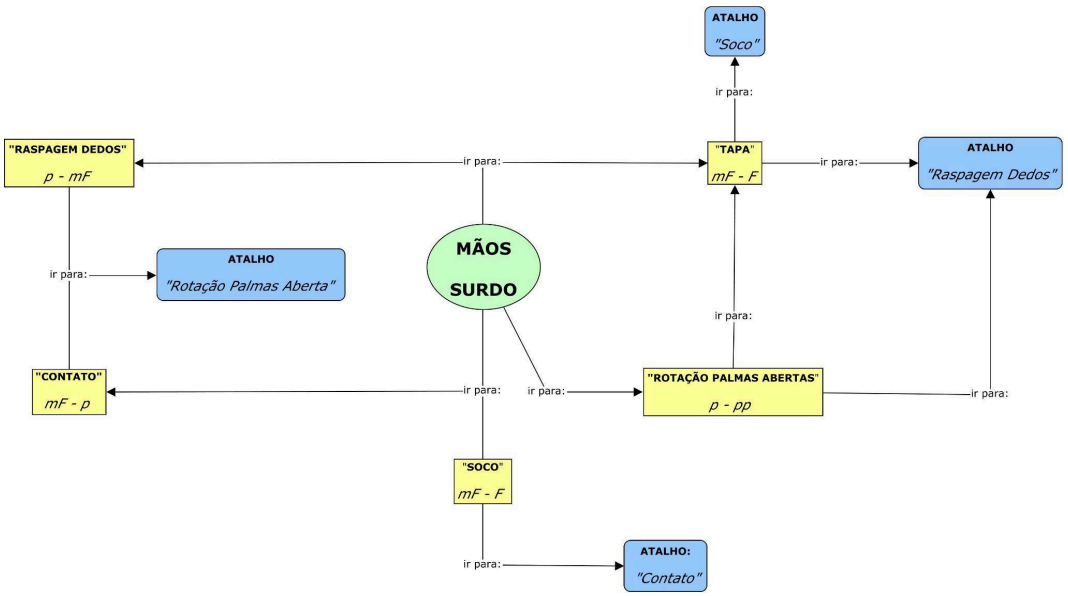


Figura 2: Fluxograma Final de Cangalha - segundo movimento.

5. Eletrônica ao Vivo e Looping Comprovisacional

Em Cangalha, adotamos a estratégia de *looping* comprovisacional (Aliel, 2022), fundamentada na retroalimentação sonora como mecanismo para a geração de material imprevisível. Embora influenciados pelos processos de *feedback* eletrônico propostos por Agostino Di Scipio (2003), é necessário destacar algumas distinções conceituais importantes, especialmente no que tange à aplicação da comprovisação baseada em modelos (CBM) e sua articulação específica com esta obra.

A esse respeito, é pertinente considerar as palavras de Di Scipio:

> [...] Este design (de retroalimentação de material) assume implicitamente um elemento recursivo, ou seja, um loop entre o som de saída e o agente-performer: o agente determina as mudanças de estado interno do computador, e este último, ouvido pelo agente, pode afetar sua próxima ação que por sua vez pode afetar o estado interno do computador de alguma forma. Este elemento recursivo é uma fonte de desenvolvimento criativo, mas permanece puramente opcional, pois o fluxo básico de comunicação é linear. O performer é primeiro o agente iniciador da reação do computador, e somente em segundo lugar, opcionalmente, pode se tornar o próprio *locus* de *feedback*, injetando algum ruído no circuito do sistema global.(DI SCIPIO, 2003)[...]

A abordagem de Di Scipio sugere um modelo teoricamente fixo, com regras objetivas que podem ser modificadas pelas ações dos agentes, ainda que o aspecto contingencial central à comprovisação não seja explicitamente tratado. A menção ao caráter "opcional" da retroalimentação pode, no entanto, ser interpretada como uma abertura à imprevisibilidade. Contudo, dado que o autor não formula diretamente a presença de improvisação em seu sistema, sua proposta deve ser compreendida, principalmente, como composicional.

Em contraste, nos CBMs, a improvisação não é acessória ou eventual, mas um componente intrínseco desde o início da estruturação do sistema, promovendo um equilíbrio fundamental entre pensamento composicional (calculista) e pensamento improvisado (meditativo).

Partindo desse princípio, a aplicação da retroalimentação em Cangalha não se limita a uma resposta computacional ao performer, mas torna-se parte integrante de um ecossistema comprovisacional. O intérprete, guiado por fluxogramas de notação (planos de diretrizes), toma decisões em tempo real e gera material acústico que é imediatamente captado, manipulado eletronicamente de forma improvisada, e reinserido no sistema por meio dos amplificadores, atingindo novamente os performers e os dispositivos de captação. Esse ciclo de realimentação se repete diversas vezes ao longo da obra, promovendo transformações sonoras contínuas e imprevisíveis, tanto no material tocado quanto na resposta do processamento eletrônico.

Apesar da eficácia dessa estratégia em termos de dinamicidade e densidade sonora, enfrentamos dois desafios específicos. Primeiro, o acúmulo progressivo de camadas gerava massas sonoras excessivamente homogêneas, reduzindo o contraste perceptivo. Segundo, cada ciclo de retroalimentação aumentava significativamente o

risco de microfonia. Para mitigar esses problemas, implementamos um mecanismo simples e funcional: cada instrumentista foi equipado com um sino. Quando um dos dois julgava que a massa sonora havia se tornado desinteressante ou instável, deveria tocar o sino, o que sinalizava uma interrupção momentânea da captação de microfone e "zerava" temporariamente o ciclo de feedback. Essa pausa criava instantes de silêncio que não apenas evitavam a microfonia, mas também restabeleciam condições propícias para o intérprete reagir criativamente ao novo ambiente sonoro.

Adicionalmente, convencionou-se que a obra se encerraria após o sino ser acionado duas vezes. Essa escolha inscreve o controle do encerramento no domínio dos agentes performativos, reforçando o caráter adaptativo e colaborativo da estrutura comprovisacional adotada em Cangalha.

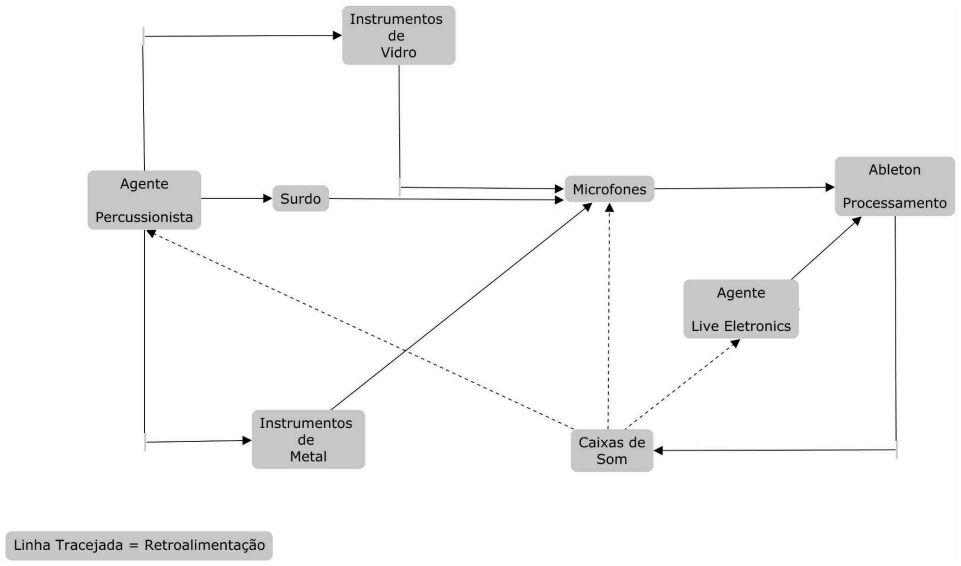


Figura 3: Modelo de comprovisação baseada em modelo de Cangalha

5.1 Processamento Sonoro

Utilizamos o *software Ableton Live* como plataforma para o gerenciamento das entradas e saídas sonoras, operando a retroalimentação dos materiais em tempo real. Foram configurados nove canais de áudio, distribuídos de modo a oferecer múltiplas possibilidades de manipulação e processamento sonoro.

A estrutura foi organizada em quatro subdivisões principais, conforme os instrumentos e técnicas empregados em Cangalha:

- **Vidro/Coco**,
- **Arco/Sino**,
- **Mão/Palma**,
- **Tutti**.

As duas primeiras subdivisões estão associadas ao primeiro movimento da obra, enquanto a terceira refere-se ao segundo movimento. A subdivisão Tutti é de uso transversal, podendo ser acionada em ambos os movimentos.

Os procedimentos operacionais são relativamente simples e baseiam-se na premissa de improvisação com material retroalimentado. O performer responsável pela eletrônica ao vivo possui autonomia para ativar ou desativar os efeitos de processamento, bem como modificar as configurações de cada canal individualmente. Além disso, são disponibilizados controles de volume e panorama, o que permite ajustes dinâmicos e responsivos durante a performance.

Essa configuração favorece um ambiente de experimentação orientada, no qual a manipulação eletrônica atua como agente comprovisacional em diálogo contínuo com os instrumentistas e com os resultados emergentes do sistema.

Tabela 3- Descrição das subdivisões de canais e processamentos sonoros de Cangalha*;*

Instrumentos	Processamento
1) **Vidro/Coco** (Instrumentos de percussão que continham vidro e materiais biológicos - casca de árvore/sementes ;	• Compressor; • Delay; • Síntese Granular; • Panorama Automático;
2) **Vidro/Coco** (Instrumentos de percussão que continham vidro e materiais biológicos - casca de árvore/sementes;	• Filtro; • Reverb; • Flanger; • Flanger 2;
3) **Vidro/Coco** (Instrumentos de percussão que continham vidro e materiais biológicos - casca de árvore/sementes;	• Overdrive; • Reverb; • Delay

ISSN 2447-9810

	• Panorama Automático;
4) **Arco/Sino** (Uso do arco, de instrumentos de corda, em fricção aos sinos)	• Delay; • Reverb;
5) **Arco/Sino** (Uso do arco, de instrumentos de corda, em fricção aos sinos)	• Ressonador; • Delay;
6) **Arco/Sino** (Uso do arco, de instrumentos de corda, em fricção aos sinos)	• Limiter; • Ressonador; • Eco;
7) **Mão/Palma** (Uso da exploração manual no instrumento surdo)	• Modulação por Anel; • Reverb; • Síntese Granular;
8) **Mão/Palma** (Uso da exploração manual no instrumento surdo)	• Compressor; • Delay;
9) Tutti (Todos os materiais)	• Reverb



Figura 4: Exemplo da plataforma geral dos processamento sonoros de Cangalha

6. Características Gerais da Execução de Cangalha

- **Localização**: Cangalha estreou no Espaço das Artes da Escola de Comunicação e Artes (Universidade de São Paulo), em abril de 2019. O teatro é um espaço de tamanho médio, aproximadamente 5x10.
- **Perfil dos participantes**: Todos os participantes são músicos profissionais com mais de dez anos de experiência em música. Todos são alunos do departamento de música da Universidade de São Paulo, se dividindo entre graduação e pós-graduação (doutorado).

  Músicos *(a)*: percussão - homem, 23 anos; eletrônica - homem, 36 anos;

6.1 Descrição Geral de uma das performes de Cangalhas

Apresentamos um breve relato analítico da sonoridade de Cangalha apresentado em sua estréia. A peça inicia-se com a exploração acústica de instrumentos de percussão construídos com vidro, sem a utilização de retroalimentação. À medida que a performance evolui, os primeiros ciclos de retroalimentação são introduzidos, produzindo repetições e variações tímbricas, sobretudo através da síntese granular, que mimetiza e amplifica as qualidades do material vítreo.

Com a inserção da síntese granular, inicia-se a construção de massas sonoras, resultado da interação entre instrumento acústico e processamento eletrônico. Posteriormente, a entrada de um novo instrumento confeccionado a partir da casca de coco introduz uma mudança significativa na sonoridade. A ambiência sonora cria uma atmosfera sustentada por efeitos como *reverb*, *overdrive* e *delay*, e pela manipulação dos grãos da síntese granular, que evocam sonoridades reminiscentes.

O uso do sino com função de corte marca o encerramento momentâneo da retroalimentação, criando uma ruptura na continuidade da textura sonora e promovendo uma transição na instrumentação. A seguir, a percussão com surdo e um sino secundário (de caráter performativo, distinto do sino de corte) introduz uma nova sessão marcada por variações entre repetições curtas e longas, sustentadas por processamento de *delay*.

O segundo toque do sino de corte interrompe novamente o ciclo de retroalimentação, introduzindo uma nova seção centrada na fricção de arco sobre objetos

ISSN 2447-9810

metálicos. Essa etapa apresenta variações de densidade e harmonicidade, ora aproximando-se de estruturas mais consonantes, ora voltando à instabilidade característica da obra.

A finalização da peça é marcada por dois toques do sino de corte, encerrando formalmente a performance. Entretanto, a retroalimentação persistiu por alguns instantes após os sinais de término, dissipando-se gradualmente em silêncio. Notou-se, nesse momento, uma variação dinâmica abrupta, não observada ao longo do restante da peça, cuja origem foi atribuída a um pico não controlado pelo sistema de *limiter*, possivelmente causado por algum excedente imprevisto no fluxo de informação sonora.

Em síntese, Cangalha apresenta uma dramaturgia sonora construída sobre transições instáveis, recorrendo a estratégias de retroalimentação, improvisação orientada e processamento eletrônico em tempo real. A escuta se desloca constantemente entre abstrações texturais e zonas de suspensão perceptiva, articulando uma ecologia comprovisacional que privilegia a adaptabilidade, a escuta responsiva e a emergência de espaços sonoros híbridos.

7. Resultados

Ainda que Cangalha represente uma das primeiras propostas a articular de forma sistemática os conceitos de comprovisação, *looping* comprovisacional e fluxogramas de ação, é possível identificar contribuições relevantes que podem ampliar as possibilidades de pesquisa e criação nessa área. Entre os aspectos positivos, destaca-se a adoção de uma metáfora simbólica unificadora, no caso, a ideia de “paisagem sonora” associada ao tropeirismo, como princípio estruturante da obra. Tal escolha conferiu maior coesão ao processo criativo e ofereceu aos instrumentistas um senso direcional claro, orientando a tomada de decisões mesmo em contextos de elevada liberdade interpretativa. Em comparação com outras comprovisações (Aliel, 2022), marcadas por maior grau de abstração conceitual, observou-se que a ausência de referenciais simbólicos ou temáticos tende a estimular abordagens mais orientadas à improvisação livre, com menor centralidade do pensamento composicional. Em Cangalha, ainda que as massas sonoras resultantes nem sempre se alinhassem diretamente ao tropeirismo enquanto imagem temática, a ideia de "paisagem sonora" operou como eixo estruturante ao longo de todo o

processo. O improviso, nesse sentido, funcionou como mecanismo gerador de conteúdo, condicionado e canalizado por uma estética ambiental previamente delineada.

Apesar dos resultados promissores, é importante reconhecer as limitações dessa abordagem. A tentativa de evocar uma ambientação específica (como a do tropeirismo) enfrentou obstáculos, pois diversas massas sonoras emergiram sem qualquer associação direta com o tema proposto. Isso evidencia que, ao se definir um referencial paisagístico demasiado específico, ainda que apenas simbólico e não descritivo, há uma tendência de restringir a liberdade improvisacional, reforçando estruturas composicionais mais convencionais. Como consequência, há uma redução dos efeitos *gelassenheit*, da exploração espontânea de materiais e da abertura a decisões não previstas.

Assim, argumenta-se que modelos comprovisacionais mais abertos e dinâmicos, que permitam múltiplas possibilidades de configuração, podem favorecer maior inventividade por parte dos agentes envolvidos, promovendo interações mais ricas entre improvisação e composição. No que se refere ao *looping* comprovisacional, observou-se um avanço técnico significativo em relação a trabalhos anteriores (Aliel, 2017), especialmente pela incorporação da retroalimentação sonora em tempo real como um componente ativo do plano de contingência. Essa retroalimentação refere-se à reapresentação do material sonoro, (processado ou não) ao sistema performativo, interferindo nas expectativas dos agentes de modo imprevisível. O uso de processamento digital ao vivo intensifica essa imprevisibilidade, reduzindo ainda mais a previsibilidade e tornando o sistema mais instável e responsivo. Essa abordagem, quando articulada com estratégias previamente delineadas nos planos de diretrizes, oferece um campo fértil para o desenvolvimento de comprovisações baseadas em modelos, ampliando o vocabulário técnico e conceitual disponível para práticas criativas que busquem o equilíbrio entre estrutura e contingência.

Referências bibliográficas

ALIEL, L. **Comprovisação baseada em modelos**: modelagens em composição e improvisação musical a partir de planos de diretrizes e contingência. 2022. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-12072022-111800/pt-br.php. Acesso em: 18 nov. 2025.

ALIEL, L. **Ensaios sobre Comprovisações em Ecologia Sonora**: Perspectivas Práticas e Teóricas). Dissertação de Mestrado, São Paulo, SP: Universidade de São Paulo, 2017. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-04092018-112516/publico/LUZILEIALIEL.pdf. Acesso em: 18 nov. 2025.

DI SCIPIO, A. **A Sound is The Interface**: From Interactive to Ecosystemic Signal Processing. Organised Sound 8(3):269–277, 2003.

HEIDEGGER, M. Gelassenheit: **HarperCollins**, 1966.

HERMANN, T.,; HUNT, A. An introduction to interactive sonification. **IEEE Multimedia**, 12(2), 20-24. 2004.

PORTO EDITORA – Tropeirismo do Brasil na Infopédia [em linha]. **Porto Editora**. [consult. 2021-10-15 13:56:00]. Disponível em: https://www.infopedia.pt/$tropeirismo-do-brasil. 2021. acesso em: 18 nov. 2025.

X Simpósio Internacional de Música da Amazônia
13 a 17 de outubro de 2025
Goiânia, Goiás, Brasil

A dimensão amargo-doce nas atividades criativas gastrossônicas: Um estudo de caso utilizando a ecologia SoundSphere

PRÁTICAS CRIATIVAS

Felipe Reinoso Carvalho,
Universidad de los Andes
f.reinosoc@uniandes.edu.co
Bruno Mesz,
Judith Kelner,
Fernanda Freire Franklin,
Damián Keller
dkeller@ccrma.stanford.edu
Universidad de Tres de Febrero, Universidade Federal de Pernambuco, NAP – Universidade Federal do Acre

Resumo: No presente artigo relatamos os resultados obtidos em um estudo exploratório utilizando a plataforma *SoundSphere* (Bessa et al. 2020) para viabilizar a mixagem de eventos sonoros a partir do consumo de dois tipos de chocolate: amargo e doce. Apresentamos as ferramentas, o perfil dos participantes, os procedimentos e os resultados parciais do estudo gastrossônico. Para finalizar, destacamos a relação entre os resultados obtidos e os trabalhos disponíveis na literatura gastrossônica, indicando novas perspectivas de aplicação.
Palavras-chave: gastrossônica; chocolate; criatividade musical; ubimus, tempero sonoro.

Abstract: In this article we report the results obtained in an exploratory study using the SoundSphere platform (Bessa et al. 2020) to enable the mixing of sound events from the consumption of two types of chocolate: dark and sweet. We present the tools, participant profiles, procedures, and partial results of this gastrosonic study. Finally, we highlight the relationship between the outcomes and the ongoing studies reported in the gastrosonic literature, that point to new avenues of application.
Keywords: gastrosonics; chocolate; musical creativity; ubimus; sonic seasoning.

1. Introdução

A gastrossônica é um dos arcabouços emergentes na pesquisa em música ubíqua (ubimus) (Keller, Alcântara-Silva e Mesz 2023). Ainda não existe uma definição consensual e uma delimitação explícita dos fenômenos que podem ser considerados como alvo do trabalho em gastrossônica. No entanto, podemos identificar alguns

elementos constitutivos comuns aos estudos experimentais e às elaborações teóricas nessa vertente de ubimus.

Por um lado, observamos que as relações entre gosto e olfato com diversos aspectos do som podem servir como impulsionadoras de decisões estéticas ao longo do ciclo completo do fazer musical. Quer dizer, elementos gastronômicos podem servir como disparadores de processos criativos que resultam em produtos sonoros. E produtos sonoros podem atuar como catalisadores de experiências gastronômicas. Esse último processo é vinculado à pesquisa em tempero sonoro (Spence et al., 2021), enquanto que o primeiro processo é impulsionado pelas práticas criativas em ubimus (Keller et al. 2023). Por outro lado, a gastrossônica não precisa herdar as limitações das correntes da interação musical que focam somente os aspectos acústicos-instrumentais das experiências musicais. As vertentes do segundo ciclo da pesquisa ubimus indicam que música não é somente "tocar instrumentos" nem interagir em "performance síncrona", como sugerem alguns autores que trabalham com um único gênero musical (Mills 2019). Os arcabouços ubimus impulsionam uma compreensão diversificada e multissensorial da experiência musical, que em termos de design é descrita como maleabilidade estética *(aesthetic pliability)*. Nessa perspectiva cabem tanto os aspectos gastronômicos quanto o incentivo a manifestações da criatividade musical cotidiana (Keller 2020).

A diversidade de demandas da gastrossônica enseja um quadro conceitual complexo que abrange não só os aspectos procedimentais vinculados à multissensorialidade, também é necessário dar suporte a decisões estéticas que podem ter base em características culturais locais, com destaque para a dimensão semântica da interação musical (Simurra et al. 2023). Nesse viés as decisões de design de interação têm impacto além dos resultados sonoros. A experiência gastrossônica não só demanda suporte flexível, também exige replicabilidade.

Dado esse quadro de demandas, inserimos nossa proposta gastrossônica de ampliação do acesso ao fazer musical criativo no âmbito das investigações exploratórias em ubimus. Mais especificamente, tratamos da incorporação de estímulos gastronômicos para impulsionar escolhas estéticas sonoras (neste caso, com sons alinhados ao eixo gustativo doce-amargo). Pelo seu impacto gastronômico e por ser um material de fácil

acesso nas suas diversas variantes industrializadas, o chocolate tem um bom potencial de uso em experiências gastrossônicas.

No presente artigo relatamos os resultados obtidos em um estudo exploratório utilizando a plataforma *SoundSphere* (Bessa et al. 2020) para viabilizar a mixagem de eventos sonoros a partir do consumo de dois tipos de chocolate: amargo e doce. No restante do texto apresentamos as ferramentas, o perfil dos participantes, os procedimentos e os resultados parciais do estudo gastrossônico. Para finalizar, destacamos a relação entre os resultados obtidos e os trabalhos disponíveis na literatura gastrossônica.

2. Objetivo

Nossa proposta visa conduzir estudos com participantes leigos para entender como a percepção multissensorial influencia o processo criativo musical. Para isto, empregamos como suporte a ecologia *SoundSphere*.

3. Métodos

3.1 Estímulos gustativos e musicais

No estudo baseado nas escolhas musicais impulsionadas pela degustação de chocolates, foram utilizados dois tipos de insumos: uma amostra de chocolate ao leite com 53% de cacau para representar o sabor doce e outra amostra de chocolate amargo com 82% de cacau para representar o sabor amargo. O estudo foi dividido em três cenários baseados na aplicação da combinação desses dois sabores: doce e amargo. Os três cenários contaram com questionários de natureza quantitativa.

Condições experimentais:

1. **Experimento I**: Chocolates Diferentes – Doce & Amargo
2. **Experimento II**: Chocolates Iguais sendo ambos Doces – Doce & Doce
3. **Experimento III**: Chocolates Iguais sendo ambos Amargos – Amargo & Amargo

Preparação:

A. **Formulário de Consentimento:** explica brevemente o objetivo do estudo, a participação voluntária, a confidencialidade de dados, para assegurar ao usuário a segurança, idoneidade e ética do estudo.
B. **Introdução ao SoundSphere:** essa etapa visa familiarizar os sujeitos com a plataforma SoundSphere versão 1.7 através de um tutorial sobre suas funcionalidades.
C. **Perfil Demográfico dos Participantes:** na última etapa do estudo são aplicadas questões focadas nos dados demográficos para mapear o perfil dos participantes.

A coleta de dados foi conduzida em 2025 durante um período de 3 meses na cidade de Bogotá, Colômbia (abril-junho). O questionário criado para mensurar a experiência de criação musical foi baseado no questionário *NASA TLX (Task Load Index)* (Hart 2006). O questionário aplicado à experiência de criação musical Δ é o mesmo que o aplicado no experimento Θ (ver tabela 1, abaixo).

EXPERIENCIA DE LA CREACIÓN MUSICAL del EXPERIMENTO Δ

Responde las siguientes afirmaciones referente tu experiencia creativa al componer música, siendo 1 'Totalmente en desacuerdo' y 5 'Totalmente de Acuerdo'

Questões	**Escala de Likert**
— Me siento satisfecho(a) con el resultado de mi creación musical	*1- Totalmente en desacuerdo* *2- En desacuerdo* *3- Ni de acuerdo ni en desacuerdo* *4- De Acuerdo* *5- Totalmente de acuerdo*
— Siento que la Herramienta Soundsphere me dio apoyo suficiente durante mi proceso creativo	
— El uso de la herramienta fue muy demandante mentalmente hablando	
— Siento que este proceso creativo fue exitoso	
— Me sentí inseguro, desanimado, irritado, estresado, y/o molesto durante este proceso creativo.	

Tabela 1. Questionário quantitativo baseado na escala de Likert fundamentado na Experiência de Criação Musical
Fonte: os autores

Experimento Δ (Delta)[21]

O primeiro experimento sobre a relação a degustação de chocolate e mixagem de sons no *SoundSphere* visa o uso de 12 amostras sonoras escolhidas a partir da teoria das correspondências intermodais (Reinoso Carvalho et al., 2015; Spence, 2011), sendo metade das amostras relacionadas ao sabor doce e a outra metade ao sabor amargo. Durante esta parte do estudo, cada participante seleciona e utiliza amostras sonoras no *SoundSphere*, enquanto degusta o chocolate (determinado de forma aleatória). Ao fim da experiência gastrossônica, se solicita que o participante salve os arquivos de sua respectiva composição no formato *SoundSphere* e como áudio *WAVE*. Nesse momento é aplicado um questionário quantitativo baseado na escala *Likert*: Experiência de Criação Musical Δ (ver tabela abaixo).

Os 12 clipes (duração: M = 9,93, DP = 2,68 segundos), foram normalizados a uma intensidade de -6 dB. As associações intermodais desses clipes de áudio foram validadas em experimentos anteriores (Galmarini et al., 2021; Wang, 2017): 6 deles foram associados ao sabor doce e 6 ao sabor amargo.

De acordo com Knöferle e Spence, 2012, as amostras "doces" têm uma frequência fundamental média média-alta (M = 600,53; DP = 260,20), enquanto as mostras "amargas" têm uma frequência fundamental média significativamente menor (M = 98,8367; DP = 14,7831); t(10) = 4,7152, p = 0,008, d de Cohen = 2,72. O áudio doce também têm uma rugosidade média menor (M = 71,21; DP = 61,26) do que o áudio amargo (M = 179,88; DP = 252,14), embora a diferença não seja significativa.[22]

Experimento Θ (Theta)

Essa etapa é uma repetição das atividades do Experimento Δ, com a diferença de que corresponde ao chocolate amargo para os estudos chocolate diferentes e chocolate iguais sendo ambos amargos, e ao chocolate doce para o estudo chocolate iguais sendo

[21] Note-se que o Δ (Delta) corresponde ao chocolate doce para os estudos de chocolate diferentes e chocolates iguais ambos doce, e ao chocolate amargo para o estudo com sabores iguais sendo ambos amargos.
[22] Para calcular esses valores, usamos o MIRToolbox em MATLAB.

ambos doces. Ao fim da experiência gastrossônica, a mixagem é exportada no *SoundSphere* e são aplicados os mesmos questionários: Experiência de Criação Musical do Experimento Θ.

3.2 Perfil dos participantes

Experimento I: Chocolates Diferentes – Doce & Amargo

Participaram do experimento com chocolates diferentes 34 participantes, sendo 16 mulheres e 18 homens. O estudo Δ foca o estímulo do chocolate doce, e o experimento Θ, o chocolate amargo.

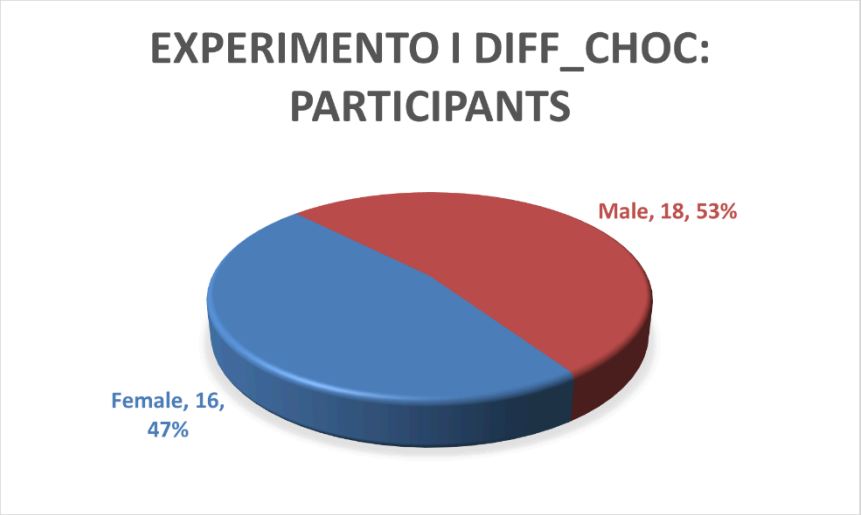


Figura 1: Perfil dos participantes do Experimento I: Chocolates Diferentes – Doce & Amargo.
Fonte: os autores

Experimento II: Chocolates Iguais sendo ambos Doces – Doce & Doce

Participaram do experimento com chocolates diferentes 31 participantes, sendo 12 mulheres e 18 homens. O estudo Δ utiliza o chocolate doce com ênfase verbal para a dimensão doce do sabor, e o experimento Θ, também emprega um chocolate doce, mas com realce para o sabor amargo.

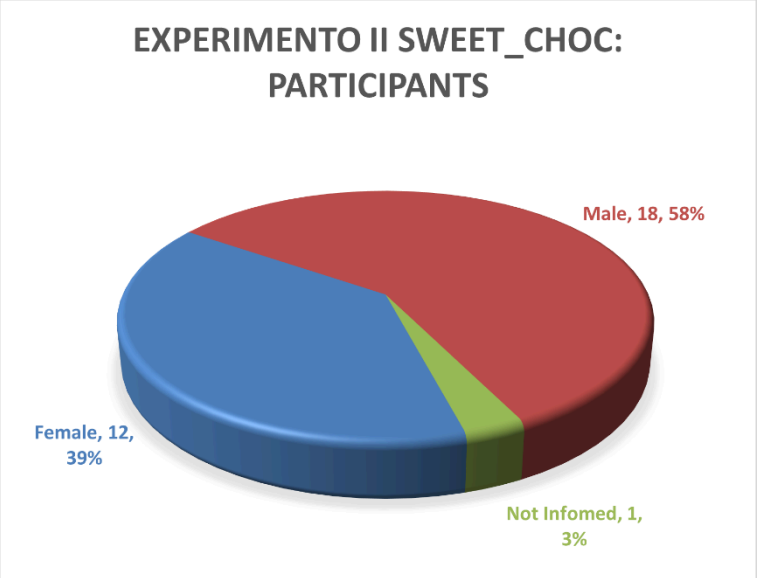


Figura 2: Perfil dos participantes do Experimento II: Chocolates Iguais sendo ambos Doces – Doce & Doce.
Fonte: os autores

Experimento III: Chocolates Iguais sendo ambos Amargos – Amargo & Amargo

Participaram do experimento com chocolates diferentes 34 participantes, sendo 16 mulheres e 18 homens. O símbolo Δ representa o uso do chocolate amargo com reforço verbal para sabor doce, e o experimento Θ, também um chocolate amargo, mas com ênfase no sabor amargo.

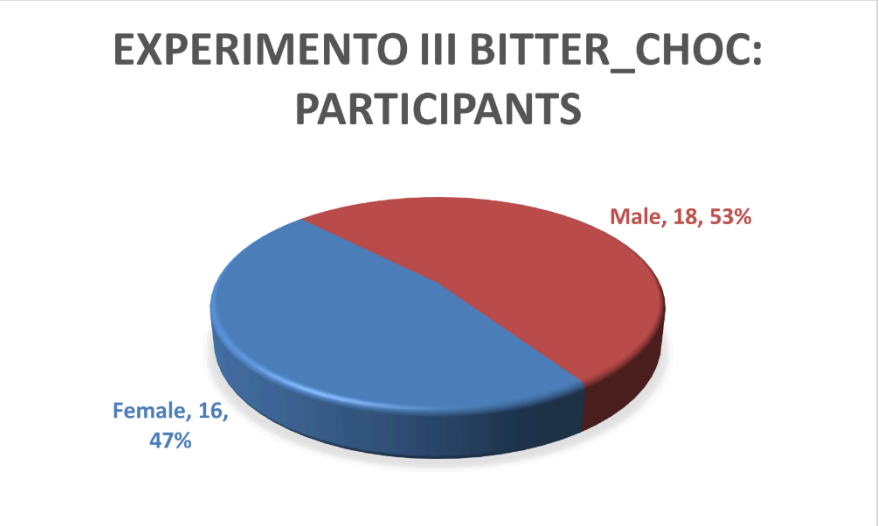


Figura 3: Perfil dos participantes do Experimento III: Chocolates Iguais sendo ambos Amargos – Amargo & Amargo.
Fonte: os autores

4. Resultados

Nessa seção apresentamos os dados quantitativos com resultados obtidos via escala Likert.

4.1 Experimento I: Chocolates Diferentes – Doce & Amargo

No experimento Δ, o número total de amostras de áudio "doce" escolhidas (120) excedeu significativamente o número total de áudio "amargo" (78), χ^2 (1, N = 198) = 8,9091, p = 0,0028. No experimento Θ, o número total de áudio "amargo" usado (105 amostras) excedeu significativamente o número total de áudio "doce" (76), χ^2 (1, N = 181) = 4,6464, p = 0,0031.

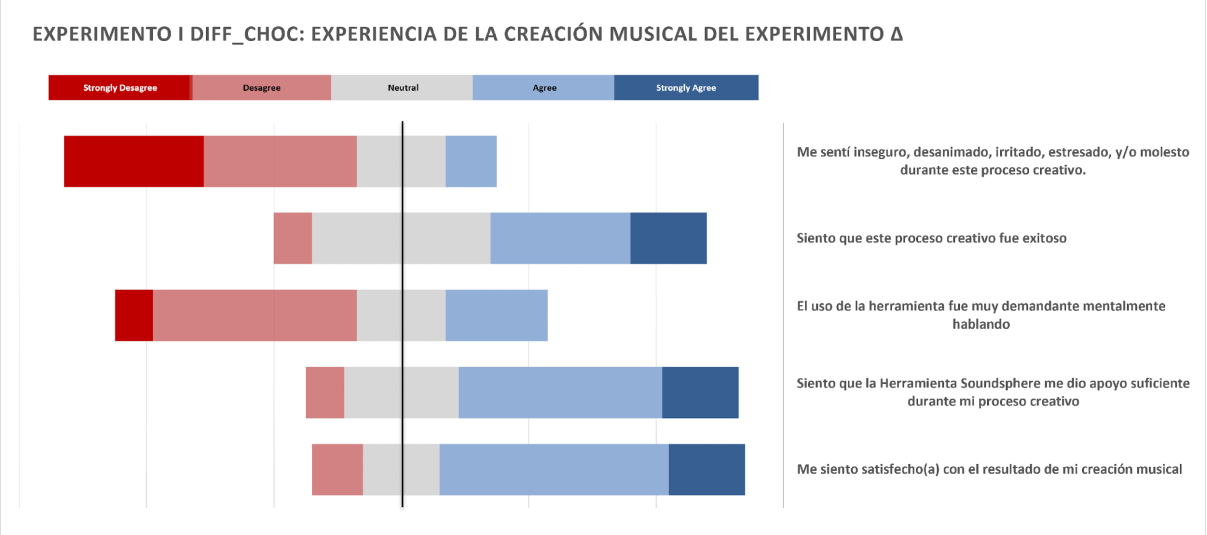


Figura 4: Escala de Likert referente à experiência de Criação Musical da fase Δ do Experimento I: Chocolates Diferentes – Doce & Amargo.
Fonte: os autores

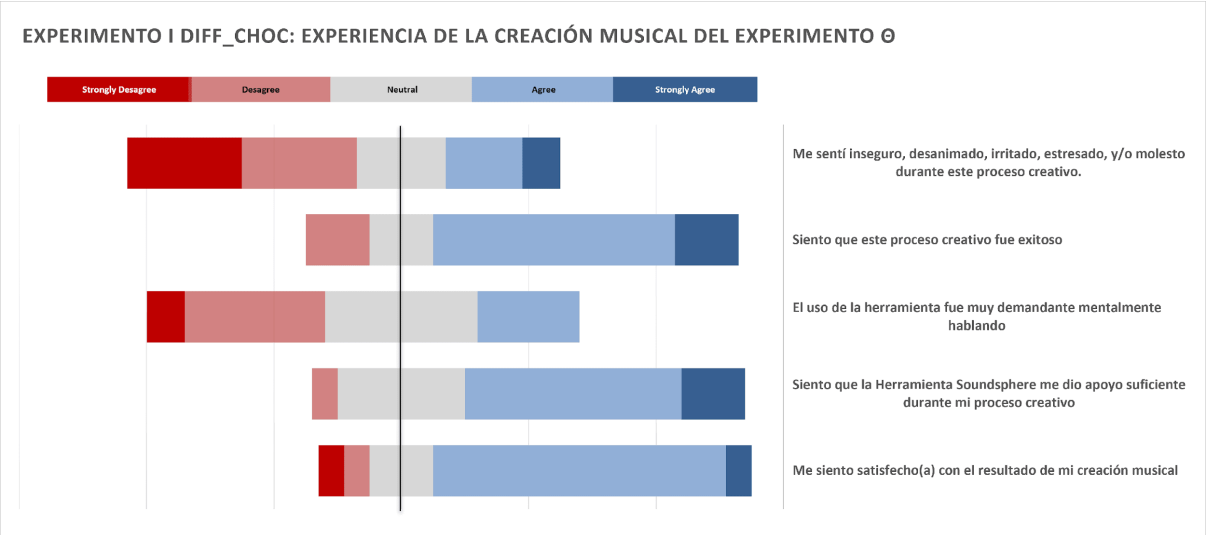


Figura 5: Escala de Likert referente à experiência de Criação Musical da fase Θ do Experimento I: Chocolates Diferentes – Doce & Amargo.
Fonte: os autores

4.2 Experimento II: Chocolates Iguais sendo ambos Doces – Doce & Doce

No experimento Δ, o número total de amostras de áudios "doce" (118) excedeu significativamente o número total de áudio "amargo" (55), $\chi^2(1, N = 173) = 22{,}9422$, $p < .001$. No experimento Θ, o número total de áudio "doce" (77) excedeu ligeiramente o

número total amostras de áudios "amargo" (72), porém sem diferenças significativas, χ^2 $(1, N = 149) = 0{,}1678$, $p = 0{,}682$.

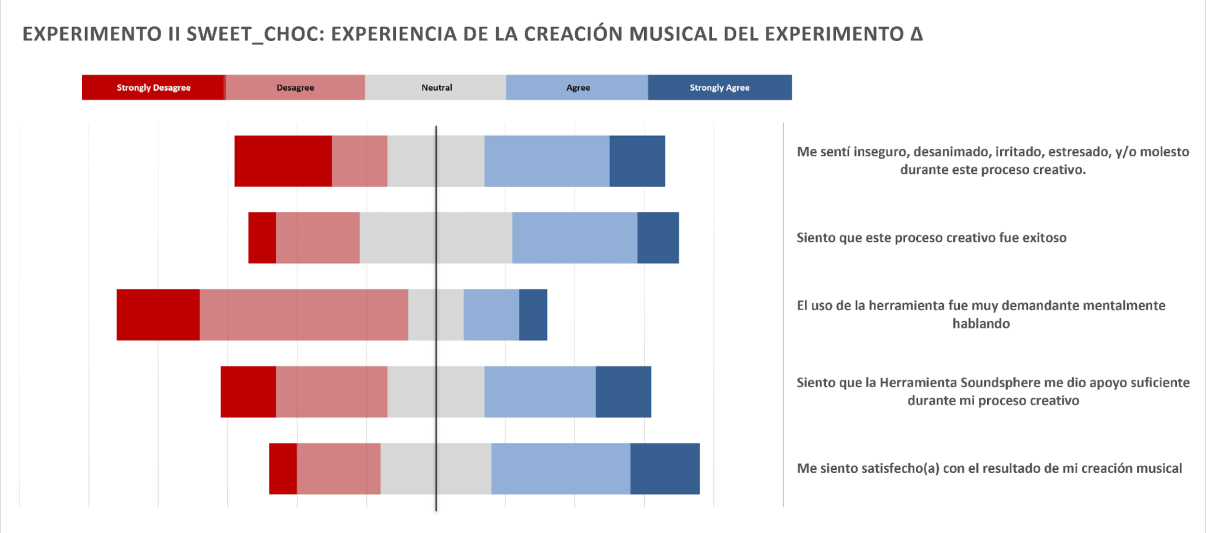


Figura 6: Escala de Likert referente à experiência de Criação Musical da fase Δ do Experimento II: Chocolates Iguais sendo ambos Doces – Doce & Doce.
Fonte: os autores

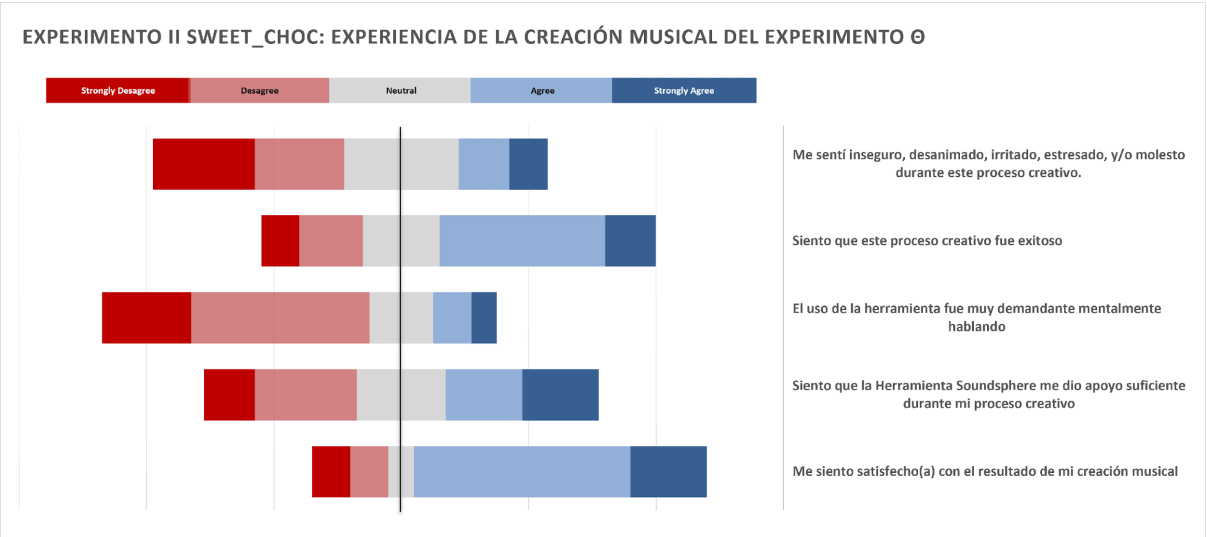


Figura 7: Escala de Likert referente à experiência de Criação Musical da fase Θ do Experimento II: Chocolates Iguais sendo ambos Doces – Doce & Doce.
Fonte: os autores

4.3 Experimento III: Chocolates Iguais sendo ambos Amargos – Amargo & Amargo

No experimento Δ, o número total de áudio "doce" utilizado (73 amostras) excedeu o número total de áudio "amargo" (54 amostras), mas sem diferenças significativas, χ^2 (1, N = 127) = 2,8425, p = 0,0918.

No experimento Θ, o número total de áudio "doce" (53) foi ligeiramente menor que o número total de áudio "amargo" (58 amostras), sem diferenças significativas, χ^2 (1, N = 111) = 0,2252, p = 0,635.

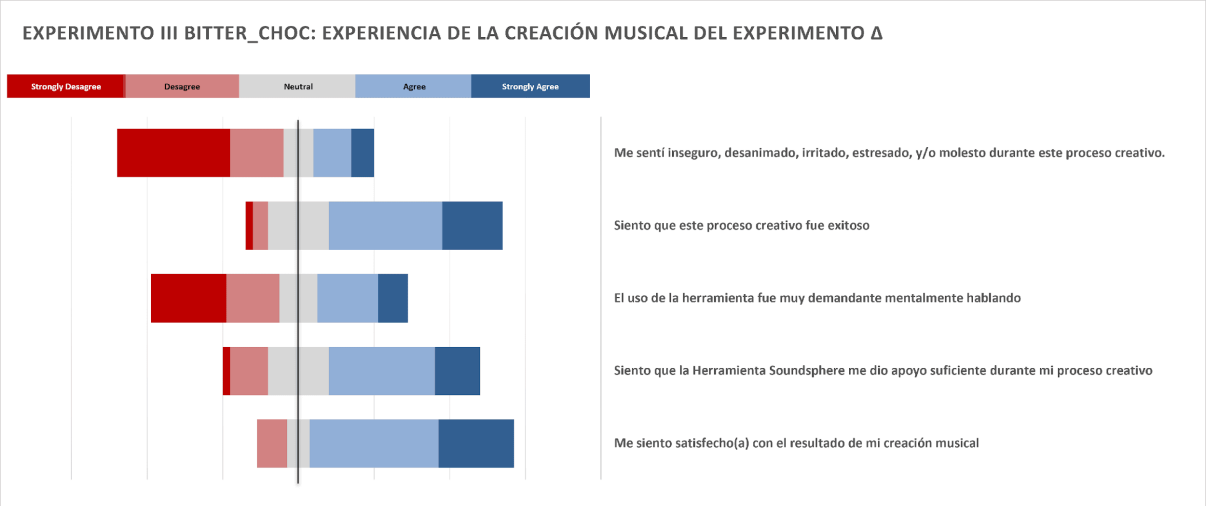


Figura 8: Escala de Likert referente à experiência de Criação Musical da fase Δ do Experimento III: Chocolates Iguais sendo ambos Amargos – Amargo & Amargo.
Fonte: os autores

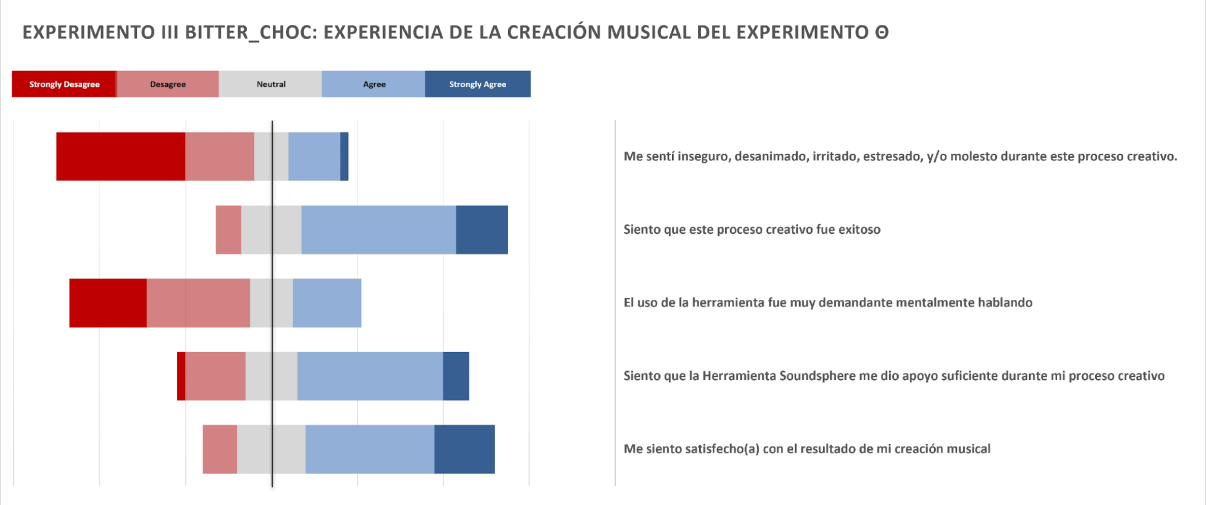


Figura 9: Escala de Likert referente à experiência de Criação Musical da fase Θ do Experimento III:

Chocolates Iguais sendo ambos Amargos – Amargo & Amargos
Fonte: os autores

Discussão

Neste estudo, a plataforma *SoundSphere* foi utilizada para viabilizar a mixagem de eventos sonoros a partir do consumo de dois tipos de chocolate: amargo e doce. Os resultados obtidos mostram que, de fato, o chocolate sendo degustado pode ter um efeito significativo no processo criativo feito por pessoas sem treinamento em música.

Por exemplo, no Experimento I, a escolha dos clipes de áudio utilizados nas composições foi consistente com pesquisas anteriores, resumidas em Knöferle e Spence (2012), e com suas validações experimentais em Galmarini et al. (2021) e Wang (2017). Mais amostras de áudio "doce" foram utilizadas em detrimento do áudio "amargo" para produzir mixagens congruentes com o estímulo do chocolate doce. O efeito de congruência com o sabor amargo também foi observado.

No Experimento II, Δ, amostras de áudio doce foram escolhidas com maior frequência do que clipes de áudio amargo para realçar a doçura do chocolate doce. Essa escolha, novamente, está alinhada com a literatura sobre tempero sonoro, ou seja, a escolha do material musical tende a ser congruente com um sabor básico, neste caso o doce, para modular a percepção e a avaliação desse sabor (Reinoso Carvalho et al., 2020).

Não foram observadas diferenças significativas nos outros estudos. No Experimento II, Θ, uma possível explicação é que a incongruência entre a identidade do alimento (doce) e o objetivo da tarefa (aumentar o amargor) criou um conflito cognitivo que reduziu a manifestação intermodal da associação entre som e gosto amargo. Enquanto aumentar o doce foi uma tarefa de amplificação direta e congruente, aumentar o amargor foi uma transformação contraintuitiva e difícil, resultando em escolhas dos participantes sem diferenças significativas.

O resultado não significativo do Experimento III, Δ com a diretriz de aumentar a doçura de um chocolate amargo, pode ser explicado pelo mesmo mecanismo. Enquanto no caso do Experimento II, Θ, que é uma tarefa congruente (aumentar a doçura de um chocolate amargo), a ausência de diferenças pode estar motivada pelas associações fracas

entre som e amargor ou pode indicar um efeito teto, em que o amargor intrínseco do chocolate é intenso ao ponto de dificultar a tarefa de reforçá-lo, levando a escolhas aleatórias.

Quanto à contribuição específica do estudo, podemos apontar uma convergência entre as vertentes do arcabouço gastrossônico. Observamos um alinhamento entre hipóteses levantadas no âmbito dos estudos intermodais vinculados ao tempero sonoro e à prática gastrossônica em ubimus. A relação intermodal não só se aplica à modulação do gosto a partir de estímulos sonoros, também existe um vínculo entre o sabor dos alimentos e as escolhas de material sonoro. Essa aplicação na prática criativa é uma contribuição original da pesquisa ubimus e o presente estudo reforça os resultados de trabalhos anteriores (cf. Keller et al. 2023).

Quanto às limitações observadas nas condições experimentais envolvendo o sabor amargo, são necessárias investigações complementares. Tanto no presente estudo quanto nas nossas observações em trabalhos preliminares de campo, vemos reticência dos sujeitos à utilização de estímulos amargos. O fenômeno é particularmente interessante porque ele foi observado tanto com sujeitos colombianos quanto brasileiros, e ambos países têm uma média de consumo de açúcar muito acima do limite de 18 quilogramas anuais, recomendada pela OMS.[23] Se as escolhas criativas estão condicionadas pelo tipo de alimentação, populações que ainda não sofrem a pressão corporativa para o aumento do consumo de sal e açúcar (por exemplo) poderiam apresentar um uso mais equilibrado de estímulos gastrossônicos. Portanto, a pesquisa gastrossônica abre novas possibilidades de interpretação do vínculo entre saúde e música.

Referências bibliográficas

BESSA, W. R. B., Keller, D., Freitas, B. & Costa, D. F. (2020). A metáfora da esfera sonora desde a perspectiva WYDIWYHE. **Journal of Digital Media & Interaction 3**(5), 60–88.

[23] Brasil: https://www.abia.org.br/vsn/temp/z2017620abiaacucar200617.pdf. Colômbia: https://www.minsalud.gov.co/sites/rid/Lists/BibliotecaDigital/RIDE/VS/PP/SNA/documento-tecnico-azucares-adicionados.pdf.

GALMARINI, M. V., Paz, R. S., Choquehuanca, D. E., Zamora, M. C., & Mesz, B. (2021). Impact of music on the dynamic perception of coffee and evoked emotions evaluated by temporal dominance of sensations (TDS) and emotions (TDE). **Food Research International**, 150, 110795.

HART, S. G. (2006). Nasa-Task Load Index (NASA-TLX): 20 Years Later. **Proceedings of the Human Factors and Ergonomics Society Annual Meeting 50**(9), 904–908. (DOI: 10.1177/154193120605000909).

KELLER, D. (2020). Everyday musical creativity. *In:* **Ubiquitous Music Ecologies** (pp. 23–51). London: Routledge.

KELLER, D., Alcântara-Silva, T. R. & Mesz, B. A. (2023). Editorial: caminhos investigativos da música ubíqua, gastrossônica e bem-estar. **Revista Vórtex 11**(1), 1–33. (DOI: 10.33871/23179937.2023.11.1.7776).

KNÖFERLE, K., & Spence, C. (2012). Crossmodal correspondences between sounds and tastes. **Psychonomic Bulletin & Review 19** (6), 992–1006. (DOI: 10.3758/s13423-012-0321-z).

REINOSO, Carvalho, F., Van Ee, R., Rychtarikova, M., Touhafi, A., Steenhaut, K., Persoone, D., & Leman, M. (2015). Does music influence the multisensory tasting experience?. **Journal of Sensory Studies 30** (5), 404-412.

SIMURRA, I., Messina, M., Aliel, L. and Keller, D. (2023). Radical Creative Semantic Anchoring: Creative-action metaphors and timbral interaction. **Organised Sound 28** (1), 64–77.

SPENCE, C., Wang, Q. J., Reinoso Carvalho, F., & Keller, S. (2021). Commercializing sonic seasoning in multisensory offline experiential events and online tasting experiences. **Frontiers in Psychology 12**, 740354.

WANG, Q. (2017). Assessing the mechanisms behind sound-taste correspondences and their impact on multisensory flavour perception and evaluation (**Doctoral dissertation, University of Oxford**).2017.

X Simpósio Internacional de Música da Amazônia
13 a 17 de outubro de 2025
Goiânia, Goiás, Brasil

Laboratório de Música Eletroacústica Experimental: pesquisa e transformação sonora para a composição de Música Eletroacústica Ambiente

PRÁTICAS CRIATIVAS

Germano Quadros de Almeida
Universidade Federal do Rio Grande do Sul – germanoquadros@hotmail.com

Eloi Fernando Fritsch
Universidade Federal do Rio Grande do Sul – 00099197@ufrgs.br

Resumo: Entendemos por Música Eletroacústica Ambiente a modalidade de composição contemporânea realizada com o auxílio de tecnologia eletrônica para produzir ambientes sonoros com características imersivas, atmosféricas, espaciais e texturais. O presente artigo investiga as características estruturais, estilísticas e técnicas composicionais da Música Eletroacústica Ambiente, tais como: continuidade, andamento lento, estabilidade, desenvolvimento sonoro em formas texturais, longa duração dos sons e a composição musical a partir dos próprios materiais sonoros. Foi produzido e disponibilizado à comunidade um catálogo de sons inéditos. Utilizando os sons deste catálogo foram realizadas as obras *Spectral Forms* e *Electroacoustic Zen*.
Palavras-chave: Composição musical; Música eletroacústica; Música ambiente; Paisagens sonoras; Computação musical.

Abstract: We comprehend Ambient Electroacoustic Music as a category of contemporary composition created with the aid of electronic technology to produce sound environments with immersive, atmospheric, spatial and textural characteristics. This article investigates the structural, stylistic and compositional characteristics of Ambient Electroacoustic Music, such as: continuity, slow tempo, stability, sound development in textural forms, extended duration of sounds and musical composition starting from the sound materials themselves. A catalog of original sounds was produced and made available to the community. Using the sounds from the catalog, the works Spectral Forms and Electroacoustic Zen were composed.
Keywords: Musical composition; Electroacoustic music; Ambient music; Soundscapes; Computer music.

1. Introdução

O projeto de pesquisa "Laboratório de Música Eletroacústica Experimental: pesquisa e transformação sonora para composição de Música Eletroacústica Ambiente" busca, através da utilização de ferramentas de processamento sonoro para computador, produzir e catalogar sons inéditos para sua posterior utilização na realização de novas composições musicais eletroacústicas. O presente trabalho também investiga a articulação composicional da música ambiente com a música eletroacústica, e, mais

especificamente, acusmática. O catálogo de sons e as composições desenvolvidas no projeto enfatizam a música resultante dessa articulação, que foi obtida através do uso de sonoridades apropriadas, priorizando sons texturais e atmosféricos.

1.1 A música ambiente

Embora definir a música ambiente de forma objetiva e satisfatória seja um desafio, o célebre texto de encarte do álbum *Ambient 1: Music for Airports* (1978), no qual o termo foi cunhado por Brian Eno, serve como um ponto de partida para sua compreensão inicial. No texto, Eno elabora que:

> um ambiente é definido como uma atmosfera, ou uma influência dos arredores: uma cor [...] Música Ambiente tem como objetivo induzir calma e espaço para pensar. Música Ambiente deve ser capaz de acomodar vários níveis de atenção auditiva sem impor um em particular, deve ser tão ignorável quanto é interessante (Eno, 1978, para. 3-5, tradução nossa).

Desde o lançamento de *Music for Airports*, a música ambiente passou por desenvolvimentos, experimentações e ramificações, o que faz a descrição dada por Eno ser menos condizente com o cenário musical mais expandido da atualidade. O subgênero *dark ambient*, por exemplo, tem como tendência não induzir a calma, mas, sim, evocar atmosferas de tensão, horror e melancolia. Do mesmo modo, a utilização de sonoridades intensas, distorcidas e ruidosas presentes em álbuns que trafegam pela música ambiente, como *Black Sea* (2008), de Christian Fennesz e *Harmony in Ultraviolet* (2006), de Tim Hecker, certamente não foram inseridas na música com o propósito de torná-la ignorável.

No ensaio intitulado "*The steady state theory: recalibrating the quiddity of ambient music*", Simon Cummings contrapõe a definição de Eno, e oferece um antídoto para as conotações subjetivas frequentemente associadas à música ambiente, como "relaxante, calma, contemplativa e meditativa". Para compreender e definir o gênero, Cummings recusa julgamentos sobre afetos, e, no lugar disso, sugere a percepção de uma natureza inerente, a qual ele denomina de estado estável. Cummings elabora:

> Como essência da música ambiente, o estado estável também não diz nada sobre estilo, estética ou qualidade, descrevendo apenas a organização implícita da música. Isso relaciona-se diretamente com o paradigma comportamental estabelecido por Eno em 'Discreet Music', *Music for Airports* e *On Land*, no qual ideias independentes e imutáveis se repetem de maneira imprevisível próximas umas das outras. Isso resulta em música não-teleológica, na qual esse comportamento fundamental e imutável é clarificado por meio de meta-prolongamento, caracterizado por uma justaposição polarizada de

> mudanças em pequena escala e curto prazo com estase em grande escala e longo prazo (Cummings, 2019, p. 117, tradução nossa).

Em *Ocean of Sound*, David Toop, de maneira mais concisa, também aponta para o comportamento sonoro estático e a característica estrutural não-teleológica[24] da música ambiente:

> Grande parte da música que eu discuto poderia ser caracterizada como estando à deriva ou simplesmente existindo em estase, em vez de se desenvolver de forma dramática. A estrutura surge lentamente, minimamente ou aparentemente não surge de maneira alguma, incentivando estados de devaneio e receptividade no ouvinte que sugerem (no lado bom do tédio) uma desconexão muito positiva (Toop, 2001, prólogo para. 6, tradução nossa).

Buscar definir a música ambiente em nível comportamental, ao invés de simplesmente descrever impressões sobre caráter musical, permite um grau de entendimento muito mais fundamental sobre o gênero como um todo e as razões que tornam a música ambiente ser o que é. Seguindo na investigação desses elementos sonoros essenciais e de convenções sonoras presentes entre as mais variadas composições categorizadas sob o gênero, o texto de Christopher Bevan também é bastante pertinente. Assim como Cummings, Bevan evita se orientar por aspectos abstratos, e elenca como características definidoras da música ambiente:

> um foco em mundos sonoros texturais que se desenvolvem lentamente; A incorporação de som ambiental, gravações de campo, e/ou a impressão de espaço físico através de outros meios; Abordagens não-tradicionais em relação a elementos de harmonia, melodia e/ou ritmo com tendência para a repetição perpétua; durações estendidas de sons individuais, frases e/ou esquemas estruturais maiores (Bevan, 2021, p. 10-11, tradução nossa).

Apesar da criação do gênero ser atribuída a Brian Eno, os aspectos até aqui examinados podem ser percebidos na música de uma seleção diversa de outros compositores que o antecederam. Essa relação genealógica é sintetizada pelo próprio Eno:

> Um movimento muito forte no final do século XIX e no século XX foi o da música como uma experiência imersiva e ambiental. Você vê isso em Mahler, Debussy, Satie, Varèse e depois em Cage, La Monte Young e os modernistas. É

[24] Música não-teleológica, ou "anti-teleológica", segundo Meyer (1967, p. 72), é aquela que não possui um direcionamento estrutural linear que aponte para um objetivo. Ela não se desenvolve até pontos de clímax e não cria expectativas em relação ao que foi precedido ou ao que prosseguirá.

> um distanciamento da narrativa em direção a paisagem, do evento performado para o espaço sonoro (Eno, 2000, prefácio para. 3, tradução nossa).

Erik Satie, em particular, é um compositor frequentemente citado como antecessor, sendo até mesmo apontado como pai da música ambiente (Prendergast, 2003, p. 6). Essa reputação se deve principalmente à composição, entre 1917 e 1923, de uma série de peças chamadas por ele de *musique d'ameublement* (ou *furniture music*, como ficou conhecida), sobre a qual o compositor escreveu:

> Eu a imagino sendo melodiosa, suavizando o ruído das facas e garfos sem os dominar, sem se impor. Preencheria o silêncio constrangedor que ocasionalmente descende sobre os convidados. Poupar-lhes-ia os lugares-comuns usuais. Ao mesmo tempo, neutralizaria os ruídos da rua que rudemente se impõem na cena (Satie, *apud* Toop, 2001, p. 198, tradução nossa).

No entanto, Cummings (2019, p. 86-88) argumenta que, ao exibir repetições literais e não apresentar mudanças nem variações de seus parâmetros em pequena escala e curto prazo, a *furniture music* de Satie é de pouca relevância para o seu conceito de estado estável. Na verdade, a música de Satie "[...] aponta mais diretamente ao minimalismo, cujos primeiros exemplos incluem precursores nascentes de estados estáveis" (Cummings, 2019, p. 88, tradução nossa). Outros precursores citados por Cummings (2019, p. 89) são artistas como Tony Scott e Paul Horn, descritos como tendo criado música *proto-ambient*. Sua música buscava canalizar suas respectivas metodologias meditativas baseadas na fé, fornecendo um ambiente sônico no qual a contemplação pudesse ocorrer. Paul Horn é conhecido por gravações feitas em espaços acústicos ressonantes, como seu álbum *Inside* (1969), gravado dentro do Taj Mahal utilizando instrumentos acústicos para criar uma atmosfera imersiva e introspectiva.

Para uma investigação mais detalhada sobre os precursores da música ambiente e uma perspectiva histórica aprofundada, recomenda-se a consulta aos livros *The Ambient Century* (Prendergast, 2003) e *Ocean of Sound* (Toop, 2001).

1.2 Problematização

A discussão sobre a articulação da música ambiente com a música eletroacústica ainda necessita ser aprofundada. Na tentativa de definir a música ambiente, partindo da sua origem e expandindo o conceito a partir de outros teóricos e compositores, vemos

diferenças entre a proposta original de Brian Eno e a diversidade prática que o gênero assumiu ao longo do tempo.

A proposta de Brian Eno pode ser entendida mais como uma filosofia do que como uma regra estética. Ela oferece uma intenção poética na indução da calma, mas não descreve as formas sonoras que o gênero acabaria por adotar. A música que evoca tensão e horror, por exemplo, não se alinha com o objetivo de induzir calma, mostrando que o conceito original é mais um ponto de partida histórico do que uma definição estética rígida.

O simples fato de as obras musicais deste projeto serem elaboradas para o espaço da música de concerto contradiz as intenções iniciais de Eno, já que este propôs a música ambiente como sendo uma influência do entorno para ambientes cotidianos, como um aeroporto. Apesar disso, o meio musical acusmático não compromete e tampouco limita a aplicação e o desenvolvimento das técnicas e características estruturais da música ambiente aqui discutidas. Conforme Bevan coloca,

> [...] a incapacidade do meio acusmático de incorporar perfeitamente a filosofia de Eno conduziu à evolução, não ao fracasso. Eu sugeriria que a imersão sônica, um efeito experimental de estar totalmente imerso pelo mundo sonoro de uma determinada peça, é efetivamente o desenvolvimento acusmático da filosofia de Eno (Bevan, 2021, p. 12, tradução nossa).

Os compositores de música acusmática, por vezes, buscam criar uma experiência imersiva e não uma música que possa ser ignorada. Nesse sentido, o argumento de Bevan resulta também em uma mudança no propósito estético. A intenção composicional deixa de ser a música de fundo para se tornar a música que envolve o ouvinte.

A linguagem e a poética deste projeto, portanto, são um híbrido que reúne as características estruturais da música ambiente e as aplica a um contexto de escuta atenta e ritualizada que é o concerto. A Música Eletroacústica Ambiente, nesse sentido, redefine o conceito de “ambiente” para um ouvinte que está deliberadamente presente para a experiência.

1.3 A Música Eletroacústica Ambiente

ISSN 2447-9810

A combinação da música eletroacústica e acusmática com a música ambiente já foi explorada por compositores como Monty Adkins, em seu álbum *Fragile.Flicker.Fragment* (2011), Christopher Bissonnette, em *Periphery* (2005) e o já citado Christopher Bevan em sua tese de doutorado. A música resultante dessa articulação, que pode simplesmente ser chamada de Música Eletroacústica Ambiente, pode ser compreendida como a modalidade de composição realizada com o auxílio de tecnologia eletrônica para produzir ambientes sonoros imersivos, atmosféricos, explorando a espacialidade e a tessitura do som alinhando-se com a linguagem da música contemporânea. As abordagens estruturais na Música Eletroacústica Ambiente enfatizam a continuidade, o andamento lento e a estabilidade, geralmente construindo a música a partir dos próprios materiais sonoros. As abordagens composicionais são guiadas pela intenção de criar atmosferas e ambientes sonoros, utilizando uma ampla gama de fontes e processos de tratamento sonoro para interagir com o espaço de escuta e permitir diferentes níveis de atenção. A criação de estados estáveis e contínuos é uma característica central, contrastando com formas musicais lineares ou narrativas. Há uma ênfase na textura e no desenvolvimento de materiais sonoros em formas texturais. “A música é concebida como uma arte do espaço, não do tempo; [...] como um ambiente, não um evento" (Roquet, 2009, p. 1, tradução nossa).

Portanto, é de relevância para os fins composicionais deste projeto ter em vista as características práticas, estruturais e comportamentais da Música Eletroacústica Ambiente. Características essas, que, além de estarem intimamente conectadas ao próprio processo de composição musical, propiciam espaço para acomodar diferentes possibilidades artísticas dependendo das intenções do compositor. Assim, pode-se decidir por uma música que induza calma, como propôs Brian Eno, ou não.

2. Objetivo

O objetivo principal deste projeto é pesquisar ferramentas de síntese sonora gratuitas que possibilitem a elaboração de um catálogo de sons a ser compartilhado com a comunidade e sirva de recurso para a produção de composições de Música Eletroacústica Ambiente inéditas.

3. Metodologia

A metodologia de trabalho está dividida em sete etapas, ilustradas em um fluxograma (Figura 1) na tentativa de esquematizar o processo de maneira mais adequada, visto que as etapas da metodologia não são seguidas de forma totalmente linear.

Partindo da primeira etapa, assim que uma certa ferramenta virtual é pesquisada, ela já é utilizada para a criação de materiais sonoros iniciais a fim de testar e avaliar o funcionamento da ferramenta. Após essa utilização inicial, caso a ferramenta seja selecionada, ela permanece sendo estudada e utilizada para a criação de outros materiais sonoros que poderão ser incluídos no catálogo de sons. Ao decorrer da etapa final, as etapas 4 e 5 podem ser repetidas caso haja necessidade de mais materiais sonoros, ou em caso de os materiais selecionados não satisfazerem às necessidades expressivas do autor no contexto da composição da peça. Sempre que a etapa 4 for acionada pode ser repetida também a etapa 2, caso a amostra digital selecionada para processamento sonoro não produza resultados satisfatórios, ou haja necessidade artística para a coleta de amostras adicionais.

ISSN 2447-9810

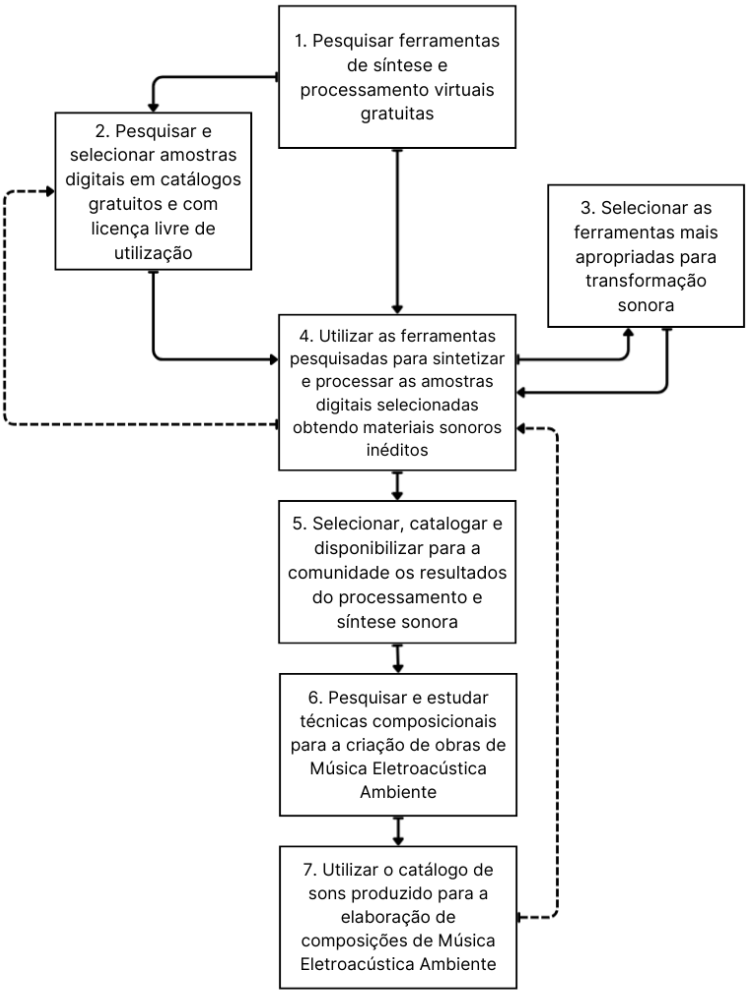


Figura 1: Fluxograma da metodologia do projeto.
Fonte: Germano Quadros de Almeida (autor).

4. Desenvolvimento

A pesquisa focou em *softwares* e *plugins* gratuitos de processamento sonoro que tivessem funcionalidades alinhadas aos objetivos do projeto. Os sintetizadores granulares foram as ferramentas priorizadas na pesquisa, devido à capacidade que essa técnica de transformação sonora possui para a produção das mais diversas espécies de texturas. Conforme explica o autor Curtis Roads:

> Um grão de som é um breve evento microacústico, com uma duração próxima do limiar da percepção auditiva humana, normalmente entre um milésimo de segundo e um décimo de segundo (de 1 a 100 ms) [...] Um único grão serve

> como um bloco de construção para objetos sonoros. Ao combinar milhares de grãos ao longo do tempo, podemos criar atmosferas sonoras animadas (Roads, 2004, p. 86-87, tradução nossa).

Na etapa que se seguiu, as ferramentas pesquisadas foram testadas, analisadas e comparadas, até se alcançar uma conclusão sobre quais delas seriam as mais adequadas para atender às necessidades técnicas e artísticas dos autores. Foram realizadas experiências práticas de processamento de som com os diferentes recursos técnicos e funcionalidades de cada uma das ferramentas.

4.1 Ferramentas pesquisadas

1. *Cardinal* (DISTRHO, 2024): *plugin* gratuito e de código aberto de sintetizador modular, com a mesma interface e funcionalidades do *software VCV Rack*, mas sem a possibilidade de utilizar os módulos pagos;
2. *Grainbow* (Brady Boettcher, 2024): *plugin* gratuito e de código aberto dedicado à síntese granular a partir da detecção de alturas definidas;
3. *Phasereplicant* (Slowslicing, 2024): *plugin* gratuito dedicado às sínteses granular e espectral;
4. *X-Stream* (Steinberg, 2024): *plugin* gratuito dedicado às sínteses granular e espectral.

4.2 Ferramentas selecionadas

Considerando os propósitos artísticos e composicionais do projeto, as ferramentas ***Cardinal* (DISTRHO)** e ***X-Stream* (Steinberg)** mostraram-se as mais relevantes e adequadas.

O *Cardinal* foi escolhido por ser um sintetizador modular virtual que oferece mais versatilidade e flexibilidade para a elaboração dos sons em comparação aos sintetizadores não modulares. Isso fomenta um ambiente propício para a experimentação e a geração de sonoridades incomuns e não-tonais, as quais contribuem para a construção de texturas e paisagens sonoras menos referenciais no contexto da música ambiente.

As experimentações sonoras foram realizadas através da conexão de diversos módulos de síntese e processamento incluindo aqueles que oferecem recursos de síntese

ISSN 2447-9810

sonora granular e modelagem física. A Figura 2 mostra a imagem de um *patch* criado para produzir um som granular que posteriormente foi utilizado na composição *Electroacoustic Zen*.



Figura 2: *Patch* criado no *software Cardinal* utilizando o módulo *Neil* para síntese granular.
Fonte: Eloi Fernando Fritsch (autor).

Diversas possibilidades sonoras foram experimentadas nos vários *patchs* criados durante o projeto. Entre elas a conexão de diversos módulos com o objetivo de criar sons texturais de comportamento imprevisível. Na Figura 3, é possível visualizar a imagem de um *patch* concebido para empregar a sonoridade proveniente do controle do módulo *Elastika*, que disponibiliza recursos de modelagem física do som.

ISSN 2447-9810



Figura 3: *Patch* criado no *software Cardinal* utilizando a combinação de vários módulos incluindo o módulo *Elastika* para síntese por modelagem física gerando sons semelhantes a sinos usados na obra *Electroacoustic Zen*.
Fonte: Eloi Fernando Fritsch (autor).

Entre os dois *plugins* que combinam síntese granular com espectral, o *X-Stream* foi selecionado pela maior disponibilidade de recursos técnicos, como *LFOs*, filtros, efeitos e a possibilidade de automatizar parâmetros, todos estes ausentes no *plugin Phasereplicant*. Diante disso, o *X-stream* também apresenta uma interface gráfica mais intuitiva e que se assemelha à de *plugins* de sintetizadores estabelecidos da indústria. Por ser uma ferramenta que utiliza síntese espectral, este *plugin* é particularmente efetivo para a criação de *drones*, paisagens sonoras e sons texturais densos de forma geral.

Por fim, o *plugin Grainbow* não satisfaz as expectativas estéticas e artísticas dos autores. Este *software* foi desenvolvido para operar exclusivamente com *samples* que possuam alturas definidas, impedindo a geração de grãos em outras condições. Adicionalmente, o *plugin* demonstrou dificuldade em detectar alturas em materiais musicais densos, como *clusters*. Essa limitação restringiu significativamente as

possibilidades, tanto das sonoridades resultantes quanto da seleção dos *samples* a serem utilizados, motivo pelo qual o *Grainbow* não foi selecionado para o projeto.

5. Resultados

A partir da utilização das ferramentas selecionadas foi desenvolvido o catálogo de sons do projeto, com acesso disponível para a comunidade pela plataforma SoundCloud através do seguinte link: https://soundcloud.com/musicaeletroacustica. Os títulos dos resultados sonoros foram deliberados com base em propriedades do som obtido, tais como: registro, caráter, comportamento ou o método de síntese aplicado. Os sons foram publicados sem a aplicação de efeitos como *reverb* e *delay*.

No processo de seleção dos sons para o catálogo, estabelecemos critérios técnicos e artísticos para a exclusão. Assim, descartamos sons gerados por *softwares* não selecionados, sons com características tímbricas majoritariamente miméticas, ritmos previsíveis e características predominantes do vocabulário da música tonal/modal, tais como melodias, arpejos ou sequências de acordes.

Através da utilização dos materiais sonoros do catálogo, foram realizadas as obras musicais *Spectral Forms*, do compositor Germano Quadros de Almeida, e *Electroacoustic Zen*, do compositor Eloi Fernando Fritsch. Ambas as composições foram espacializadas no sistema *surround* 8.0 e foram apresentadas publicamente no evento Projeção Sonora de Música Acusmática, realizado pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

5.1 Processo composicional da peça *Spectral Forms*

Spectral Forms teve como referência para seu esquema estrutural o conceito de *moment-form*, primeiramente articulado por Karlheinz Stockhausen. O compositor elabora (Stockhausen, 1963 *apud* Eigenfeldt, 2016, p. 2, tradução nossa): “um dado momento não é meramente considerado como consequência do anterior e o prelúdio para o próximo, mas como algo individual, independente e centrado em si mesmo, capaz de existir por si só”. Eigenfeldt (2016, p. 3) argumenta que a música ambiente está relacionada com a *moment-form* não pela descontinuidade entre momentos, mas, sim, por constituir um único grande momento através da continuidade, estaticidade e consistência do timbre. Sub-momentos podem acontecer na música ambiente através de gestos e

mudanças no espectro de frequências (*Ibidem*). Para ilustrar, o autor analisa brevemente a peça *In Accordance*, de Christopher Bissonnette, presente em seu álbum *Periphery* (2005). Eigenfeldt apresenta um sonograma da peça, e faz a identificação de quatro sub-momentos, com base nas frequências e nos gestos musicais. *In Accordance* foi utilizada como referência para a composição de *Spectral Forms*, mas há diferenças notáveis com a peça de Bissonnette.

Spectral Forms possui a duração de 8:05, e também pode ser dividida em quatro seções (neste caso, é mais adequado chamar as seções da peça de momentos em vez de sub-momentos, por razões que veremos a seguir). No entanto, cada momento da peça utiliza uma combinação específica dos sons do catálogo. Nenhum som se mantém do início até o fim, e a repetição de materiais sonoros em diferentes seções foi evitada, com a intenção de construir uma sonoridade individual para cada momento e renovar o interesse da peça ao longo de sua duração. Dessa forma, ao mesmo tempo em que a peça apresenta continuidade e constância ao introduzir os sons de maneira lenta e utilizar as mesmas categorias de sons (longos e texturais), ela é mais descontínua que a peça de Bissonette ao apresentar seções mais independentes e maior quantidade de materiais sonoros. A seguir, os quatro momentos de *Spectral Forms* serão brevemente comentados, sendo apontadas as características de cada um bem como os motivos que guiaram a escolha dos sons.

O primeiro momento (0:00 - 2:29) é focado em uma combinação de sons texturais longos no registro médio, posteriormente introduzindo perturbações ruidosas na região aguda. Em 1:40 começa o que pode ser entendido como uma pequena transição, onde resíduos dos materiais sonoros do primeiro momento se misturam com a introdução dos sons do momento seguinte. São adicionados sons de ataques percussivos e sons texturais graves que surgem lentamente. Com as frequências graves já estabelecidas, o segundo momento (2:30 - 3:58) é caracterizado justamente pelas suas texturas densas, preenchendo as regiões graves que até então não tinham sido exploradas, com a intenção expressiva de aumentar o nível de tensão da peça. Em 3:20, a partir da articulação de um ataque percussivo, as frequências graves são subitamente cortadas, buscando criar um efeito suspensivo até a entrada do terceiro momento (3:59 - 5:36). Para esta seção, foi

buscada uma atmosfera silenciosa, reduzindo a densidade sonora, com as frequências voltando a se concentrar na região média. Por fim, o quarto momento (5:37 - 8:05) é caracterizado pelo predomínio de sonoridades intensas e ruidosas, utilizadas com a intenção de proporcionar uma atmosfera mais radiante.

A versão em formato estéreo de *Spectral Forms* pode ser acessada pelo YouTube através do seguinte link: https://www.youtube.com/watch?v=pauDcgkPzwo.

5.2 Processo composicional da peça *Electroacoustic Zen*

A música *Electroacoustic Zen* foi criada inspirada em práticas meditativas nas quais a mente pode transcender os pensamentos comuns, alcançando um estado de vigilância tranquila. Através das práticas meditativas também é possível buscar alcançar um estado de quietude e clareza mental, ou ainda mentalizar sentimentos positivos, direcionando esses desejos de bem-estar para si e para todos os seres.

A música enfatiza as características de continuidade, andamento lento e estabilidade. O discurso musical eletroacústico possui a sintaxe abstraída dos materiais (Emmerson, 1986), ou seja, este é elaborado a partir dos próprios materiais sonoros selecionados, resultado de um processo perceptivo que passa pela escuta reduzida para isolar parâmetros que permitam a elaboração das sequências constitutivas da obra.

A estratégia composicional busca criar quatro atmosferas distintas com suaves transições utilizando sons provindos da síntese e do processamento sonoro, procurando interagir com o espaço de escuta e permitir diferentes níveis de atenção. A primeira atmosfera (0:00 – 1:50) é composta por texturas criadas por síntese granular que lembram vozes e se estabelecem na peça até o surgimento de sons de característica mimética que se aproximam do som de sinos. Estes sons foram produzidos através da síntese de modelagem física referenciando taças tibetanas *Ultabati*, usadas para promover o bem-estar integral por meio da vibração sonora. Os sinos também fazem parte de diferentes práticas meditativas e podem ser usados como invocação ou então um recurso para lembrar ao praticante de retornar ao momento presente. Esses sons conectam a primeira atmosfera da peça com a segunda (2:00 – 4:40) que é mais ruidosa e constituída por camadas e variações dos sons que lembram ressonâncias provindas de sinos. Ao final

da segunda atmosfera são apresentados glissandos que resultam em eventos pontuais no espectro das baixas frequências. A terceira atmosfera (4:41 – 6:35) é mais tensa e apresenta fluxos sonoros granulares que se sucedem por meio da projeção sonora por diferentes alto-falantes. A quarta atmosfera (6:36 – 7:50) apresenta camadas sonoras em suspensão que podem lembrar o ressoar de sinos obtidos pela fricção de uma vareta em sua borda externa. Essas camadas sonoras estáveis são perturbadas por eventos mais intensos que anunciam o final da peça.

6. Considerações Finais

Os resultados obtidos com o projeto de pesquisa "Laboratório de Música Eletroacústica Experimental: pesquisa e transformação sonora para composição de Música Eletroacústica Ambiente" produziram um universo sonoro de complexidade e sutileza, no qual a tecnologia e a arte se entrelaçam para criar paisagens auditivas imersivas. Ao longo deste artigo exploramos conceitos, técnicas de composição, metodologia de trabalho e apresentamos os resultados obtidos: o catálogo de sons e as composições *Spectral Forms* e *Electroacoustic Zen*. Consideramos neste projeto que a Música Eletroacústica Ambiente composta não é meramente um pano de fundo sonoro, mas uma forma de arte intencional que desafia a percepção auditiva e convida à contemplação. A natureza imersiva das peças resultantes desse projeto propõe uma escuta ativa e diferenciada. Em vez de seguir narrativas melódicas ou rítmicas lineares, o ouvinte é convidado a habitar o espaço sonoro, explorando suas nuances e permitindo que as sonoridades influenciem seu estado de espírito e percepção do ambiente circundante. Essa característica ressalta o potencial da Música Eletroacústica Ambiente como um meio de transformação experiencial, e não apenas como entretenimento passivo.

Espera-se que esta pesquisa contribua para uma maior compreensão e apreciação da Música Eletroacústica Ambiente, encorajando futuras investigações sobre suas manifestações contemporâneas e o interesse da comunidade acadêmica pelo assunto.

Referências bibliográficas

ADKINS, Monty; CUMMINGS; Simon. **Music beyond Airports: Appraising ambient music**. Huddersfield: University of Huddersfield Press, 2019.

BEVAN, Christopher. **Ambient Aesthetics in the Acousmatic Domain**: a portfolio of original compositions. 2021. Tese (Doutorado em Música) – University of Sheffield, Sheffield, 2021. Disponível em: https://etheses.whiterose.ac.uk/id/eprint/29909/. Acesso em: 22 jan. 2025.

CUMMINGS, Simon. The steady state theory: recalibrating the quiddity of ambient music. *In*: ADKINS, Monty; CUMMINGS, Simon. **Music beyond Airports: Appraising ambient music**. Huddersfield: University of Huddersfield Press, 2019. p. 83-118.

EIGENFELDT, Arne. Exploring moment-form in generative music. *In*: SOUND AND MUSIC COMPUTING CONFERENCE, 13., 2016, Hamburgo. **Proceedings** [...]. Hamburgo: Zenodo, 2016. p. 123-128.

EMMERSON, Simon. The Relation of Language to Materials. *In*: EMMERSON, Simon. **The Language of Electroacoustic Music**. Londres: The Macmillan Press, 1986. p. 17-39.

ENO, Brian. Liner notes. **Ambient 1: Music for Airports**. 1978. Disponível em: http://music.hyperreal.org/artists/brian_eno/MFA-txt.html. Acesso em: 22 jan. 2025.

MEYER, Leonard B. **Music, the arts, and ideas: Patterns and predictions in twentieth-century culture**. Chicago: University of Chicago Press, 1967.

PRENDERGAST, Mark. **The ambient century: From Mahler to Moby-the evolution of sound in the electronic age**. Londres: Bloomsbury Publishing Plc, 2003.

ROADS, Curtis. **Microsound**. Massachusetts: The MIT Press, 2004.

ROQUET, Paul. Ambient Landscapes from Brian Eno to Tetsu Inoue. **Journal of Popular Music Studies**, Berkeley, v. 21, n. 4, p. 364-383, 2009.

TOOP, David. How much world do you want? Ambient listening and its questions. *In*: ADKINS, Monty; CUMMINGS, Simon. **Music beyond Airports: Appraising ambient music**. Huddersfield: University of Huddersfield Press, 2019. p. 1-20.

TOOP, David. **Ocean of sound: Ambient sound and radical listening in the age of communication**. Londres: Serpent's Tail, 2018.

Musicologia

Apresentações orais disponíveis em;
https://www.youtube.com/watch?v=ezaRNoRAH-g

ISSN 2447-9810

Construção do gosto e a política: a memória musical das companhias líricas na rota sul do Brasil entre as cidades de Desterro (SC) e Rio Grande (RS) entre 1850 e 1880

MUSICOLOGIA

Marcele Pedrotti Dutra Meneses
Programa de pós-graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural/UFPEL
Pós-doutoramento
Musicologia
e-mail: marcelepedrottimeneses@gmail.com

Resumo: Esta pesquisa é um recorte de um estudo de pós-doutoramento que tem como objetivo compreender como as apresentações das companhias líricas influenciaram na construção do gosto pelo repertório lírico e no papel político do público nos teatros das cidades de Desterro[25] (SC) e Rio Grande (RS) entre 1850 e 1880.

Notícias sobre a guerra do Paraguai dividiam espaço nos artigos jornalísticos com considerações sobre algum espetáculo das formações líricas, encontrada nos jornais do Rio Grande. No município de Desterro havia menções sobre feriados festivos e considerações sobre algum problema de ordem municipal. Os jornais, nesta pesquisa, são a fonte mais relevante, e trazem assuntos pertinentes sobre os artistas, os teatros, os clubes e, também, o trânsito de músicos nas cidades pesquisadas. Os materiais pesquisados são programas de concertos, anúncios, crônicas e comunicados. Sobre a cidade de Desterro (SC), pesquisou-se na Hemeroteca Digital Catarinense, na Biblioteca Pública Catarinense e na Hemeroteca da Biblioteca Nacional (RJ). Na coleção digitalizada pela Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, investigou-se nos jornais O Despertador, de 1863 a 1885; O Conciliador: Jornal Político e Noticioso da Província de SC, entre 1872 e 1873; O Conservador de 1875 a 1876. O levantamento de informações na cidade do Rio Grande (RS) foi realizado na Biblioteca Rio-Grandense, nos jornais Artista, Echo do Sul e Diário do Rio Grande, no período entre 1850 e 1880. A relação da construção do gosto será direcionada nas mediações pelas quais as relações musicais passavam em sua diversidade histórica e geográfica, deduzindo a categoria de

[25] O nome na época era Nossa Senhora do Desterro ou simplesmente "Desterro". Somente em 1894, como uma homenagem ao então presidente Marechal Floriano Peixoto, a cidade passou a se chamar Florianópolis.

instrumentos e, por fim, analisando os lugares e cenários, os dispositivos e as condições concretas (Hennion et al., 2011). A política e a música têm relação com o patriotismo (Silva, 2020) que estava sendo divulgado durante as apresentações das companhias líricas nos teatros das cidades pesquisadas. Na perspectiva da historiografia da música pouco sabemos a relação entre música e política, e a construção do gosto vigente pelo repertório lírico dessas cidades pesquisadas e com isso podemos elucidar a influência das companhias líricas, sua programação e a relação com o público, tendo em vista a recepção desses espetáculos.

Palavras-chave: Gosto; Política; Repertório lírico; Rio Grande do Sul; Musicologia histórica.

Referências bibliográficas

HENNION, Antoine *et al*. Pragmática do Gosto. **Desigualdade & Diversidade**: Revista de Ciências Sociais, v. 8, n. 10, p. 253-277, jun. 2011.

SILVA, Wellington Barbosa da. **"Em nome da pátria e da glória"**: a formação do 1º Corpo de Voluntários da Pátria (Pernambuco, 1865). *Saeculum*, v. 25, n. 43, p. 226-247, jul./dez. 2020. DOI: http://dx.doi.org/10.22478/ufpb.2317-6725.2020v25n43.54361. Disponível em: https://periodicos.ufpb.br/index.php/srh/article/view/54361. Acesso em: 11 mar. 2024.

X Simpósio Internacional de Música da Amazônia
13 a 17 de outubro de 2025
Goiânia, Goiás, Brasil

Contexto de Pensamento Mecanicista e o Simétrico no Classicismo

MUSICOLOGIA

Lucas de Paula Barbosa
Departamento de Artes da Universidade Federal do Paraná – UFPR
Doutorando em Musicologia
lucdepaulabarbosa@gmail.com

Ernesto Hartmann
Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ
Professor
ernestohartmann@musica.ufrj.br

Resumo: Fundamentando-se nas proposições apresentadas no modelo crítico-interpretativo denominado de parâmetros interativos, por meio da análise dos sistemas musicais, suas interações e formas sonoras resultantes, no presente artigo discute-se sobre a possibilidade de que o pensamento mecanicista influenciou o pensar música, contribuindo para o estabelecimento de novas concepções quanto à própria natureza da arte musical no período clássico; que, como consequência, por suas propriedades, características e potencial representativo, o material sonoro, quando do fazer música, foi valorado e combinado sob a influência desta interconexão.
Palavras-chave: contexto de pensamento; mecanicismo; classicismo; parâmetros interativos; pensar e fazer música.

Abstract: Based on the propositions presented in the critical-interpretative model called interactive parameters, through the analysis of musical systems, their resulting interactions and sound forms, in this article, is discussed about the possibility that mechanistic thinking influenced thinking music , contributing to the establishment of new conceptions as to the very nature of musical art in the classic period; That, as a consequence, for its properties, characteristics and representative potential, the sound material, when making music, was valued and combined under the influence of this interconnection.
Keywords: context of thought; mechanism; classicism; interactive parameters; thinking and making music.

1. Introdução

A relação entre contexto de pensamento[26] e música é reconhecida e afirma, contudo, ainda é escassa a literatura que aborda de forma objetiva esse tema. Nesse sentido, o conjunto de parâmetros denominados de interativos (Barbosa, 2023, Barbosa e

[26] O contexto de pensamento no presente artigo é usado em relação a um conjunto de ideias, especialmente aquelas que, por sua proeminência, tendem a ser generalizadas e utilizadas como referencial conceitual por diferentes áreas do saber humano, a partir das quais as práticas são também direcionadas.

Hartmann, 2025), podem contribuir para que essa lacuna seja atenuada. Elaborados a partir do pensamento de Hanslick (2011) quanto a sua abordagem referente ao papel da fantasia na apreensão do fenômeno sonoro, sobre a relação ideia/forma e o modelar em relações sonoras; segundo a relação música, número e natureza em Pitágoras (Herlinger, 2008; Morais, 2016), e representação/representado na teoria crítico-filosófica da mímesis em Aristóteles (1998, 2008), estes parâmetros propõem princípios para se abordar crítico-interpretativamente este fenômeno interativo.

Segundo estes princípios, a investigação e discussão se fundamenta na possibilidade de que a interação entre estes dois fenômenos é dependente do arcabouço ideacional contexto de pensamento/pensar música, segundo o qual, certos conceitos presentes no contexto de pensamento, ao se tornarem parte da estrutura intelectual do compositor ou compositora, conscientemente ou não, tendem a influenciar o pensar música, e, consequentemente, o fazer música, considerando-se que, devido aos aspectos quantitativos e/ou qualitativos do material sonoro, estes podem ser valorados e combinados em função desta interconexão.

Ao se considerar a música no classicismo (c. 1750-1800)[27], no que concerne ao contexto de pensamento, a visão de mundo mecanicista ainda tinha um papel preponderante durante esse período. Seu impacto, reflexos e generalização ocorreram desde a divulgação da obra do cónego católico Nicolau Copérnico, *De Revolutionibus Orbium Coelestium*, em 1543, ano de sua morte, discute Lenoble (1990). Sua relevância ainda no séc. XVIII é atestada pela obra Elementos da filosofia de Newton (1738) de Voltaire (1694-1778), na qual ele apresenta a metafísica e a física newtoniana como portadoras da verdade, ou seja, como instrumentos de libertação do ser humano (Voltaire, 2015). David Hume (1711-1776), buscou na metodologia de Newton inspiração para a realização de seus trabalhos relativos ao entendimento humano (Hume, 1999); e, Emmanuel Kant (1724-1804), propôs uma teoria do conhecimento para a metafísica a partir dos métodos investigativos da física matemática (Kant, 1999). Na música, Jean-Philippe Rameau (1683-1764), em seu tratado (1722) reforça a concepção de que a

[27] Esta data tem função muito mais de oferecer uma certa orientação cronológica e não de precisar um período da história da música, que, como é sabido, se estende tanto aos anos anteriores quanto posteriores.

ISSN 2447-9810

harmonia tem profundas raízes na natureza, esta, vista no seu tempo a partir dos pressupostos da física mecânica (Rameau, 1971).

Em contraste com o barroco tardio, o classicismo musical, denominado "nova arte", alcança o seu auge com a primeira escola de Viena. Assim, através da música de Haydn, Mozart e Beethoven o ideal classicista, por meio dos elementos do estilo musical (ritmo, melodia e harmonia), alcança o seu auge (Rosen, 1998). Em sua abordagem Rosen trata sobre o aspecto tonal do estilo clássico, caracteristicamente, organizado segundo as tríades da tônica, mediante e dominantes, com ênfase na polaridade tônica – dominante; sobre a verticalidade do acorde e organização do movimento musical, especialmente, de acordo com a forma sonata. Outro aspecto marcante no estilo é a periodização do fraseado musical.

Ratner (1985) afirma que no século XVIII, o período foi a mais importante concepção adaptada da retórica tradicional, o qual proporcionava ao movimento musical um senso de ordem ao proporcionar uma sólida abertura, uma área de continuação e um final conclusivo. Nesse sentido se destaca o período simétrico, por sua capacidade de produzir estabilidade através do balanceamento dos seus elementos. Contudo, "simetria aparece na música clássica em cada nível da estrutura, dos motivos emparelhados, frases, períodos, a seções maiores de um movimento", e, "também no aspecto rítmico" (Ratner, 1985, p. 36).

A relação entre música clássica e o mecanicismo é reconhecida, todavia, esta associação, em geral, é tratada apenas de forma ilustrativa ou como citação. Portanto, como se analisar e discutir, em termos práticos, esta possibilidade internegativa[28]? Poderia a valoração do simétrico, equilíbrio e regularidade, aspectos estes, como visto, essenciais para a articulação dos elementos musicais no classicismo, ser tratada nesta perspectiva? Considerando-se essas questões, no presente artigo, tem-se como objetivo analisar e discutir crítico-interpretativamente a presença do simétrico, equilíbrio e regularidade na criação musical de Haydn em função do arcabouço ideativo pensamento

[28] Internegativo é usado para se referir a um tipo de reprodução do negativo, considerando que, no negativo não se vê a imagem em toda sua riqueza de detalhes e características; portanto, processo internegativo seria este reproduzir não do todo, mas dos traços, de alguns aspectos ou caraterísticas, a partir das quais, se necessário, a imagem original poderia ser conhecida.

mecanicista/pensar música. Deste modo, a análise se volta para o som nos seus conjuntos considerando-se que na valoração dos elementos musicais e na racionalidade implícita nas relações sonoras, ou seja, nas preferências e na forma como os sons foram agrupados, devido aos aspectos quantitativos e/ou qualitativos do material sonoro, houve influência deste contexto de pensamento. Deste modo, a partir dos parâmetros interativos as associações entre os sons individuais são analisadas na elaboração temática segundo uma abordagem sistémica ou segundo os sistemas musicais (Barbosa, 2003; Barbosa e Barrenechea, 2005; Barbosa, 2023), levando-se em conta esta interconexão. Por questão de escopo a análise se limita à elaboração temática na Sonata em *Dó Maior Hob. XVI: 35* - 1º Movimento, de Haydn, obra-prima e bastante conhecida, na qual os limites formais da sonata são expandidos e os aspectos mensuráveis e proporcionais, ligados à repetição e às correlações muito próximas, se misturam à exploração de novidade e ao contraste.

Para além da abordagem formal, a partir dos parâmetros interativos e da análise sistémica, este artigo apresenta um tratamento mais específico acerca do objeto de estudo, assim como, busca trazer uma nova abordagem sobre o objeto da pesquisa. Desta forma, a presente pesquisa tanto contribui para o desenvolvimento da investigação envolvendo o estudo das relações de influência entre o contexto de pensamento e a música quanto amplia a discussão sobre os processos de influência na criação musical para além das tradições artísticas.

2. Os parâmetros interativos

Como abordado (Barbosa, 2023; Barbosa e Hartmann, 2025), Hanslick (2011) discute que a música age pelo intuir ou pela mediação da fantasia [*Phantasie*][29], que envolve o estímulo da sensação ou percepção sensível, o ouvido atento, a contemplação, o entendimento (representar e julgar) e os sentimentos. Contudo, sua atuação também se estende ao processo criativo, assim como à relação arte/ideia. “Compor é um trabalho do espírito em material susceptível de espiritualidade [...]”; o material musical, abundante ou muito rico [*so reichhaltig*], muito elástico [*so elastisch*] e penetrável [*durchdringbar*], por sua “natureza mais espiritual [*Geistiger*] e delicada [*feinerer* – muito refinada] do que

[29] O termo *Phantasia*, originário da língua grega, é comumente traduzido por imaginação.

toda a outra matéria artística", assim se mostra, revela [*erweist*] para a fantasia do compositor e prontamente absorve, acolhe [*nehmen willig*] sua ideia artística (Hanslick, 2011, p. 44). Destarte, devido ao labor reflexivo e minucioso, este processo criativo se trata de um formar constante em relações sonoras[30] (Hanslick, 2011, p. 62).

Devido à atividade da fantasia artística a música também pode se ligar ao contexto mais amplo, mas apenas por meio da índole no formar em relações sonoras ou através das escolhas e preferências, assim, esta conexão seria um facto "apenas histórico ou biográfico" (Hanslick, 2011, p. 64-65), e, sem ligação objetiva com a obra. Nesse sentido argumenta-se que certos aspectos do conteúdo conceitual presentes no contexto de pensamento, devido ao papel da fantasia, conscientes ou não, ao passarem a fazer parte da estrutura intelectual, quando da percepção do fenômeno musical, por meio do entendimento, poderiam influenciar na elaboração de juízos concernentes à obra musical, quer dizer, poderiam ser usados como referências conceituais, através das quais, a música poderia ser julgada/representada. Assim, a partir deste processo interativo no nível do pensar, o contexto de pensamento também poderia contribuir para o surgimento de novas tendências criativas ou de uma nova racionalidade que ordenava a dinâmica interna e os padrões sonoros na música. Neste processo, de forma objetiva, o contexto intelectual poderia estar influenciando a modelagem sonora por meio das escolhas e preferências tanto no que concerne à seleção como na combinação do material musical. Ou seja, em

[30] Por seus recursos e meios a música é capaz de "reproduzir [*reproduzieren*] o movimento de um processo físico segundo os momentos: depressa, devagar, forte, fraco, crescendo, decrescendo"; assim, devido à enorme riqueza de suas propriedades ou características, o material musical é capaz de abundantemente [*reichlichst*] representar ou representar o máximo possível, certo grupo de ideias (Hanslick 2011, p. 23). Contudo, ressalta-se que o "som nos seus conjuntos", assaz rico em suas características, tem como seus constituintes fundamentais os parâmetros do som (não se esquecendo também dos seus harmônicos), dos quais também dependem a sua dinâmica interativa, assim como sua capacidade de "reproduzir" o movimento de alguns momentos de processos físicos, consequentemente, de "representar" ideias. Em outras palavras, o que pode parecer próprio à música não é assim tão exclusivo da música. As mudanças de tempo, intensidade, proporção, velocidade, de altura etc., (proporcionadas pelos parâmetros dos sons e suas interações), são aspectos inerentes e inseparáveis do material musical e do processo compositivo, pois deles dependem a melodia, ritmo e harmonia, sendo que, os mesmos, também estão presentes numa enorme variedade de outras formas e fenômenos. Assim, as relações sonoras na música, devido aos parâmetros do som, dependem de muitos momentos ou movimentos que também estão presentes em outros processos, formas e fenômenos. Hanslick chama esses momentos de inessenciais (2011, p. 23–24), mas, pela natureza essencialmente dinâmica da música, os mesmos, na verdade, são fundamentais, pois caso sejam alterados, o efeito sonoro também é modificado. Portanto, este aspecto, deve ser dito, enfraquece a sua tese da autonomia musical.

razão da abundante riqueza dos seus meios e processos, que tem como aspecto fundamental os parâmetros do som, os quais também estão presentes em outras formas e fenômenos, de forma refinada e sutil, o material sonoro poderia estar sendo selecionado e combinando por influência do contexto de pensamento. Isto implica dizer que, por certas características, a unidade ideia/forma, pelo menos em parte, poderia depender de uma racionalidade que se estende ao contexto de pensamento.

Assim sendo, em relação ao pensamento de Hanslick propôs-se como parâmetro que o contexto intelectual tenderia a influenciar o pensar música, contribuindo para o surgimento do que é denominado de arcabouço ideativo contexto de pensamento/pensar música, a partir do qual o material sonoro, em sua dinâmica interna, poderia ser modelado, ou seja, selecionado e combinado por suas propriedades, modo próprio de atuar e potencial representativo. O mecanicismo, com seus mais variados conceitos, trata justamente sobre como as coisas se relacionam ou como elas se organizam no mundo. Portanto, no classicismo, de forma objetiva, esta visão de mundo poderia ter influenciado as razões que ordenam as combinações entre os sons individuais por meio do arcabouço ideacional mecanicismo/pensar música, de modo que a relação entre forma sonora e ideia, ainda que não na sua totalidade, poderia ser dependente do contexto intelectual.

Quanto a tradição do pensamento pitagórico, segundo Herlinger (2008, p. 169), "o pitagorismo pode ser definido como a crença de que toda a realidade – incluindo a música – é inseparável do número e suas relações"[31]. Portanto, é por meio do número (g. *arythmos*) e dos modelos matemáticos ou do princípio quantitativo que se estuda e se compreende todo o cosmos e seus fenômenos. Por ser generalizadamente observável, o número também possibilita a compreensão de todo o cosmos como uma unidade e o estabelecimento de analogias, associações, articulações etc., entre os seus mais variados objetos e fenômenos. Morais (2016) discute o herdeiro do pitagorismo, Aristides Quintiliano, em seu tratado De Música (c. séc. III), apresenta a música dividida em teórica e prática, divisão esta que deve ser tida como "acepções distintas", que indicam, por um lado, "uma disciplina artística" e por outro, "uma cosmologia simbólica".

[31] "*Pythagoreanism can be defined as the believe that all reality – including music – is inseparable from number and its relationships*".

(Morais, 2016, p. 27). Não é de se admirar que ao serem observadas as relações numéricas subjacentes às estruturas audíveis na música, como o fez Pitágoras, esta arte tenha assumido um status todo especial dentro de sua doutrina. Em outro viés, Aristóteles lida com a obra de arte, dentre elas a música, como imitação muito próxima da verdade (verossimilhança), em certos casos, da natureza, das paixões da alma e das ações humanas. Como elemento fundamental à mímesis, na Poética ele afirma que a música[32] imita pelo ritmo[33]harmonia e melodia (canto). É justamente por ter a função de despertar estados anímicos muito próximos da verdade destes estados, que na tragédia, a música tem um papel central, pois esta, é capaz de "produzir os mais vivos prazeres"[34] (Aristóteles, Política VIII, 1462a 15).

No que concerne a este processo associativo, observa-se que no estabelecimento de correspondências entre representação e representado é fundamental a presença de um princípio qualitativo. Ou seja, o que se busca não é a mensuração, mas a comparação a partir do efeito sonoro, percepção e impedimento ou moção anímica, o que implica, considerando-se o percepcionar e a resposta interna, na necessidade do julgar/representar, o que pode resultar em diferentes interpretações. Nesse sentido, é importante ressaltar, que o julgar/representar acontece, como argumenta Hanslick, por a música ser capaz de reproduzir momentos do movimento no tempo e no espaço, e, de representar de modo extremamente rico e abundante [*reichlichst darstellen*] um certo "grupo ou círculo de ideias" [*Kreis von Ideen*], estas, relativas à mudança audível do "tempo [*Bewegung* – movimento], da força [*Kraft*], das proporções [*Proportionen*], portanto, as ideias do crescimento, do esmorecer, da pressa, da hesitação, do artificiosamente intrincado, do simples acompanhamento e coisas semelhantes [...]", o que torna possível, esteticamente, ser dito que uma música é "graciosa, suave, violenta, enérgica, elegante, fresca [...]". (Hanslick 2011, p. 21–22).

---

[32] Segundo Ana Maria Valente, música (*melopoiia*), se refere à parte instrumental e canto (*melos*) às partes líricas (Aristóteles, 2004, p. 48, nota da tradutora.)
[33] "É evidente que os metros são parte dos ritmos" (1448b 20).
[34] "[...] e todos afirmam que a música é das coisas mais agradáveis que existem, tanto executada a solo como acompanhada de canto. Com efeito, Museu, afirma que "o canto é o que há de aprazível aos mortais [...]" (Aristóteles, Política VIII, 1339b 20); "ora a música é por natureza aprazível" (1340b 15).

Deste modo, observa-se que os princípios quantitativo/qualitativo possibilita tanto a apreensão de um fenômeno como o estabelecimento de correspondências. Em termos quantitativos a correlação se daria no nível do que é mensurável ou segundo a abstração dos números. Concernente ao aspecto qualitativo, a correspondência aconteceria, especialmente, no nível das ideias, portanto, pela percepção de algum ou alguns momentos do movimento e representação de ideias simples e seu desdobramento em ideias mais elevadas[35]. Assim sendo, propôs-se como parâmetro que, ao permitir a apreensão e correlação entre fenômenos, os princípios quantitativo/qualitativo possibilitam ao material sonoro (acordes, agrupamentos rítmicos, intervalos etc.), devido às suas propriedades e potencial representativo, ser valorado e combinado em função do ideativo contexto de pensamento/pensar música.

3. O pensamento mecanicista

Como é sabido, em termos gerais, o mecanicismo é uma visão determinista do mundo que compreende a natureza e seus fenômenos como uma máquina em funcionamento, cuja mecânica depende das relações causais entre suas partes, sendo estas relações governadas pelas leis do movimento. Em sua generalização foi aplicada por grandes pensadores, como Descartes (*Traité de l'homme,* 1662), que o utilizou para descrever o corpo humano e sua biologia (Donatelli, 2008; Murta & Falabretti, 2015); Hobbes (*Leviathan*, 1651), para descrever a vida em sociedade, o Estado e a política (Hobbes, 2015; Silva, 2011), e, como já dito, Kant (*Kritik der reinen Vernunft*, 1781), cuja metafísica foi baseada nos seus métodos investigativos. Herdada da filosofia grega, como aborda Russel (2015), esta forma de pensar se fundamenta no pressuposto de que os constituintes do mundo são a matéria e o movimento.

Segundo John Cottinghan (1993), ao ser sumarizado, esta visão de mundo se caracterizava, primeiramente, por um reducionismo radical onde o macro é explicado

[35] Por este processo mental que envolve o julgar/representar (lembrando que Hanslick (2011, p. 21) discute que não tem como excluir do mesmo a presença de um objeto real, histórico) ser ativada pelo ouvir, na música, o que promove a correlação, esta elaboração interna é denominada aqui de ouvir imagético ou ouvido imagético. Nesse sentido, como visto, a corporificação da ideia na forma móvel pode ter sua origem na percepção mesmo do que é muito sutil ou tido como inessencial, o que reforça que o ouvido imagético trabalha com detalhes mínimos ou por meio daquelas correspondências que podem ser tidas como um ou outro detalhe.

ISSN 2447-9810

pelo micro ou onde o todo é explicado pela perfeita relação das partes internas; em segundo lugar, pela não existência de poderes ou forças ocultas por trás dos fenômenos, visto que, os mesmos podem ser entendidos a partir da compreensão do movimento das partes constituintes do todo. Neste sentido, era amplamente entendido que todas as coisas eram governadas por um determinismo rigoroso, representado pelo conceito de causalidade necessária infiltrada em todos os fenômenos da natureza, que implicava em uma noção de um mundo da precisão, fórmulas e previsibilidade, geralmente exemplificada pelo perfeito funcionamento do relógio (Carrasco, 2021). Em terceiro lugar, entendia-se que a natureza se valia de meios muito simples, aparentando complexidade apenas na superfície; por fim, que os fenômenos da natureza exibiam uma homogeneidade total, ou seja, os fenômenos naturais e os fenômenos provocados pelo ser humano apresentavam diferença apenas aparente, pois, os mesmos eram regidos pela mesma operação.

Em termos musicais, segundo Silva (2007), Marin Mersenne (1588-1648), em sua obra *Harmonie Universalle* (1636), seguindo a tradição herdada de Galileu, Beeckman e Descartes, compartilha da visão quanto ao mundo ser constituído por corpos e movimento. Deste modo, para Mersenne o som é um movimento percebido pela audição ou que pode ser ouvido. Portanto, ele "mecaniza a música" (Silva, 2007, p.85). Seguindo este mesmo viés de pensamento, J. P. Rameau estabelece as principais teses de sua teoria da harmonia. Charles B. Paul (1970) afirma:

> Jean-Philippe Rameau (1683-1764) foi esse fenômeno raro na história, um gênio musical em busca de certezas racionais, matemáticas e científicas para sua arte. Em busca desse ideal, dedicou entre 1722 e 1764 cerca de vinte e tantos tratados e cerca de 1700 páginas à teoria musical, harmonia e pedagogia. Embora ele fosse indiscutivelmente o maior e mais popular compositor da França no século XVIII, sua ambição mais acalentada era ser contado entre os cientistas eleitos[36] (Paul, 1970, p. 140).

[36] "*Jean-Philippe Rameau (1963-1764) was that rare phenomenon in history, a musical genius in search of rational, mathematical, and scientific certainty for his art. In pursuit of that ideal he devoted between 1722 and 1764 some twenty-odd treatises and close to 1700 pages to musical theory, harmony, and pedagogy. Though he indisputably was Frence's greatest and most popular composer in the eighteenth century, his most cherished ambition was to be numbered among the scientific elect*".

Este vínculo entre música, matemática e ciência reflete a permanência da tradição de pensamento relacionada a inseparável interconexão, com suas variações, entre música e natureza, demonstra Freitas (2013). Com sua teoria harmônica elaborada a partir do princípio da fundamental, a qual resulta da razão e do experimento, Rameau procura, justamente, comprovar esta ideia.

Como é sabido, a partir do princípio da fundamental ele descreve a oitava como a razão entre I:2. Visto ser o som da oitava semelhante ao da fundamental ou o mais ligado à fonte, portanto inseparável da mesma, todos os sons gerados pelas subdivisões subsequentes podem ser ao mesmo comparados (comparação dupla). Com isto, a oitava pode ser tomada como o limite para todos os outros intervalos. Feito este esclarecimento é demonstrada a origem do próximo som a ser gerado de acordo com os "números que seguem uma progressão natural", o intervalo de quinta (5J), representado pela razão 2:3 ou 3:2, neste segundo caso indicando que o som mais grave assumiu a posição mais aguda, processo este chamado pelos geômetras, ressalta Rameau, de razão invertida ou comparação invertida. Para distinguir a transposição ele propõe a razão 3:4.

> Além disso, a oitava serve de limite para todos os intervalos, de modo que tudo o que é gerado pela divisão da fonte, depois de comparado a esta fonte, também pode ser comparado à sua oitava. Esta dupla comparação produz a diversidade única que surge da colocação diferente de dois termos em harmonia, como 2:3 ou 3:2; em geometria, isso é chamado de razão invertida ou comparação invertida[37] (Rameau, 1971, p. 9).

Seguindo esta metodologia, ele estabelece os fundamentos naturais dos intervalos consonantes perfeitos e das dissonâncias, passando em seguida a argumentar sobre a natureza dos acordes. "O som fundamental escolheu a quinta para formar todos os acordes, e essa quinta, unida pelas terças, determina sua construção"[38] (Rameau, 1971, p. 38). Assim, se o teólogo e estudioso da música Johannes Lippius (1585–1612) teve a ideia de apresentar a trias harmônica como uma "unidade sonora singular", que semelhante a Trindade representava uma unidade triúna (Laster, 2008, p. 755), foi

[37] "*Furthermore, the octave serves as a limit for all intervals, so that everything generated by the division of the source, after having been compared on this source, can also be compared to its octave. This double comparison produces the sole diversity arising from the different placement of two terms in harmony, as 2:3 or 3:2; in geometry, this is called an inverted ratio or an inverted comparison*".
[38] "*The fundamental sound then chose the fifth to form all the chords, and this fifth, united to either of the thirds, determines their construction*".

Rameau, refletindo a mudança de paradigma de seu tempo, que a apresentou como um fenômeno estritamente natural[39]. Se para Mersenne o som é um movimento que pode ser ouvido, para Rameau, o perfeito fluir deste movimento, como dado pelo experimento e pela razão, deve acontecer de acordo com as medidas aritméticas dos números naturais e a geometria da comparação dupla (inversões), as quais se manifestam no acorde. Quer dizer, as suas causas, as quais determinam a mecânica do seu movimento, provém, especialmente, da ordem, medidas e equilíbrio presentes na unidade sonora singular denominada de acorde, a qual espelha a natureza.

Deste modo, como observado anteriormente quanto ao contexto de pensamento entrelaçar com o pensar música, interpreta-se que, no classicismo musical, a interconexão entre mecanicismo/pensar música contribui para a formação do arcabouço ideativo geometrização da música, segundo o qual, à perfeita relação entre as partes (perfeição do movimento musical) é indispensável o aspecto mensurável, proporcional, o qual tem como uma de suas causas a ordem, medidas e equilíbrio presentes na unidade sonora singular denominada de acorde. Como consequência, tanto no que concerne o aspecto sequencial quanto de simultaneidade, a articulação entre os sons individuais passou a ser dependente desta sequência ou medida aritmética; assim como, nos agrupamentos sonoros, esse sendo de ordem contribuiu na valorização do simétrico, balanceamento e regularidade.

Isso implica dizer, como é analisado e discutido a seguir, que ao influenciar o pensar música ou a formação do arcabouço ideativo geometrização da música, através da valoração do material sonoro e sua ordenação, portanto, da formação dos agrupamentos sonoros, o contexto de pensamento mecanicista teve influência sobre o processo de concretização ou corporificação da ideia por meio do simétrico, balanceamento e regularidade na obra musical. Assim sendo, cabe agora discutir e analisar, em termos musicais, como se deu esta unidade entre ideia determinada e a forma que a corporifica.

4. Simetria, regularidade, equilíbrio e a perfeição do movimento musical

[39] Em seu tratado, as medidas ou proporções desta "unidade sonora singular" ou acorde, também deveriam guiar a elaboração melódica, harmônica e rítmica.

Como exemplo máximo de regularidade e balanceamento, a simetria era tida como símbolo de beleza e criatividade. Em sua obra *Der musikalische Dilettante*[40] (Viena, 1773), Johann F. Daube pergunta,

> De onde surge a simetria da arquitetura? Na bela relação das várias massas das partes componentes... A bela simetria encontra-se na pintura, na escultura, na dança, na poesia, na literatura e em todas as outras que representam a beleza e a criatividade. Também sabemos disso na música, mas nossos antepassados tinham pouco conhecimento disso[41] (Daube *apud* Ratner, 1980, p. 35).

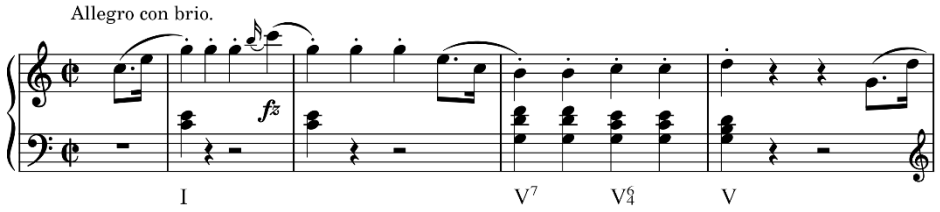
Na sequência de seu texto, Ratner ressalta que Johann Mattheson (*Capellmeister*, 1739), Joseph Riepel (*Anfangsgründe*[42], 1752), Friedrich Marpurg (*Kritische Briefe*[43], 1761), lidam com a frase e a estrutura do período em termos do balanceamento dos seus membros e articulação regular e que Heinrich Koch também trata desse tema no segundo volume de sua obra *Versuch einer Anleitung zur Composition*[44] (1787).

Na perspectiva da *geometrização*, através da análise musical é agora investigado como o material sonoro foi selecionado e combinado para evidenciar ordem, clareza ou a perfeita relação entre as partes através da simetria, assim como do equilíbrio e regularidade[45]. Nesse sentido, a análise se volta para as escolhas deste material e para a racionalidade característica que os ordena, portanto, para os agrupamentos sonoros considerando-se a valoração dos seus elementos e os princípios que ordenam as suas associações em razão de suas características quantitativas/qualitativas. Outrossim, estas

[40] O diletante musical.
[41] *Wherein arises the symmetry of architecture? In the beautiful relationship of the various masses of the component parts... Beautiful symmetry is found in painting, sculpture, dance, poetry, and literature, and all others that represent beauty and creativity. We also know this in music, but our forefathers had little knowledge thereof.*
[42] Razões iniciais.
[43] Cartas Críticas.
[44] "Tentativa de um guia de composição".
[45] Lembrando que, como bem enfatizou Hanslick (2011) ao tratar sobre a simetria, este é um aspectos ou uma parte das características que compõem o todo em uma obra musical.

associações são tratadas em uma perspectiva sistémica[46] (Barbosa 2003; Barbosa & Barrenechea 2005; Barbosa, 2023).

Figura 1: Haydn, *Sonata in C Major Hob. XVI: 35 – 1º Movimento* (c. 1-4)

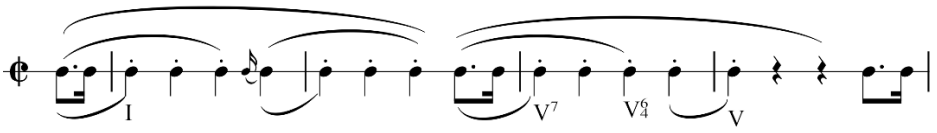


Considerando as relações sonoras na figura acima, através do timbre *aveludíneo/metalizado con brio*[47] do piano, pela superposição de melodia e acompanhamento, observa-se que, pela valoração e racionalidade aplicadas através do sistema de interação de vozes (siv), em especial o perfil melódico, com matiz sonora *diatonal/triádica*, abrangendo dois compassos, o movimento musical flui da anacruse ascendente/descendente em direção à nota repetida (sol); depois, pela anacruse descendente e agora notas repetidas/ascendentes até o ponto culminante (nota ré) no primeiro tempo do quarto compasso; portanto, em pares de compassos, completando a primeira quadratura (objeto sonoro). Quanto ao sistema de interação de durações e intensidades (sidi), destacam-se as seguintes combinações: ♪. (𝅗𝅥) 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥 𝅘𝅥 𝅘𝅥 (primeiro compasso) e, ♪. 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥 𝅘𝅥 𝅘𝅥 𝅘𝅥𝅯 (segundo compasso); já no sistema de interação de altura (sia), o ritmo harmônico I-V ou com matiz *primo-quintonal*.

Figura 2: Haydn, *Sonata in C Major Hob. XVI: 35 – 1ª Moviment* (c. 1-4)
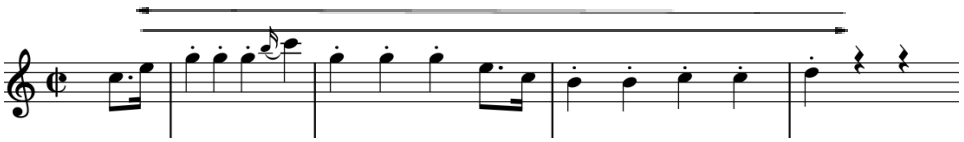
[46] Sistema: as relações internas dos seus constituintes são regidas por princípios. Sistemas musicais: sistema de controle de altura (escala, modo, série); sistema de interação de alturas (modalismo, tonalidade, dodecafonismo); sistema de controle de duração e intensidades (organização rítmica); sistema de interação de timbres (matizes sonoras, orquestração, instrumentação); e sistema de interação de vozes (textura). Por meio dos sistemas são estabelecidas as relações sonoras ou os objetos sonoros – formas básicas que constituem o todo da obra. Esses objetos, carregados de sentido musical/ideativo, possuem fisionomia e efeito sonoro característicos.

[47] Esta nomenclatura procura ressaltar a relação entre timbre/material da fonte sonora, classificação esta, assim como as outras usadas à frente, detalhadas no livro *Música e contexto de pensamento*, a ser lançado pela Editorial Casa no segundo semestre de 2025.



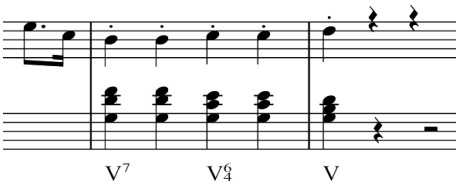
Explorando um pouco mais o aspecto melódico e considerando a atuação do ouvido imagético, portanto, a relação forma/ideia a partir da dinâmica interna proporcionada pelos parâmetros do som, observa-se que o primeiro par de compassos é caracterizado pelas ideias simples de um movimento curto e rápido (anacruses) em direção a um momento de prolongamento pela repetição da nota sol, no qual é ressaltada a métrica 4 |1 2 3; o segundo par, também começando com um movimento curto e rápido (anacruses), mas agora, sucedido pelo movimento (notas repetidas/ascendentes) que conduz ao fechamento do agrupamento (nota ré seguida de duas pausas), seguindo a métrica 4 |1 2 3 4 |1. Assim, três ideias principais se destacam: o movimento curto e rápido (anacruses), o prolongamento pelas notas repetidas, nos quais se destaca o traço rítmico, e, o movimento por repetição/ascensão em direção ao fechamento da quadratura, com algum realce melódico.

Figura 3: Haydn, *Sonata in C Major Hob. XVI: 35 – 1º Movimento* (c. 1-4)



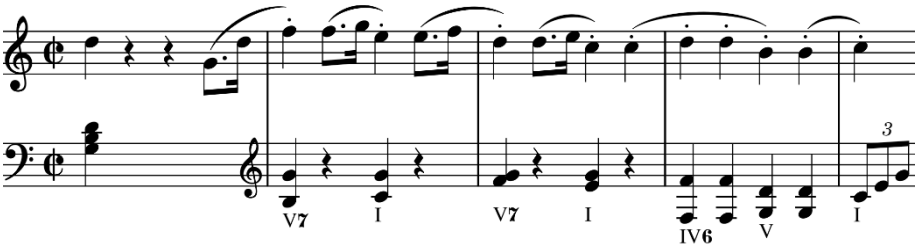
Dois outros aspectos precisam ser destacados: a simetria, especialmente, em termos da distribuição do tempo por toda a extensão sonora quando observada por espelho, e, o aumento no volume da textura no final da quadratura. No primeiro caso, como já observado, o tempo flui de acordo com a métrica 4 |1 2 3 (3x), fechando os tempos 4 |1. Ao ser espelhada ou considerando-se o último tempo sonoro em direção ao primeiro, na quadratura, observa-se que a métrica permanece a mesma nas duas direções. Provavelmente, para preservar esta interconexão, Haydn faz uso das duas pausas no quarto compasso.

Figura 4: Haydn, *Sonata in C Major Hob. XVI: 35 – 1º Movimento* (c. 3-4)



Quanto ao segundo aspecto, ao adicionar mais sons à textura, sem esquecer da introdução do acorde de dominante em segunda inversão, explora-se também a ideia do aumento de densidade, sendo que, no primeiro par, Haydn preserva o acorde de C e no segundo de G; quer dizer, com novos elementos, ao mesmo tempo em que valoriza a sonoridade do trecho, também destaca que este é um fechamento provisório, gerando, assim, expectativa quanto a continuidade.

Figura 5: Haydn, *Sonata in C Major Hob. XVI: 35 – 1º Movimento* (c. 5-8)



Com todas essas características em mente, o olhar se volta agora para a próxima quadratura. Nos compassos anteriores, cada acorde está relacionado à melodia por dois compassos, mas agora há dois acordes por compasso. Essa compressão no arranjo harmônico acompanha a configuração rítmica ♪. 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅮 e o contorno melódico apresentado pela primeira anacruse; bem como a elaboração rítmica, com uma mudança na anacruse, do terceiro para o quarto compassos. Nesse processo, a ênfase é na repetição, mas agora por meio dessa nova agregação e em um padrão descendente. Assim, recombinando, comprimindo e repetindo o material utilizado anteriormente, em um fluxo descendente, a ideia de prolongamento é novamente utilizada para direcionar o movimento musical. Apesar do novo arranjo, o equilíbrio é garantido pelos padrões nas proporções temporais,

preservação dos contornos melódicos e repetição. Como esperado em uma peça temática, nestes oito primeiros compassos são apresentados os principais aspectos da dinâmica das relações sonoras ou da racionalidade que ordena o som em seus conjuntos, tanto quantitativa como qualitativamente, os quais serão posteriormente explorados.

5. Considerações finais

Neste artigo, por meio de uma análise crítico-interpretativa pautada nos parâmetros interativos, propôs-se que a relação entre o contexto de pensamento mecanicista e o pensar sobre música no período clássico contribuíram para o estabelecimento do arcabouço ideacional mecanicismo/pensar música. Esse arcabouço, especialmente em razão da tradição teórica explorada e concatenada em Rameau, caracterizou-se pela concepção da geometrização da música. Segundo essa ideia, na música, entendida como sons em movimento, a relação perfeita entre as partes deveria ser garantida por razões claras e evidentes, originárias da natureza e confirmadas pelo número. Assim, na prática criativa, tendo como um dos seus elementos fundamentais as medidas ou proporções da unidade sonora singular denominada acorde, esses aspectos foram explorados e apresentados em termos de ordem, equilíbrio e simetria.

Contudo, como se viu pela análise, esses fatores, que implicam alto grau de repetição e similaridade, embora destacados na obra, são tratados de forma sutil e refinada, de modo que o aspecto artístico do conjunto não fosse diminuído pela ausência de novidade, contrastes e transformações, especificamente, por sua exploração dos aspectos qualitativos dos grupos sonoros. Portanto, apesar da predominância de regras e razões inicialmente estabelecidas para gerar simetria, equilíbrio e regularidade, o que pode ser considerado um aspecto da manifestação da geometrização nas relações sonoras, ao mesmo tempo, esse mesmo ideativo garantiu os caminhos para a manutenção do equilíbrio, transformações e novidades. Assim, de forma muito interessante, ao mesmo tempo em que regulava, também abria a possibilidade de mudanças, contrastes e novas possibilidades, contribuindo, assim, para a preservação das causas internas, ordem e transformações.

Referências bibliográficas

ARISTÓTELES. **Poética**. 3ª ed. Trad. Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

ARISTÓTELES. **Política**. Trad. Antônio Campelo Amaral; Carlos Gomes. Pontinha: Vega, 1998.

BARBOSA, Lucas de P. A intertextualidade musical como fenômeno. **Per Musi**. Belo Horizonte, 2003, v.8, p. 125-136. DOI: https://doi.org/10.35699/2317-6377.2003.55853.

BARBOSA, Lucas de P. **Música e contexto de pensamento: uma proposta de análise crítico-interpretativa sobre a interação entre o mecanicismo e o simétrico no classicismo**. 2023. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2023. Disponível em: https://acervodigital.ufpr.br/xmlui/handle/1884/86038. Acesso em: 26 jul. 2024.

BARBOSA, Lucas de P.; BARRENECHEA, Lúcia. A intertextualidade musical como fenômeno: um estudo sobre a influência da música de Chopin nas 12 Valsas de Esquina de Francisco Mignone. **Em Pauta**, Porto Alegre, janeiro a junho de 2005, v. 16, n. 26, p. 37-72.

BARBOSA, Lucas de P.; Hartmann, Ernesto. Música e contexto de pensamento: Uma proposta de abordagem crítico-interpretativa. **Revista da Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical**, 2025, v. 10, n. 1, p. 1–27. DOI: https://doi.org/xxxxx.

CARRASCO, Bruno. Mecanicismo e René Descartes. **Ex-isto**. Disponível em: https://www.ex-isto.com/2022/04/mecanicismo-descartes.html. Acesso em: 26 jul. 2024.

COTTINGHAM, John. **Dicionário Descartes**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 1993.

DONATELLI, Mariza Carneiro de Oliveira Franco. Sobre o tratado de mecânica de Descartes. *In* **Scientiae Studia**, 2008, São Paulo, v. 6, n. 4, p. 639-654. DOI: https://doi.org/10.1590/S1678-31662008000400008.

FREITAS, S. P. R. Do lugar da natureza nas teorias dedicadas à arte da harmonia tonal. **DAPesquisa**, 2013, v. 10, p. 182-198.

HANSLICK. Eduard. **O belo musica**l: um contributo para a revisão da estética da arte dos sons. Covilha: Losofia Press, 2011.

HANSLICK. Eduard. **Vom Musikalisch-Schönen**. Ein Beitrag zur. Neunte durchgesehene Auflage. Leipzig: Johann Ambrosius Barth, 1896. Disponível em: https://www.gutenberg.org/files/26949/26949-h/26949-h.htm#. Acesso em: 26 jul. 2024.

HOBBES, Thomas. **Leviatã**. Cambuci: Editora Edipro, 2015.

HUME, David. **An enquiry concerning human understandin**g. Oxford; New York: Oxford University Press, 1999.

KANT, Immanuel. **Crítica da razão pura**. São Paulo: Editora Nova Cultura, 1999.

LASTER, Joel. **Rameau e a teoria da harmonia no século dezoito**. *In*: The Cambridge history of western music. CHRISTENSEN, Thomas Ed. Cambridge: Cambridge University Press, p. 753-777. 2008.

LENOBLE, Robert. **História da ideia de natureza**. Lisboa: Edições 70, 1990.

MORAIS, Fernando Luís Barreto. **Livro III do tratado da música de Aristides Quintiliano: introdução, tradução e comentários**. 2016. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2016. Disponível em: https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/43538. Acesso em: 26 jul. 2022.

MURTA, Claudia; FALABRETTI, Ericson. O autômato: entre o corpo máquina e o corpo próprio. 2015. *In*: **Natureza Humana**, 2015, V. 17, n. 02. p. 75-92.

PAUL, Charles B. Jean-Philippe Rameau (1683-1764), the Musician as Philosophe. **Proceedings of the American Philosophical Society**, vol. 114, no. 2, 1970, pp. 140–54. JSTOR, http://www.jstor.org/stable/986031. Acesso em: 31 Ago. 2022.

RAMEAU, Jean-Philippe. **Treatise on harmony**. New York: Dover Publications, 1971.
RATNER, Leonard G. Classic music: expression, form and style. New York: Schirmer Books, 1980.

ROSEN, Charles. **The classical style**: Haydn, Mozart, Beethoven. New York: W. W. Norton & Company, 1997.

RUSSEL, Bertrand. **História da filosofia ocidental**. V. 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

SILVA, Luiz Carlos Santos da. Mecanicismo e política de contenção em Hobbes. *In*: **SABERES**, Natal, fev. 2011, v. 1, n.6, p. 195-204.

SILVA, Paulo Tadeu da. A harmonia mecanicista em Mersenne. **Discurso**, São Paulo, 2007, n. 37, p. 75–102. DOI: 10.11606/issn.2318-8863.discurso.2007.62919.

VOLTAIRE. **Elementos da filosofia de Newton**. 2ª ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2015.

Partitura

HAYDN, F. J. **Sonata**: Hob. XVI: 35. Londres: J. Bland, s.d. Disponível em: https://imslp.org/wiki/Keyboard_Sonata_in_C_major,_Hob.XVI:35_(Haydn,_Joseph) Acesso em: 26 jul. 2024.

X Simpósio Internacional de Música da Amazônia
13 a 17 de outubro de 2025
Goiânia, Goiás, Brasil

Ferramentas musicológicas aplicadas à pesquisa composicional: Acervos do Encontro Nacional de Compositores Universitários (ENCUN)

MUSICOLOGIA

Marco Pinagé
Universidade Federal da Paraíba– marcopinage@outlook.com
Valério Fiel da Costa
Universidade Federal da Paraíba– fieldacosta2@gmail.com

Resumo: O ENCUN foi um encontro itinerante de criação musical, idealizado por estudantes de composição da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e que teve edições ininterruptas entre os anos de 2003 e 2017. Devido à sua natureza inclusiva e itinerante, os encontros atraíram artistas com projetos diversos de criação musical e performances, além de debates sobre o campo musical. O presente texto aborda a utilização de metodologias comuns na musicologia, mais precisamente na arquivologia musical, que podem ser utilizadas na pesquisa em composição. Para isso será utilizado um dos acervos estudados na minha tese de doutorado, em desenvolvimento, pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB), onde pude colaborar com musicólogos e arquivistas em uma das disciplinas do curso. O trabalho de catalogação e o relato de experiência na colaboração tem o objetivo de apresentar as possibilidades de cada um, permitindo a compreensão e discussão de lacunas que possam ser superadas através das trocas mútuas de conhecimento entre subáreas, contribuindo assim para novas perspectivas da pesquisa em composição. Até o momento foram identificados limites e potencialidades na gestão de arquivos musicográficos para fins de pesquisa e criação musical.
Palavras-chave: Estudo de acervos musicais; Processos criativos; Música experimental.

Abstract: ENCUN was a traveling music creation meeting conceived by composition students at the State University of Campinas (UNICAMP), held continuously between 2003 and 2017. Due to its inclusive and itinerant nature, the meetings attracted artists with diverse musical creation and performance projects, as well as debates on the musical field. This text addresses the use of common methodologies in musicology, more specifically in music archiving, that can be applied to composition research. For this purpose, I will use one of the collections studied in my doctoral thesis, currently under development at the Federal University of Paraíba (UFPB), where I collaborated with musicologists and archivists in one of the course's courses. The cataloging work and the experience report of the collaboration aim to present the possibilities of each, allowing for the understanding and discussion of gaps that can be bridged through mutual exchange of knowledge between subfields, thus contributing to new perspectives in composition research. To date, limits and potentialities have been identified in the management of musicographic archives for research and musical creation purposes.
Keywords: Study of musical collections; Creative processes; Experimental music.

1. Introdução

O texto aqui apresentado visa refletir sobre o uso de ferramentas típicas da arquivologia no processo de pesquisa em processos criativos e composição musical. O trabalho retrata uma das atividades de investigação do meu objeto de pesquisa em minha, ainda inicial, tese de doutorado denominada: O impacto do ENCUN (Encontro Nacional de Compositores Universitários) na constituição da rede de música experimental do Brasil no século XXI e tem como mote a análise e catalogação de um dos acervos com o qual trabalharei ao longo do doutorado.

O ENCUN foi um encontro itinerante de música idealizado por estudantes de composição da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e que teve edições ininterruptas de 2003 até 2016. Sua criação e organização foi realizada por estudantes de composição da UNICAMP que vinham se reunindo em assembleias desde 2001 no intuito de propor mudanças estruturais para o seu curso de composição:

> Reunidos em assembleias semanais desde fins de 2001, tais estudantes vinham tentando propor de forma consistente uma saída para a situação precária de seu curso de composição, que não possuía na época sala própria e produzia quase nada em termos artísticos ou acadêmicos. (Fiel da Costa, 2007).

Nesse período os debates entre os estudantes ganhavam força dentro da instituição, tendo como mote a irresignação contra o modelo de ensino de composição, tanto em termos de sua estrutura pedagógica, quanto ao seu baixo engajamento para empreitadas artísticas. Tal situação estimulou a criação de diversas atividades de ocupação de espaço que culminou, em 2002, na proposição de um encontro nacional de compositores que serviria como locus de troca de experiências entre estudantes de todo o país, o ENCUN. O evento adotou um formato não curatorial e se manteve entre 2003 e 2016[48] como encontro itinerante percorrendo todas as regiões do Brasil, contribuindo assim para a formação de diversas redes de relacionamento entre artistas sonoros interessados em música experimental, segundo minha hipótese.

[48] Como relata Neiva (2018), em 2017 o evento ocorreria ainda em 2017 na cidade de Natal–RN, mas foi cancelado pelos organizadores sob o argumento de falta de estrutura. O evento foi remarcado para ocorrer em Itabuna–BA mas também foi cancelado.

No presente trabalho, proponho catalogar e analisar o acervo de documentos de um dos criadores do ENCUN, o compositor e pesquisador Valério Fiel da Costa, a fim de compreender tanto as idiossincrasias do evento quanto a sua influência na constituição da rede de música experimental do Brasil no século XXI e sua produção criativa. O ENCUN, segundo nossa hipótese, ajudou a reunir diversos artistas do Brasil no decorrer de suas realizações. Desse modo, o recorte da pesquisa, no que tange os critérios de escolha de mapeamento, se concentrará principalmente nas cidades onde o encontro ocorreu. A pesquisa visa, além de realizar tal mapeamento, entrevistar atores sociais que já coordenaram o ENCUN, analisar partituras e documentos em geral relativos às suas realizações, listar e classificar os recursos tecnológicos empregados na sua produção e, ao fim do processo, produzir obras autorais a partir daquilo que foi levantado no decorrer do processo.

2. A literatura em discussão: acervos, edição e contexto social.

2.1 Acervos

Inicio a construção epistemológica que embasará minha tese, com o manejo de documentos musicográficos dentro de acervos. Paulo Castagna (2016) define assim a ideia de acervo:

> Um acervo musical (arquivo, coleção ou sua mescla) é um conjunto de fontes musicais usadas para alguma função no grupo humano que o custodia, subsidiando, inicialmente a prática musical de uma determinada pessoa, grupo ou instituição, mas décadas ou séculos depois (no caso de ter sido preservado), a pesquisa histórica (Castagna, 2016, p.63).

Fernando Duarte (2019), em seu texto sobre princípios arquivísticos e características de acervos, aponta princípios tradicionalmente associados à prática da documentação arquivística, a saber: a imparcialidade, a autenticidade, a naturalidade, a organicidade e a unicidade. O autor explica que tais entendimentos são passivos de reflexão e questionamentos.

> O primeiro ponto a se analisar em relação aos acervos constituídos basicamente por documentos musicográficos é a limitação destes documentos em termos de narratividade: por um lado, testemunham a existência de obras

> musicais, por outro, não as situam necessariamente no contexto de sua utilização (Duarte, 2015, p.5).

Nesse sentido, Duarte pontua que dentro da lógica de um acervo, documentos de diferentes naturezas podem contribuir para a constituição de um robusto fundo documental, e pontua: "é sempre mais confiável a análise de tais documentos musicográficos em conjunto com outros, tais como contratos, recibos, programas de concertos, documentos hemerográficos, iconografia e outros" (Duarte, 2015, p.5), apontando que uma análise profunda de elementos do entorno social dos atores investigados (para além do exame de sua própria produção musical) é fundamental para se compreender o funcionamento de uma cena. Ainda sobre os acervos, o autor aborda dois pontos: a importância da incorporação de materiais e o cuidado necessário no manejo e deslocamento de acervos, itens importantes para o presente trabalho. Sobre a incorporação de novos materiais, Duarte explica que "No âmbito dos arquivos pessoais, a incorporação de fontes por recolhimento ou doação é bastante recorrente" (Duarte, 2015, p.5). O deslocamento, por sua vez, é algo que demanda cuidados quanto ao estado de conservação do material a manejar. O autor cita como exemplo estudos de documentos musicográficos que tem seu recorte a região Amazônica:

> Sobre o deslocamento de acervos, merece destaque o fato de o catolicismo na região amazônica ter a presença marcante de ordens e congregações religiosas, sendo que, muitas vezes, quando deixam determinada cidade, os religiosos podem levar consigo os acervos musicais (Duarte, 2015, p.6).

Esse manejo, de acervos em determinados grupos e instituições, é suscetível a algumas contingências. A forma de como seu conteúdo é deslocado e/ou reorganizado, acena para a formação mútua de características implícitas entre o grupo de cuidadores e a catalogação pretendida. Castagna (2016, p.64) argumenta que a forma utilizada para organizar um acervo pode parecer turva aos olhos de um musicólogo externo, ao passo que pode ser valiosa para a formação da identidade desse arquivo. O autor também explica que mesmo que a forma de organizar seja de incorporação externa, o escopo no qual os arquivos foram confiados, que as municia dessa tomada de decisão são internas, destacando a mútua relação entre o acervo e o grupo.

2.2 Edição

As discussões sobre tipos de edições de documentos musicográficos também são caras a essa pesquisa pelo fato de que o resgate e estudo de tais documentos, ajuda a entender o acervo do colaborador da pesquisa, coletar traços de procedimentos composicionais por esboços e partituras, além de levantar pistas sobre as características da atuação artística de determinados grupos. Carlos Alberto Figueiredo , em seu texto Tipos de Edição (2014) traz três autores que se debruçaram sobre o assunto. Feder (1987) separou os tipos de edições musicais em: Fac-similar, diplomática, impressão corrigida em notação moderna, crítica, histórico-crítica, musicológica e prática, *Urtext* e edição baseada na história da transmissão da obra. Após revisão desses conceitos de edição estabelecidos no campo, Grier (1996) propôs um modelo mais sintético: fac-similar, diplomática, crítica e interpretativa. Já Caraci Vela (1995) opta por: prática, diplomática, *Urtext*, fac-similar e crítica. O próprio Figueiredo (2014), em seu texto, fecha os tipos de edição em sete: fac-similar, diplomática, crítica, *Urtext*, prática, genética e aberta. Não é nossa intenção neste artigo nos aprofundarmos em cada tipo de edição mencionada, mas buscar subsídios para a realização da pesquisa arquivológica. Segundo Figueiredo, a edição prática seria aquela reservada aos músicos executantes e baseada em uma única fonte, com ênfase na realização sonora. O autor cita algumas dificuldades inerentes a esse tipo de edição, tais como: a manutenção de erros em partituras, dificuldade de apontar intervenções e critérios do editor-revisor e ausência de comentário crítico, dificultando o entendimento de qual fonte fora utilizada (Figueiredo, 2004, p.50). A edição genética, pela sua natureza de estudar os vestígios que um artista criador deixa em sua produção escrita, pode ajudar no entendimento das obras que eventualmente surgirão nos acervos. Este tipo de edição tem como característica a produção simplificada, além de ser composta por manuscritos de tipo autógrafo e de enfatizar a singularidade das obras em seu momento. O autor aponta como empecilho eventual nesse tipo de edição o volume do material resultante, a sofisticação gráfica necessária e o alto custo do trabalho final (Figueiredo, 2004, p.52).

2.3 Contexto social

A atuação dos agentes pesquisados no trabalho de campo planejado como parte de nossa pesquisa, tem relevância não só por conta dos critérios de escolha metodológica, mas também como fatores-chave na compreensão do campo da música experimental brasileira. Por manter um histórico vínculo com a música de concerto, a questão social que permeia as atuações dentro da música tida como erudita se faz relevante. O musicólogo estadunidense Locke, ao refletir sobre a autonomia da música de concerto ocidental, no contexto sociológico no qual esta é produzida, explica que essa vertente tem trabalhado menos a preocupação social que em outros tipos de manifestações musicais: "Música folclórica e música erudita não ocidental, por exemplo, têm sido há muito sujeitas a uma exploração mais sistemática do contexto social" (2015, p.12). Como um dos direcionamentos utilizados para corroborar sua reflexão, o autor problematiza a questão curricular na área musical elencando as atuações mais propícias a serem atingidas: "essa doutrina agrada o praticante de música: inicialmente compositores e intérpretes, mas também, em menor grau, musicólogos" (2015, p.13). Nessa direção, Locke insiste: "De fato, vale notar (...) que muitos músicos dos últimos dois séculos têm sido observadores sensíveis, bem informados e apaixonados de sua sociedade e do mundo como um todo" (Locke, 2015, p.18). Nesse sentido, pesquisas como as de Martins (2022) e Luna (2021), apontam para a existência de movimentos ou grupos de compositores, que não ignoram tais aspectos sociais dentro e fora do campo musical. No campo da música experimental, que, por uma via oblíqua acaba sendo um objeto privilegiado da pesquisa aqui trabalhada, a musicóloga Tânia Neiva (2018) e o compositor Mário Del Nunzio (2017) utilizam em suas pesquisas ferramentas similares de investigação e abordagens que dão relevo a assuntos como colaboração artística e questões de gênero no campo criativo e performático. Esses trabalhos têm se aproximado de uma reflexão da atuação criativa sem excluir na sua análise o contexto social. Autores como Benjamin Piekut (2011), também abordam artistas criadores, no contexto da cena independente, que produziam os próprios shows, estabeleciam relações artísticas em comunidade e produziam textos críticos sobre suas atuações. O artista é, no fim das contas, um produto de um contexto sempre mais amplo e multifacetado.

3. Da investigação à reflexão dos processos criativos: relato de experiência.

Para ilustrar a abordagem do objeto de pesquisa em minha tese de doutorado, comecei a realizar um trabalho de catalogação do acervo de um dos participantes colaboradores do evento que decidi estudar: o ENCUN. O material, que consistia em 09 (nove) pastas, estava guardado em uma estante simples de ferro. As pastas continham documentos pessoais, recibos, e-mails envolvendo o ENCUN, partituras (inclusive de peças inéditas do dono do acervo), rascunhos de obra, exercícios de composição, entre outras coisas. Nessa fase também comecei a investigar contatos interessantes para a pesquisa, rascunhados em cadernos e partituras do participante. Os materiais virtuais também serão catalogados para fins semelhantes aos dos materiais físicos.



Figura 1: Acervo de (Valério Fiel da Costa), colaborador da pesquisa.
Fonte: Elaborado pelo autor.

3.1 Trabalhando de forma intuitiva

Primeiramente separei o material a ser catalogado recolhido na casa do colaborador da pesquisa. Como moro em um ambiente com poucos espaços disponíveis, só pude recolher três pastas por vez. Encontrei ligeira dificuldade em alocar os materiais, e optei por desocupar toda minha mesa de estudo para a maior segurança das pastas. Enquanto estudava cada pasta, fotografava o material e anotava, intuitivamente, sua natureza em um quadro feito virtualmente, como ilustrado abaixo:

Catalogação do Acervo de Valério Fiel da Costa

Março de 2025

Prateleira 1

Pasta 1

	Material	*Conteúdo*	*Ano*	*Autoria*	*Observações*
1.	Envelope amarelo	7 fotos da banda Anjos do abismo.	1993	Edinaldo Silva	
2. *[1]	Caderno	Memorial - Atividades Artístico-acadêmicas.	1990-2009	Fiel da Costa, Valério.	Várias informações sobre ENCUN
3.	Folha	Esboço da obra *Limiar*	29/07/2009	Fiel da Costa, Valério	

Figura 2: Representação do quadro de catalogação.
Fonte: Elaborado pelo autor.

A primeira coluna representa o número de série do material. A segunda se encontra o material ou matéria-prima do objeto destacado. Na terceira coluna destaco o conteúdo do que está na pasta, como partituras, boletos, documentos pessoais, encartes, jornais e outras coisas já mencionadas anteriormente. Na quarta coluna, a data de criação do conteúdo, seguido da autoria do documento em questão e as últimas observações. Vale lembrar que existem muitos vestígios e informações de contatos e colaborações, além de passagens bibliográficas que podem ajudar a compreender o entorno sociológico do artista pesquisado e, consequentemente, na cena de música experimental pretendida.

Alguns procedimentos e técnicas composicionais foram mapeados a partir das revisões e edições das partituras encontradas no acervo. A figura 3 mostra um fragmento de obra composta pelo compositor colaborador onde são utilizados esquemas de distribuição de intensidades numa instrumentação que envolve cravo amplificado com reverberação, carrilhão e pratos com fontes de luz acopladas.

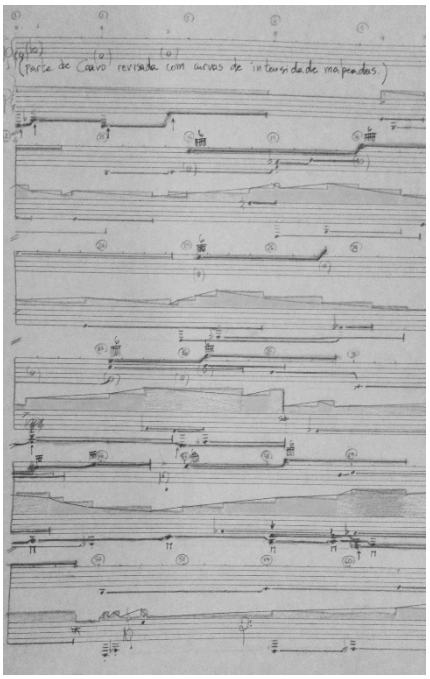


Figura 3: Fragmento de partitura encontrada no acervo estudado.

Fonte: Do autor.

No acervo estudado foram possíveis mapear e catalogar dados de três tipos: procedimentos composicionais; performances; estudo de espacialidade e acústica das obras performadas. Esses importantes dados foram anotados pelo autor do acervo em partituras, bulas e rascunhos, o que atesta a importância de uma investigação baseada em metodologias arquivísticas de tipo genético.

3.2 O trabalho frente ao escopo musicológico.

Ainda em sua fase inicial, o trabalho de catalogação da tese tomou uma nova forma a partir da interação com os professores Vinícius Eufrásio e Fernando Lacerda. No que diz respeito ao enfrentamento dos acervos, tais interações me foram valiosas, pois ajudaram a organizar o modo de catalogar os documentos musicográficos. Colocada a questão sobre a possibilidade de interferir na natureza do acervo, me foram encaminhadas soluções e abordagens partindo da ideia de fundo com categorias e subcategorias, além de séries e subséries; evitar acrescentar ou retirar materiais do fundo a ser estudado, não trocar as pastas antigas por novas pastas. Nessa direção, optei por

usar como indicador um "número de controle" para indicar as colunas e substituí o título material por suporte, tratando as observações respectivas a cada documento, substituindo o termo *posse* por arquivo pessoal. Sobre os arquivos recolhidos, mudei a forma e local de armazenamento das pastas, bem como acrescentei alguns materiais para o melhor manejo dos documentos musicográficos a serem analisados, entre outras precauções, Fig. 04.



Figura 4: Armazenamento das pastas recolhidas para análises e os materiais utilizados para tal tarefa: máscaras de proteção e luvas tácteis.
Fonte: Elaborado pelo autor.

No que tange à edição de materiais e sua relação com o respectivo contexto social, contribuições que já apontei como caras ao meu trabalho, serão certamente iniciadas em breve para complementar o texto final da tese. A figura 5 retrata o que pode ser um exemplo de investigação por edição, agora devidamente fundamentada, na pesquisa composicional:

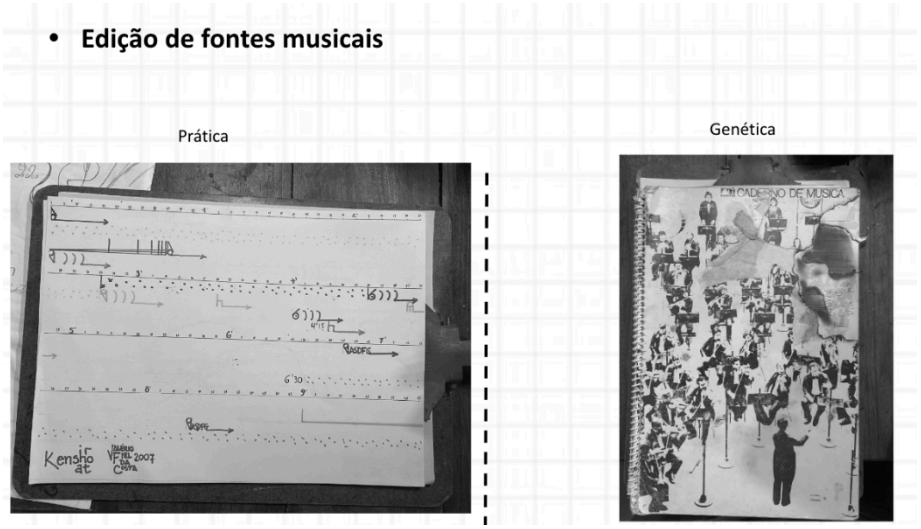


Figura 5: Representação dos tipos de materiais para edição pretendida na presente pesquisa. Uma partitura do compositor Valério Fiel da Costa e um dos cadernos de música do acervo do mesmo artista.
Fonte: do autor.

Pretendemos utilizar a edição prática para confeccionar partituras visando futuras performances de obras tocadas no ENCUN, bem como suas adaptações a depender do contexto no qual tal obra será tocada. A análise de documentos, como cadernos de exercícios de composição, produzidos no contexto das aulas de graduação do autor, são reservatórios de informações importantes tais como contatos de artistas da cena musical da época, comentários íntimos entre atores da cena, lembretes sobre performances, tomadas de providência para a realização de ações concretas, além de referências bibliográficas diversas. Enfim, através do entendimento de edição genética, pretendo colher características poéticas, estéticas e organizacionais de compositores(as) que colaborem com o estudo.

Considerações Finais

Tal mergulho na ciência da arquivologia foi de extrema importância para a confecção do meu projeto de tese. Isso porque o ato de manusear documentos musicográficos exige particularidades que não se costuma debater na área de composição. Propomos aqui uma reflexão sobre a ideia de colaboração epistemológica entre as subáreas musicologia e composição dentro do grande campo da música. Postulamos que o compositor-pesquisador deveria se tornar um agente de campo

conectado com outras vertentes do campo artístico, uma vez que consideramos a criação musical como um conhecimento essencialmente transversal no campo da música.

Constatamos a potencialidade desse tipo de atividade para análise sociológica do escopo composicional, crucial para o objeto de estudo pretendido. Nessa direção, a coleta de materiais composicionais, seja de procedimentos técnicos, escritas de partituras e bulas ou direcionamentos acústicos e mapas de palco também são procedimentos que podem ser trabalhados em pesquisas composicionais. Alguns limites da coleta de material através das atividades de arquivologia, catalogação e edição se aplicam, certamente, ao entendimento do que seja pesquisa em processos criativos.

A figura do compositor, mesmo que dedicado a uma abordagem exclusivamente escrituralista e especulativa, apresenta características interessantes, acumula contribuições técnicas, idiossincrasias e humanidade. Sendo um ator social, o compositor ajuda a moldar a sociedade ao passo em que é moldado por ela, produzindo efeitos que escapam de seu controle e que, por outro lado, lhe arrebatam exigindo o cumprimento de suas demandas. Resumindo: o estudo do fenômeno musical que faça abstração da criação ou da performance, conhecimentos transversais que estão no fundamento de qualquer arte performativa, não deveria valer, a nosso juízo, como suficiente ou sequer útil.

Referências bibliográficas

CASTAGNA, Paulo. Entre cópia e edição: reflexões sobre uma musicologia com função social. **X Encontro de Musicologia Histórica.** Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 18-20 de julho de 2014. Anais. Juiz de Fora: Editora da Universidade Federal de Juiz de Fora, 2016. p.58-85. ISBN: 978-85-93010-00-2.

DEL NUNZIO, Mário. **Práticas Colaborativas em Música Experimental no Brasil entre 2000 e 2016.** 2017. 508 f. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós Graduação em Música, Universidade de São Paulo. 2017. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-05092017-095356/pt-br.php. Acesso em: 18 nov. 2025.

DUARTE, Fernando Lacerda Simões. Princípios arquivísticos, características dos documentos de arquivo e as particularidades dos acervos musicais: (des)caminhos do estudo das práticas musicais a partir de documentos musicográficos observados em arquivos e coleções da região amazônica. **XXIX Congresso da Anppon**, Pelotas, 26-30 ago. 2019. Anais. Pelotas: Universidade Federal de Pelotas e ANPPOM, 2019. p. 1-9.

FIEL DA COSTA, Valério**. O Grupo de Compositores da UNICAMP e o ENCUN**. 2007.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. Tipos de Edição**. Debates: Cadernos do Programa de PósGraduação em Música do Centro de Letras e Artes da Unirio**, Rio de Janeiro, n. 7, p. 39-55, Jul. 2004.

LOCKE, R. P. Musicologia e/como preocupação social. **Per Musi**. Belo Horizonte, n.32, 2015, p.8‑52. DOI: 10.1590/permusi2015b3201.

MARTINS, Renê Gustavo Freire **Compositor performer: processos criativos como performance e a performance como processo criativo na música experimental de Recife**. 2022. Dissertação (Mestrado) - Curso de Música, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2022. Disponível em: https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/26339?locale=pt_BR. Acesso em: 18 nov. 2025.

MENEZES, Daniel Luna de. **O projeto artístico do artesanato furioso: uma proposta de estudo da morfologia musical por meio do processo performático.** 2021. 339 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Música, Universidade Federal da Paraiba, João Pessoa, 2021.Disponível em: https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/22336. Acesso em: 18 nov. 2025.

NEIVA, T. M. **Mulheres brasileiras na música experimental: uma perspectiva feminista. 2018.** 421 f. Tese (Doutorado em Música) Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2018.Disponível em: https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/16900?locale=pt_BR. Acesso em: 18 nov. 2025.

PIEKUT, Benjamin. **Experimentalism otherwise: the New York avant-garde and its limits**. Berkeley: University of California Press, 2011. ISBN 978-0-520-26851-7.

X Simpósio Internacional de Música da Amazônia
13 a 17 de outubro de 2025
Goiânia, Goiás, Brasil

Música nas Magazines Jornal das Moças e O Malho: levantamento das obras para piano de compositoras mulheres (1902-1921)

MUSICOLOGIA

Juliana Queiroz Flôres
PROMUS – UFRJ - juliqflor@hotmail.com
Caren Honorato Teles
Bolsista PIBIC/CNPQ – UFRJ - carenhonoratto@gmail.com
Paula da Matta
PROMUS – UFRJ - damatta@musica.ufrj.br
Ernesto Hartmann
UFRJ/Programa de Pós-graduação em Música – UFPR – ernestohartmann@musica.ufrj.br

Resumo: O presente trabalho investiga em duas magazines – a Revista O Malho e O Jornal das Moças, ambos de ampla circulação no início do século XX – a presença de partituras para piano de compositoras mulheres. De abordagem quantitativa, essa pesquisa tem como objetivo principal estabelecer um catálogo detalhado das obras publicadas nestes periódicos no recorte temporal de suas publicações e circulação, a saber, O Malho (1902-1953) e O Jornal das Moças (1914-1961). Por detalhamento, entende-se o levantamento dos dados referentes ao ano da composição; do nascimento e morte da compositora (quando disponíveis) o gênero da obra; a tonalidade; a forma. A abordagem Metodológica empregada é a da pesquisa documental, uma vez que boa parte destas partituras jamais recebeu tratamento editorial ou revisão após sua publicação nestes magazines, inclusive sendo recomendado, por nós, um tratamento editorial em certos casos. Como resultado parcial de nossa investigação, desvelamos uma relevante fonte de obras nacionais compostas por mulheres com largo potencial de contribuição para o acúmulo e acréscimo do repertório didático brasileiro do piano.
Palavras chave: Compositoras Brasileiras; Magazine O Malho; Jornal das Moças; Repertório Brasileiro para piano.

Abstract: This study investigates the presence of musical works for Piano composed by women in two Brazilian magazines – O Malho and O Jornal das Moças, both widely circulated in the early 20th century in Brazil. Using a quantitative approach, the primary objective of this research is to establish a detailed catalog of the works published in these periodicals during their years of publication and circulation, namely O Malho (1902–1953) and O Jornal das Moças (1914–1961). By "detailed," we refer to collecting data such as the year of composition; the birth and death dates of the composer (when available); the genre of the work; the key; and the musical form. The methodological approach employed is documentary research, as many of these scores were never edited or revised after their original publication in the magazines. In some cases, we even recommend editorial treatment. As a partial result of our investigation, we have uncovered a valuable source of Brazilian works composed by women, with significant potential to contribute to the expansion and enrichment of the Brazilian pedagogical Piano repertoire.
Keywords: Brazilian women composers, O Malho (magazine), Jornal das Moças (magazine), Brazilian Piano Works.

Introdução

O presente trabalho tem como objetivo investigar em duas magazines de ampla circulação no início do século XX no Brasil – O Jornal das Moças e a Revista O Malho – a presença de partituras para piano (solo) de compositoras mulheres, catalogando-as a partir do levantamento dos dados referentes ao ano da composição; do nascimento e morte da compositora (quando disponíveis) o gênero da obra; a tonalidade; e a forma.

O texto se estrutura a partir da apresentação do problema da invisibilidade e representação feminina no cânone da música de concerto; uma breve explanação do papel social das magazines ou revistas ilustradas circulantes na primeira metade do século XX no Brasil; o detalhamento das duas revistas recorte deste trabalho – a saber O Jornal das Moças e O Malho; a apresentação e uma breve discussão acerca dos dados obtidos no levantamento.

O recorte desta pesquisa é definido por:

a) Obras para piano[49] de compositoras mulheres presentes nos periódicos objeto do trabalho:
b) O Jornal das Moças entre 1914-1961 (para esta etapa abordaremos até 1921);
c) A revista O Malho, entre – 1902-1953 (para esta etapa abordaremos até o ano 1914).

1. Mulheres e Música

Em seu artigo Mulheres, Política e Humor Gráfico na Imprensa do Início do Século XX: Um Breve Olhar Sobre o Caso Brasileiro, Thaís Batista Rosa Moreira (2023) coloca de forma precisa as questões que norteiam este trabalho. Ao citar a historiadora Linda Nochlin, que, em 1971, discutiu em seu ensaio que se tornaria um clássico: Por que Não Houve Grandes Mulheres Artistas? (NOCHLIN, 1971/2016).O problema do apagamento e do estranhamento da criação feminina nas artes, Moreira propõe as seguintes questões, absolutamente pertinentes para nós: de que maneira podemos recuperar as criações de artistas apagadas da história? Onde encontrar essas fontes? Que informações mais detalhadas podem ser descobertas sobre essas mulheres? Se, por um

[49] Obras para outras formações foram encontradas, porém não são consideradas no escopo deste trabalho.

ISSN 2447-9810

lado, houve algumas artistas consagradas e reconhecidas, por outro, existem dezenas que permanecem no anonimato e desconhecimento.

> Assim como os homens, as mulheres são e sempre foram sujeitos e agentes da história. Uma vez que as mulheres são mais da metade da humanidade, elas sempre compartilharam o mundo e o trabalho tal qual os homens. As mulheres foram e são peças centrais, e não marginais, para a criação da sociedade e a construção da civilização (LERNER, 2019, p.28).

Numa breve listagem de compositoras mulheres que viveram nos últimos 250 anos, tal qual elaborada por Diana Ambache (2010) – a única mulher da Grã-bretanha, a fundar e a dirigir a sua orquestra clássica de câmara – podemos elencar dentre várias: Marianne Martinez (1744-1812), Louise Farrenc (1804-1875), Fanny Mendelssohn (1805-1847), Ethyl Smith (1858-1944), Nadia Boulanger (1887-1979) e Germaine Tailleferre (1892-1983). Todas importantes compositoras com obras representativas que estão alijadas do cânone. São claros exemplos da ausência de obras femininas como integrantes consolidadas do repertório tradicional da música europeia de concerto.

Trabalhos e projetos similares ao de Ambache foram e estão sendo realizados no Brasil, com destaque para o de Ana Carolina Arruda de Toledo Murgel (2016) Mulheres compositoras no Brasil dos séculos XIX e XX, que propõe uma cartografia das mulheres compositoras da música popular brasileira; o catálogo do acervo do Instituto Cultural Cravo Albin Mulheres Compositoras na Música Popular Brasileira, que também, como diz o próprio nome, tem como foco a criação feminina no universo da música popular brasileira; A dissertação de mestrado de Thais Nascimento (2022) Reflexões sobre música e gênero na universidade a partir de levantamento e análise musical feminista de obras de mulheres compositoras para violão, que, mesmo não apresentando um estudo exaustivo do tema, traz enorme contribuição para a área; e o trabalho de Portela (2005) Mulheres pianistas e compositoras nos salões aristocráticos do Rio de Janeiro (Dissertação de Mestrado de Ângela Celis Portella e seus desdobramentos em artigos e apresentações em congressos).[50]

Em relação a este último trabalho mencionado, destaca-se que a autora, pesquisando apenas na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, constatou um vasto

[50] Portela faz referência em seu trabalho ao Dicionário de Mulheres Compositoras (BARONCELLI, 1987), entretanto, não conseguimos localizar esta obra.

material inexplorado e disponível (a pesquisa teve como recorte temporal os anos de 1870-1910), tendo ela catalogado 332 obras compostas por mulheres, sendo 99 do Catálogo Império, 136 do Catálogo piano e 97 do Catálogo canto e piano. Portela também informa que a grande maioria das obras catalogadas são impressas por editoras respeitadas da época, como Narcizo e Arthur Napoleão, Manuel Antônio Guimarães, Buschmann & Guimarães, Izidoro Bevilacqua, Viúva Canongia e Irmãos Vitale,

> permitindo supor um caráter profissional ou semi-profissional das práticas dessas mulheres e uma possível aceitação de suas músicas no mercado. A predominância de obras impressas, editadas por editoras conceituadas, constitui evidência que merece análise mais aprofundada em futuras pesquisas (PORTELA, 2005, p.15).

A autora, em sua pesquisa se deparou com obras de relevantes compositoras e pianistas da época, como Louise Leonardo, Eleonore Dorgeau, Ernestina Índia do Brasil, Francisca Gonzaga, Cândida Augusta Teixeira de Mello, e outras, além de "uma grande diversidade de gêneros musicais compostos por elas, como valsas, polcas, romances, tangos, canções, modinhas, suítes, schottisch dentre outros, totalizando cinquenta gêneros musicais distintos" (FREIRE e PORTELA, 2013, p.70).

Contudo, nenhum destes trabalhos tem como escopo as compositoras amadoras cujas obras foram publicadas especificamente em periódicos da época, atestando para a pujança da atividade de criação, mesmo em um contexto supostamente amadorístico[51]. Eis a relevância da proposta aqui em tela, resgatar essas obras para que a música possa ser reconstituída, avançando na pesquisa acerca deste tema e ampliando os horizontes e vertentes viabilizando novas histórias e novas hipóteses históricas. Reconstituir estas obras significa também resgatá-las de um marginalizado reduto das ideias, do imaginário revivendo-as e materializando-as, disponibilizando-as ao conhecimento público, e, quem sabe, a sua reinserção nos programas de concerto atuais.

2. O Papel das *Magazines* no início do Século XX no Brasil

[51] A respeito deste tópico, três excelentes trabalhos de Avelino Romero (PEREIRA, 2019, 2020 e 2021), ilustram bem a questão ao examinar as produções nas revistas de moda e na revista D'a estação na virada do século, da Condessa Rozwadowska, assim como outras produções que transitavam entre o profissional e o amadorismo no século XVIII e XIX no Rio de Janeiro.

A partir das transformações provocadas pela revolução tecno-científica na Europa entre os séculos XVIII e XIX, instaurou-se uma hegemonia cultural e econômica que influenciou profundamente as regiões periféricas como o Brasil. Esse fenômeno repercutiu na adoção de padrões europeus de comportamento, estética e pensamento, refletindo-se na vivência da *Belle Époque* brasileira. Nesse contexto, houve uma reestruturação urbana marcada por projetos de modernização e progresso, voltados a romper com o passado imperial, como as reformas no Rio de Janeiro e a fundação de cidades como Belo Horizonte.

Apesar de dialogar com o espírito europeu da época, o processo brasileiro estava imerso em suas especificidades: as tensões políticas da Primeira República e o projeto de civilização pautado no progresso e na modernização. Nesse ambiente, a imprensa floresceu, beneficiada por avanços tecnológicos que possibilitaram a produção em larga escala e maior distribuição. Esse crescimento foi acompanhado por iniciativas de alfabetização, ampliando o público leitor. Entre os formatos mais populares, destacaram-se os *magazines*, formato inspirado em modelos já consagrados na Europa e nos Estados Unidos.

As revistas ilustradas, periódicos ou *magazines* eram bastante populares nos grandes centros urbanos latino-americanos no início do século XX. Para Mônica Velloso e Mara Burkart, pesquisadoras da imprensa brasileira e argentina, “esse tipo de semanário buscava familiarizar os(as) leitores(as) com a ideia de modernidade” (VELLOSO, 2008, p.214) apresentando um equilíbrio entre “texto e imagem, caricaturas e fotografias, notas humorísticas e colaborações literárias, da atualidade e documentais, de publicidade e entretenimento” (BURKART, 2011, p.30). As *magazines* ou revistas ilustradas desempenharam papel fundamental na construção de um discurso social sobre seu tempo retratando a vida cotidiana, influenciando a opinião pública e projetando ideais sociais.

Vale ressaltar que, no início do século XX – período áureo das *magazines* – a atuação profissional feminina no Brasil inseriu-se em um contexto específico. Autoras como Amato (2004, 2006ª, 2006b, 2008 e 2017); Toffano (2007); Freire e Portela (2010 e 2013) e Durães *et al*. (2018) destacam a forte correlação entre os papéis sociais do ensino do piano no Brasil e a mulher. Destarte, o fato desta relação implicar em uma precária

profissionalização feminina, particularmente no que diz respeito à composição (não obstante ela de fato, existiu), corrobora para a conclusão de que a presença de partituras de mulheres compositoras nas *magazines* seria primordialmente compreendida a partir de um caráter lúdico e recreativo, tendo, como consequência, uma percepção de que estas obras seriam, essencialmente, amadoristas e de baixa qualidade[52], portanto, indignas de contribuírem significativamente para a história da música brasileira.

3. O Jornal das Moças

O Jornal das Moças foi um periódico que se descrevia como uma revista semanal ilustrada, voltada para o público feminino. Circulava às quartas-feiras e tinha como subtítulo "o jornal de maior penetração no lar". Foi fundado por Agostinho Menezes sendo propriedade da Editora Jornal das Moças Ltda (SANTOS, 2008). Essencialmente, seu conteúdo contemplava assuntos domésticos, sendo claramente direcionado às classes sociais mais abastadas, e representando o *status* social da mulher como elemento doméstico e suas criações (composições) circunscritas à esfera do lúdico. As composições publicadas caracterizam-se por serem simples, de fácil acesso técnico e intelectual e direcionadas para o lazer.

A pesquisadora Vitória Almeida Machado, em sua Dissertação de Mestrado Para além de bordadeiras: a representação feminina nos periódicos Jornal das Moças e Modas e Bordados durante os Estados Novos (1937-1945) afirma que,

> O Jornal das Moças (JM), revista ilustrada do Rio de Janeiro, surge em 1914 e encerra suas atividades em 1965. Inspirada em modelos de *magazines* ilustrados do século anterior que, por vez, inspiravam-se em modelos franceses, a revista tem sua primeira edição publicada em preto e branco. O uso de cores em algumas páginas ocorreu somente em 1934 (MACHADO, 2018, p.24).

Ainda, de acordo com a pesquisadora, o preço da revista, 400 Réis, definia bem claramente seu público alvo: as moças de classe média e alta do Rio de Janeiro.

> A ideia de ser a única revista que auxiliava as mulheres, que trazia conteúdos que realmente interessavam às leitoras, que conseguia ir para além da moda pela moda, do consumismo, e que se preocupava com questões morais e com o prazer das leitoras, viabiliza construir a interpretação de que a propaganda da revista tentava trabalhar com conceitos mais subjetivos das leitoras. Se as

[52] Posição não defendida pelos autores deste trabalho.

> outras revistas mostravam somente moda e estavam ligadas somente às questões estéticas, a revista Jornal das Moças preocupava-se também com questões relacionadas ao intelecto feminino e aos conhecimentos importantes para o dia a dia, tornando-se assim não somente uma revista de moda, mas sim uma conselheira das leitoras, necessária no cotidiano (MACHADO, 2018, p.25).

Não obstante contasse com colaboradores profissionais e jornalistas de ofício, O Jornal das Moças também recebia contribuições das próprias leitoras. Com colunas destinadas a poemas, partituras, cartas, contos e piadas, o leitor, ao possuir espaço na publicação, transformava-se em enunciador. Essa era uma prática, que, apesar de não muito frequente, não era de todo incomum.

De qualquer modo, as representações simbólicas do universo feminino reproduzidas no Jornal das Moças pautavam-se exclusivamente pelo entretenimento, informação, traços didáticos que visavam a ordenar e orientar atitudes, posturas e comportamentos, assim como reforçar os padrões dominantes e os modelos femininos, consolidados no início do século XX.

4. O Malho

Lançada em 1902 no Rio de Janeiro, O Malho foi idealizada por Luís Bartolomeu e contou com direção artística de Crispim do Amaral. Com periodicidade semanal, a revista teve longa duração editorial, sendo publicada até 1954. Reuniu colaborações de importantes figuras da literatura e política nacional, como Olavo Bilac e Bastos Tigre, e se posicionava com um caráter satírico, iconoclasta e crítico, conforme expressado em seu editorial inaugural: “Nada respeitamos e tudo queremos malhar!”.

Ao lado de outras revistas como Fon-Fon e Careta, O Malho destacou-se por seu tom mais ácido, ainda que menos diversificado em colunas. Seu diferencial residia na linguagem acessível e no apelo visual, que permitiam alcançar não só a elite, mas também as camadas populares. A distribuição em ambientes frequentados por trabalhadores, como bares e barbearias, e a política de preços acessíveis foram estratégias fundamentais para ampliar seu alcance social (TENÓRIO, 2009).

Estudos recentes, como os de Justen (2009), indicam que o público-alvo principal da revista era a pequena e média burguesia, revelado por meio de elementos como o

custo das edições, promoção de instituições artísticas internacionais, publicação de partituras, fotografias de famílias e cobertura de eventos sociais. A possibilidade de assinatura também ampliou a circulação da revista, inclusive no interior do país, o que a tornava ainda mais popular e acessível.

Corroborando essa visão, Tenório (2009) destaca que o preço da revista era comparável ao valor de uma passagem de transporte público, o que viabilizava seu consumo por um público diverso. A revista procurava conciliar informação política com entretenimento, agradando um público que valorizava ambas as dimensões. A qualidade gráfica e estética, viabilizada por tecnologias editoriais modernas, conferia um acabamento superior ao produto final.

Reformulada em 1933, O Malho passou a explorar ainda mais os recursos visuais, inovando também em sua política comercial com descontos e espaços de participação para leitores. Seu conteúdo abrangia uma gama variada de temas: política, cultura, curiosidades, esportes, arte, quadrinhos, humor, além de páginas específicas para o público infantil e feminino. O uso de múltiplas linguagens, como imagens e tiras cômicas, buscava adaptar-se às diferentes preferências do público. A mistura de elementos diversos como caricaturas, crônicas, modas e músicas fazia parte da sua identidade editorial, sempre com foco central em questões políticas tratadas com irreverência.

Com edições que variavam entre 40 e 50 páginas em preto e branco (exceto a capa), O Malho apresentava símbolos recorrentes como a bigorna e a personagem “Zé Povo”, responsáveis por dar voz à crítica social da publicação. A penetração da revista nas camadas populares foi reconhecida por nomes como Monteiro Lobato e José Murilo de Carvalho, sendo que este último afirmou que, “as revistas não tinham leitores, mas ouvintes". O Malho e a Careta estavam em toda parte: barbearias, botequins, sapateiros, alfaiates, engraxates, costureiras” (CARVALHO *apud* JUSTEN, 2009, p.160).

Contudo, apesar de sua proposta inovadora e crítica, O Malho ainda reproduzia certas limitações de seu contexto, especialmente no que diz respeito à representação feminina. O espaço destinado às mulheres na revista era bastante restrito e pautado por uma visão conservadora, característica da *Belle Époque*. Embora o movimento feminista

da época já questionasse os limites da participação feminina na sociedade, as revistas mantinham-se presas a uma concepção tradicional, reforçando papéis domésticos e privados.

A educação, por exemplo, embora fosse uma conquista do movimento, era retratada como suporte ao desempenho das funções familiares. As criações artísticas femininas – como as partituras musicais publicadas na revista – eram tratadas como entretenimento doméstico, desprovidas de reconhecimento artístico legítimo. Esse cenário só começou a se modificar com maior clareza a partir de 1933, quando a revista passou a dedicar suplementos exclusivos às mulheres.

Esses suplementos abordavam moda, culinária, arranjos domésticos e literatura leve, refletindo um esforço para conquistar esse novo nicho de público. Ainda assim, tratava-se de um espaço delimitado e orientado por uma lógica funcionalista, onde o feminino se inseria enquanto extensão das atribuições privadas e familiares.

Em síntese, O Malho foi uma revista pioneira e inovadora dentro do contexto da imprensa brasileira do início do século XX. Seu impacto se deu não apenas pelo conteúdo político e cultural que veiculava, mas também pela forma como dialogava com diferentes segmentos sociais. Ao combinar humor, crítica, arte e atualidade, conseguiu construir uma identidade editorial singular, alinhada ao projeto de modernização da época, mas também carregada de suas próprias contradições e limitações. Refletindo tanto os avanços quanto os impasses da sociedade brasileira daquele momento, a revista permanece como importante fonte histórica para a compreensão da formação da opinião pública e das transformações culturais da *Belle Époque* tropical.

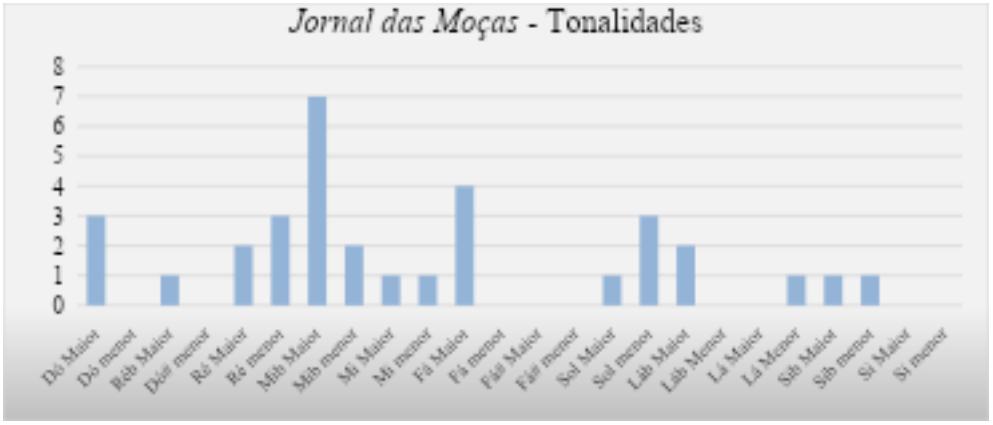
5. As compositoras nas *magazines*

O Jornal das Moças (41 partituras – 39 obras)

Foram encontradas 41 partituras, porém, há reimpressão de dois títulos (explanados adiante), o que implica em 39 obras distintas.

a) Distribuição por tonalidades;

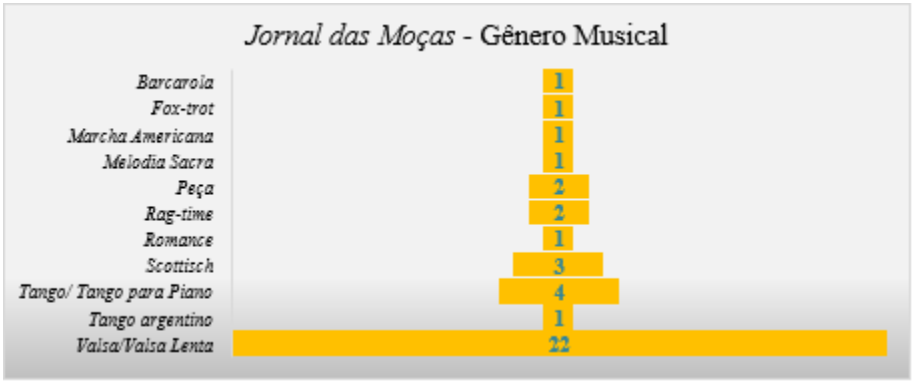
Gráfico 01 – Tonalidades das obras levantadas no Jornal das Moças (1914-1921).



Observa-se um predomínio da tonalidade de Mi^{b} Maior (7 obras), seguida das de Dó menor e Fá Maior (4 obras cada). O emprego de mais de 4 alterações não é comum, entretanto estão presentes obras em Mi Maior (1); Lá^{b} Maior (2), Si^{b} menor (1); Ré^{b} maior (1) e até mesmo Mi^{b} menor (2), algo um tanto inusitado para este repertório. De todo modo, há uma considerável diversidade de tonalidades empregadas pelas compositoras estando, apenas, algumas tonalidades menos usuais presentes.

b) Distribuição por gênero 11 gêneros musicais;

Gráfico 02 – Gênero musical das obras levantadas no Jornal das Moças (1914-1921).



A distribuição por gênero (musical) aponta para uma evidente preferência pela Valsa. Não obstante, outros 10 gêneros, inclusive uma distinção entre o Tango e o Tango argentino se fazem presentes.

c) Partituras publicadas por ano;

Gráfico 03 – Quantidade de partituras levantadas no Jornal das Moças (1914-1921).



De acordo com os dados obtidos, pode-se vislumbrar uma grande atividade nos anos de 1916 e 1917, seguida de um significativo declínio a partir de então. Não se observa uma constância oriunda de alguma política ou incentivo à publicação, sendo essa voluntária por parte das leitoras.

d) Situação editorial em porcentagem;

Gráfico 04 – Situação editorial das partituras levantadas no Jornal das Moças (1914-1921).

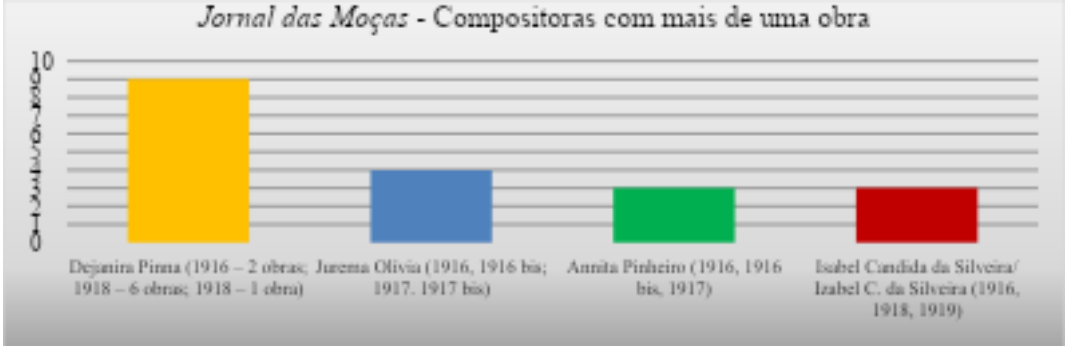


A maior parte das partituras encontra-se como uma reprodução de manuscritos (sem impressão tipográfica), característica marcante do *Jornal das Moças* durante esse período em recorte. Como consequência temos obras reimpressas e um número significativo de partituras que merecem algum tratamento editorial.

e) Compositoras com mais de uma obra.

ISSN 2447-9810

Gráfico 05: Compositoras com mais de uma obra encontradas no Jornal das Moças (1914-1921).



Apesar do Jornal das Moças primar por reproduzir manuscritos e não partituras impressas em tipos, há (dentro do recorte temporal deste trabalho) menos conflito de grafia dos nomes do que no O Malho, como será demonstrado posteriormente.

A presença da compositora Dejanira Pinna destaca-se com nove obras publicadas entre os anos de 1916 e 1918, que abrangem diversos gêneros: Peça livre; Tango, Valsas (4), Scottisch, Tango argentino e Fox-trot.

A compositora Alice de Rosas Carvalho teve sua mesma peça, a Valsa em Dó menor *Illusão* [sic] que morre publicada duas vezes em 1919, nos n.220 e 225 respectivamente. O mesmo se deu com a compositora Ricardina Osório de Carvalho e com a Valsa *Doriléa* em Fá menor nos ns. 55 e 58 de 1916.

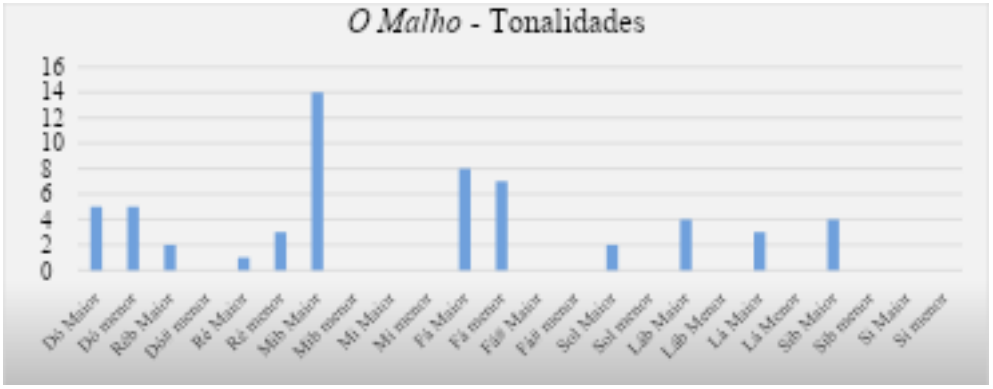
5.1O Malho (58 partituras – 58 obras)

Nas partituras publicadas dentro do recorte deste trabalho não encontramos obras repetidas. Apenas um título – Albertina – se repetiu, mas trata-se de duas obras distintas.

a) Distribuição por tonalidades;

Gráfico 06: Tonalidades das obras levantadas no O Malho (1902-1914).

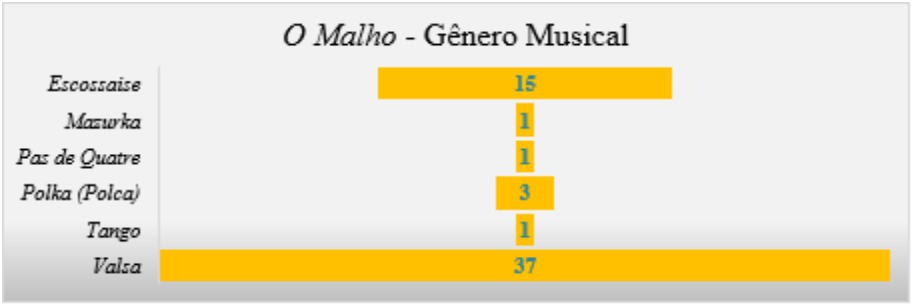
ISSN 2447-9810



Observa-se um predomínio da tonalidade de Mi[b] Maior (14 obras), seguida das de Fá Maior (8 obras) e Fá menor (7 obras). O emprego de mais de 4 alterações não é comum, entretanto estão presentes obras em Lá[b] Maior (4) e Ré[b] maior (2). Diferentemente do observado no Jornal das Moças, há um emprego mais restrito e menos diverso, posto que apenas 12 tonalidades compõem o universo observado neste recorte.

b) Distribuição por gênero 6 Gêneros;

Gráfico 07: Gênero musical das obras levantadas no O Malho (1902-1914).



Um número menor de gêneros, apesar do maior número de obras levantadas estão presentes nas partituras do O Malho, Novamente a Valsa predomina. Gêneros não encontrados no Jornal das Moças destacam-se por sua frequência na música de salão, a saber: A Mazurka (1 obra) e a Polka (3 obras). O segundo gênero mais empregado é o da Escossaise (15 obras).

c) Partituras coletadas por ano;

Gráfico 08: Quantidade de partituras levantadas no O Malho (1902-1914).



De modo similar ao que se observou no Jornal das Moças, destaca-se uma grande atividade em um par de anos seguidos (1903 e 1904), no caso em tela, 13 anos antes do mesmo evento no Jornal das Moças. Após esse período, há um nítido decréscimo, o que pode indicar a ausência de políticas editoriais que estimulassem esse tipo de publicação pelos leitores.

d) Situação editorial em porcentagem;

Gráfico 09: Situação editorial das partituras levantadas no O Malho (1902-1914).



Consonante à política editorial da revista, de produzir conteúdo com qualidade estética superior, observou-se um número reduzido de partituras que necessitam de tratamento editorial. A maioria está publicada em qualidade excelente ou boa.

e) Compositoras com mais de uma obra.

Julia de Toledo Aguiar em suas duas grafias é a compositora com mais obras publicadas. De suas cinco obras, três são Valsas e duas são Escossaises.

Algumas grafias são apresentadas de maneiras distintas:

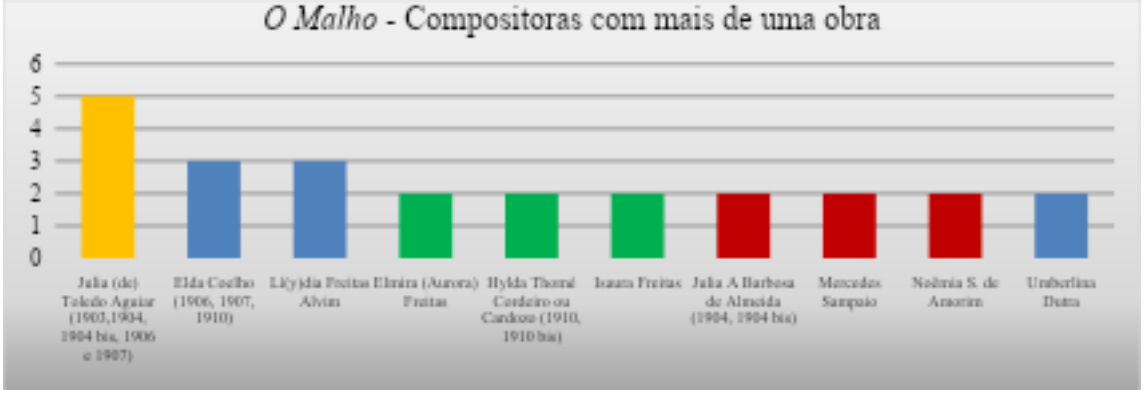
i) Lídia Freitas Alvim aparece como Y e I. a grafia com Y aparece na partitura *Souveraine* (1903, n.64), que, como indicamos, necessita tratamento editorial, pois contém alguns erros de grafia.

ii) Outro caso é o de Hylda Thomé cujo sobrenome aparece com duas grafias: Cardozo ou Cardoso com z e s respectivamente (1910, ns.391 e 418, respectivamente).

iii) Elmira Freitas que, em um caso assina como Elmira Aurora Freitas (1907, n.276);

iv) Por fim, o caso mais simples que diz respeito a mais presente, Julia Toledo que, ora se apresenta como Julia Toledo, ora como Julia de Toledo (1904, n.117).

Gráfico 10: Compositoras com mais de uma obra encontradas no O Malho (1902-1914).



5.2 As duas *Magazines*

a) Proporção de obras em cada uma das *Magazines*.

No recorte de 1914 a 1921 do Jornal das Moças foram levantadas 39 obras (39/8) = 4,9 obras por ano; no recorte de 1902 a 1914 do Malho foram levantadas 58 obras (58/13) = 4,5 obras por ano, médias razoavelmente próximas.

b) Distribuição por tonalidades;

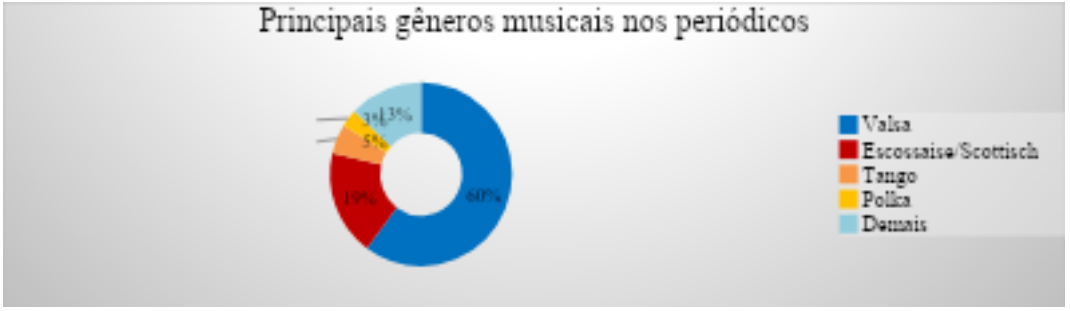
Observou-se uma maior diversidade de tonalidades nas partituras publicadas no Jornal das Moças. Estas contemplaram 17 tonalidades, inclusive com incursões a tons com 6 alterações, em contraste ao o Malho, cujas escolhas se apresentaram mais restritas, deixando de fora a maior parte das tonalidades com mais de 4 alterações. Em todo caso, algumas tonalidades não foram encontradas, com destaque para as # - Si menor; Dó$^{\#}$ menor; Fá$^{\#}$ menor; Sol$^{\#}$ menor e seus enarmônicos. Tonalidades mais frequentes como Sol Maior, Fá Maior e mesmo Lá menor e Mi menor não ocorreram tão frequentemente quanto se poderia esperar.

c) Distribuição por gênero musical;

Valsas e *Escossaises*, além de serem de longe os gêneros musicais da maior quantidade de obras (60,14% e 18,56% respectivamente), são os pontos de intersecção entre as publicações das duas revistas. Há um caso isolado de Tango, gênero que está presente nos dois periódicos, mas que ocupa o terceiro lugar (5,15%) em ocorrência. Em quarto está a Polka (3,09%). Se existem menos obras no Jornal das Moças, a diversidade de gêneros é maior do que no O Malho. Alguns gêneros menos frequentes como Pas de Quatre a Barcarola e o Romance estão representados em casos singulares no Jornal das Moças. Ao total 97 obras foram encontradas.

Os quatro gêneros musicais mais encontrados correspondem a 85 das 97 obras (87%):

Gráfico 11: Principais Gêneros musicais encontrados após o entrecruzamento dos dados.



d) Compositoras presentes em ambas as *Magazines*.

Não foi identificado nenhum caso após a comparação entre os nomes. Todavia, temos os nomes Isabel Morais e Isabel M. da Silva presentes em ambas as revistas. Não estando por extenso o nome, levantou-se a dúvida de se tratar ou não da mesma pessoa. As obras em questão são: *Entreflôres* (*Escossaise* em Ré[b] Maior, de Isabel Morais, publicada no n.9 de 1902 no *O Malho*) e *Tus ojos me embelesan* (Valsa em Sol menor, de Isabel M. da Silva, publicada no n.107 de 1917 no *Jornal das Moças*).

6. Considerações Finais

A partir dos dados obtidos e com o levantamento das partituras de obras para piano de compositoras brasileiras presentes no Jornal das Moças e no O Malho no recorte deste trabalho e de sua discussão, podemos destacar alguns pontos para futuros debates.

Obras para outras formações foram encontradas e ambas as publicações de forma consistente ao longo dos volumes. Elas carecem de uma catalogação e levantamento similar ao realizado neste trabalho, pois podem contribuir para o repertório de outros instrumentos.

O presente trabalho encontrou algumas limitações e dificuldades. A principal foi, por ser um levantamento das obras e não uma biografia, compreender que nem todos os nomes de compositoras listados obrigatoriamente correspondem a figuras femininas. Podem se tratar de pseudônimos, tanto quanto algumas obras de compositores podem estar obliterando, através de pseudônimos também, alguma compositora que não desejou, por algum motivo qualquer, se expor. Há ainda os casos de apenas iniciais que impossibilitam a identificação ou atribuição de um gênero ao autor[53].

Foram detectados períodos de grande atividade seguidos de períodos com poucas publicações de partituras em ambos os periódicos. Eis uma questão de interesse, a pesquisa mais aprofundada sobre as políticas editoriais e sua relação com o estímulo à participação voluntária, principalmente do público feminino.

[53] Não nos deparamos com essa situação ao levantar as obras aqui listadas, porém, isso ocorreu durante a seleção com obras de outras formações presentes nas publicações pesquisadas.

De um modo geral, o periódico O Malho dispensa um tratamento editorial de revisão ou mesmo digitalização da partitura. A qualidade da impressão permanece boa mesmo um século depois, estando a esmagadora maioria das partituras ali encontradas em estado mais que legível. O mesmo não se pode dizer do Jornal das Moças, cujos manuscritos, em sua maioria carecem de um tratamento, quiçá de uma digitalização em prol de uma melhor legibilidade. Por fim, após esses apontamentos, agradecemos ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPQ) pela bolsa da pesquisadora Caren Honorato Teles, permitindo o desenvolvimento desta pesquisa até o momento.

Referências bibliográficas

AMATO, Rita de Cássia Fucci. **Memória Musical de São Carlos:** Retratos de um Conservatório. Tese (Doutorado em Educação [Fundamentos da Educação]) – Programa de Pós-graduação em Educação, Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2004.

AMATO, Rita de Cássia Fucci. Educação pianística: o rigor pedagógico dos conservatórios. **Música Hodie:** periódico do Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal de Goiás, Goiânia, v. 6, n. 1, p. 75-96, 2006a.

AMATO, Rita de Cássia Fucci. **Cultura musical e pianistica nacional**: seus crescendos e diminuendos. *In:* Em Pauta, Porto Alegre, v. 17, n. 28, janeiro a junho de 2006 b.

AMATO, Rita de Cássia Fucci. Funções, representações e valorações do piano no Brasil: Um intinerário sócio-histórico. *In:* **Revista do Conservatório de Música da UFPel** n.º1. Pelotas: UFPel, 2008. P. 166-194.

AMATO, Rita de Cássia Fucci. O piano no Brasil, uma perspectiva histórico-sociológica. *In*: **CONGRESSO DA ANPPOM** (Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música), 2017, São Paulo.

AMBACHE, Diana. **Women Composers**. labrys, études féministes/ estudos feministas. juillet / décembre 2010 - julho/dezembro 2010. Disponível em: http://www.labrys.net.br/labrys%2018/musica/diana%20ambache.htm. Acesso em: 23 jul. 2025.

DURÃES Zerbinatti, Camilla.; PORTO NOGUEIRA, Isabel.; PEDRO, Joana. A emergência do campo de música e gênero no Brasil: reflexões iniciais. *In*: **Descentrada**. Revista interdisciplinaria de feminismos y género, 2 (1), e034. En Memoria Académica. Disponível em:

http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.11200/pr.11200.pdf, acesso em: 26 jun. 2024.

FREIRE, Vanda; PORTELLA, Angela Cellis. **"Mulheres pianistas e compositoras, em salões e teatros do Rio de Janeiro (1870-1930)".** Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas, 5 (2), 61-78, 2010.

FREIRE, Vanda. Bellard; PORTELLA, Angela. Cellis. Mulheres compositoras: da invisibilidade à projeção internacional. *In*: NOGUEIRA, I. P.; FONSECA, S. C. (Org.). **Estudos de gênero, corpo e música:** abordagens metodológicas. Série Pesquisa em Música Goiânia/Porto Alegre: ANPPOM, 2013, p. 279- 303.

INSTUTUTO CRAVO ALBIN. **Mulheres Compositoras da MPB**. Catálogo Temático, 2020. Disponível em: https://institutocravoalbin.com.br/mulheres-compositoras-na-mpb/ . Acesso em: 17 jun. 2024.

JUSTEN, Janine. As imagens como tomadas de posição: Uma análise da caricatura política na revista O Malho (1902-1906). **Faces de Clio**. 2020, Vol.6. p.203.

LERNER, G. **A criação do patriarcado**: história da opressão das mulheres pelos homens. Gerda Lerner; tradução Luiza Sellera. 1. ed. São Paulo: Cultrix, 2019.

MACHADO, Vitória Almeida. **Para além de bordadeiras: a representação feminina nos periódicos Jornal Das Moças e Modas E Bordados durante os Estados Novos (1937-1945)**. 150f. Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em História , PUCRS, Porto Alegre, 2018.

MOREIRA, T. B. R. Mulheres, Política e Humor Gráfico na Imprensa do Início do Século XX: Um Breve Olhar Sobre o Caso Brasileiro. **Revista Lusófona de Estudos Culturais**, *[S. l.]*, v. 10, n. 2, p. 37–61, 2023. DOI: 10.21814/rlec.4691. Disponível em: https://rlec.pt/index.php/rlec/article/view/4691. Acesso em: 1 jun. 2024.

MURGEL Ana Carolina. Mulheres compositoras no Brasil dos séculos XIX e XX. **Revista do Centro de Pesquisa e Formação**. 2016. SESC, Ed. Novembro n.3: 57-72. Disponível em: https://www.sescsp.org.br/wp-content/uploads/2024/10/Ana-Carolina-Arruda-de-Toledo-Murgel.pdf. Acesso em: 23 jul.2025.

NOCHLIN, Linda. **Por que não houve grandes mulheres artistas?** (J. Vacaro, Trad.). Edições Aurora. (Trabalho original publicado em 1971), 2016.

OLIVEIRA, Thaís Nascimento. **Reflexões sobre música e gênero na universidade a partir de levantamento e análise musical feminista de obras de mulheres compositoras para violão.** Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação em Música. 2022.

PEREIRA, Avelino Romero. **Mulheres compositoras no Rio de Janeiro oitocentista**: a condessa Rozwadowska. *In*: CARVALHO, Marieta; DURÃES, Margarida; ANDRADE, Vitória Schettini. (Org.). Movimentos, trânsitos & memórias: vol. 1: novas perspectivas (séculos XVII-XIX). 1ed.Niterói - RJ: ASOEC - Universo, 2019, v. 1, p. 286-301.

PEREIRA, Avelino Romero. **A música de braço com a moda**: mulheres compositoras na imprensa feminina (Rio de Janeiro, 1852-1902). DOBRAS (BARUERI, SP), v. 14, p. 102-121, 2020.

PEREIRA, Avelino Romero. **Onde está ela?**. ESTUDOS IBERO-AMERICANOS, v. 47, p. e40242-19, 2021.

PORTELA, Angela Celis Henriques. **Mulheres Pianistas e Compositoras nos Salões Aristocráticos do Rio de Janeiro de 1870 a 1910.** Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Programa de Pós-Graduação em Música. 2005.

SANTOS, Liana Pereira Borba dos. **"A viga mestra" da educação feminina**: O Jornal das Moças e seu caráter formativo nos anos 1950. *In*: XIII Semana de Educação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2008, Rio de Janeiro. XIII Semana de Educação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2008.

TENÓRIO, Guilherme Mendes. **Zé Povo cidadão, humor e política nas páginas de O Malho, 2009, 116f.** Dissertação de Mestrado em História – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

TOFFANO, M. Jacy. *A***s Pianistas dos Anos 1920 e a Geração Jet-Lag**: O Paradoxo Feminista. Brasília: Editora UnB, 2007.

VELLOSO, Mônica, P. Sensibilidades modernas: as revistas literárias e de humor no Rio de Janeiro da Primeira República. *In*: LUSTOSA, Isabel (org.) **Imprensa, História e Literatura**, Rio de Janeiro: Edições Casa Rui Barbosa, 2008.

X Simpósio Internacional de Música da Amazônia
13 a 17 de outubro de 2025
Goiânia, Goiás, Brasil

As musicalidades indígenas nas pesquisas e na trajetória artística de Marlui Miranda: pioneirismo e originalidade

MUSICOLOGIA

Adonai Padilha
Universidade de Brasília (UnB) – adonaihpa@hotmail.com

Resumo: Usando inicialmente como fio condutor a história do registro e das adaptações do canto indígena paresi *Nazoni-ná*, desde a primeira gravação e transcrição feitas por Roquette-Pinto em 1912, esse artigo pretende relatar a trajetória da cantora, compositora e pesquisadora de musicalidades indígenas Marlui Miranda. Além de informações biográficas e artísticas trataremos da sua participação na discussão a respeito do registro e da arrecadação de direitos autorais de cantos indígenas no Brasil.
Palavras-chave: Marlui Miranda; música indígena; direito autoral.

Abstract: Using, initially, the history of the recording and adaptations of the Paresi Indigenous chant *Nazoni-ná* as a guiding thread—starting from the first recording and transcription made by Roquette-Pinto in 1912—this article aims to recount the journey of singer, composer, and researcher of Indigenous musical traditions, Marlui Miranda. In addition to biographical and artistic information, we will also address her involvement in the discussion around the recording and collection of copyright royalties for Indigenous songs in Brazil.
Keywords: Marlui Miranda; indigenous music; copyright.

1. Introdução

Em 1977, a compositora, pianista e musicóloga carioca Helza Camêu publicou seu único livro, intitulado Introdução ao Estudo da Música Indígena Brasileira. Nele apresenta uma revisão de relatos e pesquisas que fazem referência à música indígena brasileira produzida entre 1500 e 1964. Alguns desses trabalhos têm a música como foco principal, outros tocam no assunto de maneira oblíqua para enriquecer relatos mais gerais sobre grupos indígenas. São citados e comentados 49 trabalhos, desde a Carta, de Pero Vaz de Caminha, passando pelos testemunhos clássicos de Hans Staden, Jean de Léry e Spix e Martius, por exemplo, chegando a trabalhos realizados já no século XX por Koch-Grünberg, Roquette-Pinto, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, Darcy Ribeiro, entre outros.

Helza foi uma das primeiras especialistas no Brasil a defender que a música indígena não poderia ser estudada a partir de parâmetros típicos de um olhar ocidental,

mas sim de seus próprios valores intrínsecos. Sobre discussões correntes no período a respeito da situação da música indígena no Brasil afirma que:

> No presente duas suposições vêm acompanhando as apreciações sobre as manifestações musicais do índio no Brasil:
> 1) a que a julga extinta em consequência das sucessivas intromissões de elementos, que, direta ou indiretamente, têm procurado modificar a cultura indígena: catequese, proteção, aproximação.
> 2) a que lhe atribui perda das características por influência da ação religiosa, que teria deixado marcas profundas de sua atuação.
> De boa fé ninguém poderá aceitar, generalizando, qualquer das hipóteses, já que os grupos atingidos poderiam reagir de modo diverso (Camêu, 1977, p. 17).

Boa parte dos trabalhos levantados por Helza circulava principalmente entre pesquisadores e especialistas (Pill, 2020). Considera-se que a primeira pesquisa que chegou a um público não especializado, incluindo artistas e intelectuais brasileiros, foi a de Roquette-Pinto, feita a partir de gravações realizadas nos estados de Mato Grosso e Rondônia em 1912. Em 2008 esses registros foram reunidos e deram origem ao CD Rondônia 1912 – Gravações Históricas de Roquette-Pinto.

Villa-Lobos foi um dos que tiveram acesso aos registros e transcrições feitos por Roquette-Pinto junto aos povos paresi e nambiquara. Dentro da estética do nacionalismo musical a utilização de melodias recolhidas em pesquisas de campo como temas de outras composições ou como objeto de adaptações e arranjos era uma prática corriqueira. Um dos temas escolhidos por Villa-Lobos a partir dos registros de Roquette-Pinto foi o canto paresi *Nozani-ná*. Além de escrever uma versão para voz e piano (como parte da série Canções Típicas Brasileiras), o compositor a utilizou como tema em Chôros no.3.

ISSN 2447-9810
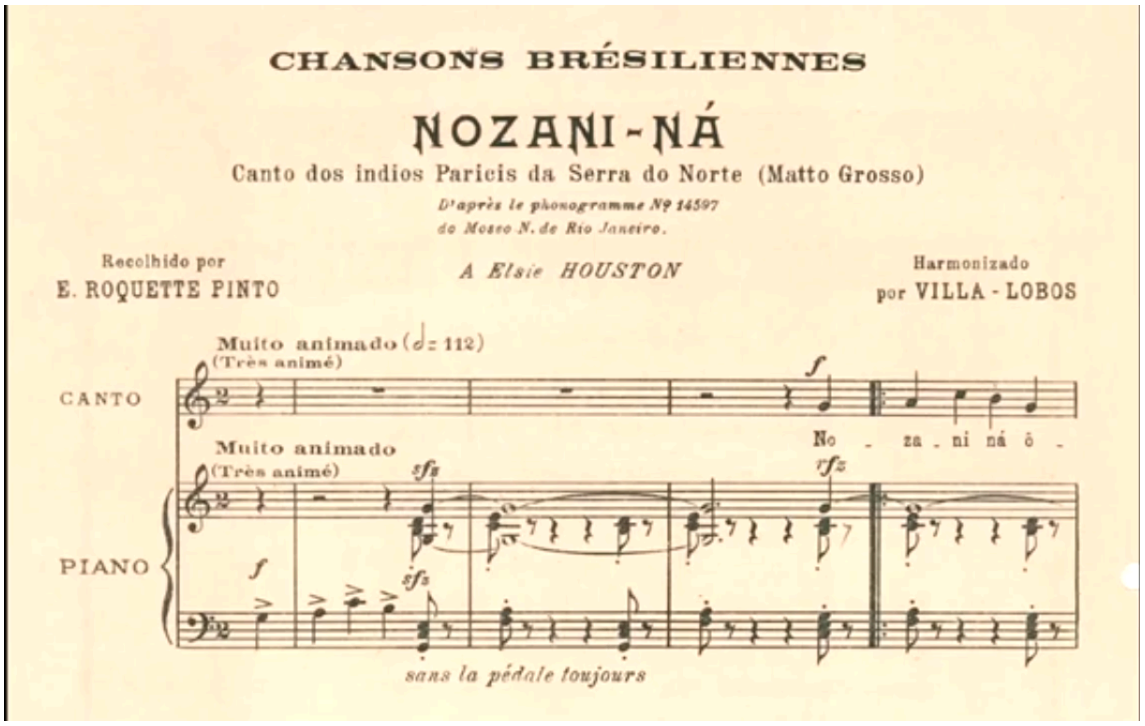


Figura 1: *Nozani-ná* (Villa-Lobos), versão para voz e piano.
Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=47DtM1tA-TM&list=RD47DtM1tA-TM&start_radio=1
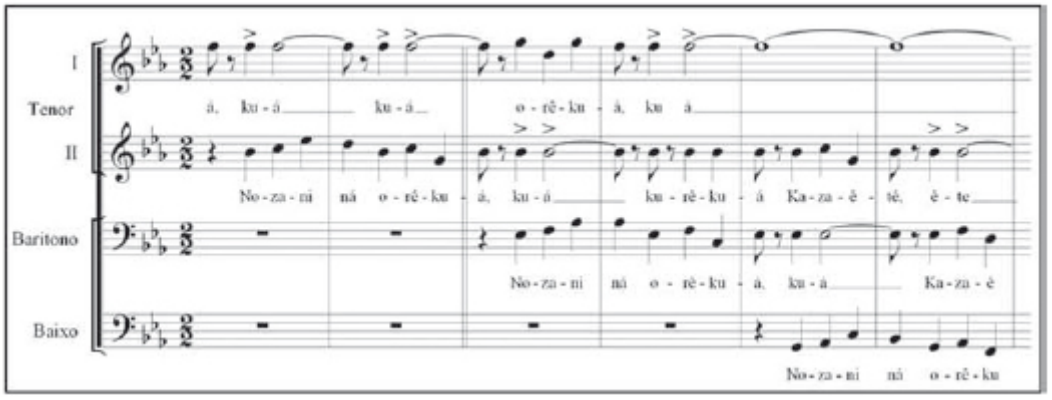


Figura 2: Chôros no. 3 (Villa-Lobos).
Fonte: https://www.sescsp.org.br/editorial/o-espelho-rachou-imaginarios-da-musica-indigena-no-brasil/

Como é possível observar na Figura 1, Villa-Lobos dedicou a versão para voz e piano de *Nozani-ná* à cantora brasileira Elsie Houston. Vivendo em Paris na década de 1920, Elsie travou contato com a etnomusicóloga francesa Marguerite Béclard d'Harcout,

especialista em cantos indígenas da América do Sul e uma de suas inspirações para fazer viagens e realizar pesquisas sobre a música brasileira e suas origens. Em 1930, convidada pelo linguista francês Hubert Pernot, edita em Paris o livro *Chants Populaires du Brésil*, nunca lançado em português, mas disponível em versão digital no site da Biblioteca Nacional da França. Entre as 42 melodias incluídas no livro, divididas em seções com músicas de cultos afro-brasileiros, emboladas, desafios e cantos indígenas, está *Nozani-ná*.

ISSN 2447-9810

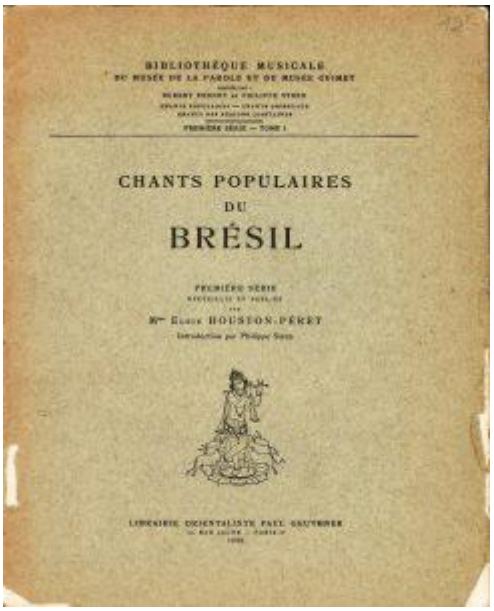


Figura 3: Capa do livro *Chants Populaires du Brésil*.
Fonte: https://goma-laca.com/p/lirismo-agressivo-anarquia-extase-o-canto-livre-de-elsie-houston
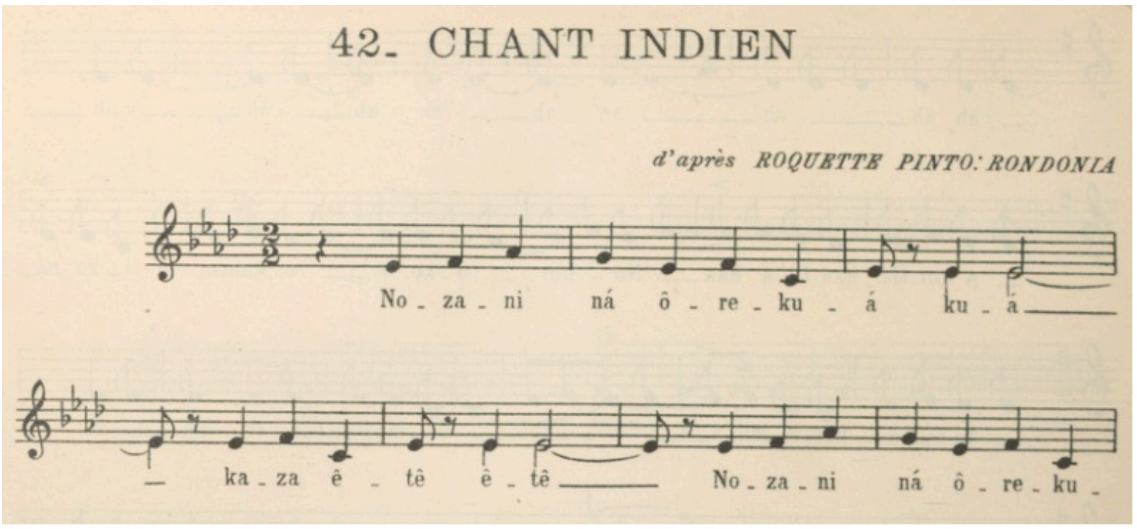


Figura 4: Trecho da partitura de *Nozani-ná* incluída no livro *Chants Populaires du Brés*
Fonte: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k97378342/f83.item.texteImage

Por ocasião da gravação de seu disco *Txai*, de 1990, parte de uma campanha de apoio à Aliança dos Povos da Floresta, coordenada pela União das Nações Indígenas,

Milton Nascimento convidou a cantora, compositora e pesquisadora de musicalidades indígenas Marlui Miranda para gravar uma adaptação feita pela artista para voz, violão e percussão do mesmo canto indígena paresi.

Marlui Miranda nasceu em Fortaleza-CE em 1949, mudou-se para o Rio de Janeiro aos cinco anos de idade e depois para Brasília-DF em 1959, onde permaneceu até 1972, quando retorna ao Rio de Janeiro e interrompe o curso de graduação em Arquitetura na Universidade de Brasília (UnB). Busca uma formação em violão clássico no Rio de Janeiro e, dois anos após sua chegada, consegue vaga para estudar no Conservatório Nacional de Música e no Museu Villa-Lobos com os violonistas Turíbio Santos e Jodacil Damasceno. Em 1975 chega a apresentar peças de Villa-Lobos para violão em recital com a presença de sua viúva, Arminda Villa-Lobos, a "Mindinha" (Miranda, 2021, p. 91).

A convivência dentro do ambiente musical carioca a levou a conhecer Luiz Eça, pianista do Tamba Trio, que a apresentou ao compositor, pianista e violonista Egberto Gismonti. A convite de Egberto ingressa no grupo que o acompanhava à época, o Academia de Danças, tocando violão, percussão e cantando. O grupo inicialmente também contava com Robertinho Silva (bateria), Luís Alves (contrabaixo) e Nivaldo Ornellas (saxofone). Uma segunda formação contou com Mauro Senise (saxofone), Zeca Assumpção (contrabaixo) e Zé Eduardo Nazário (bateria), além de Marlui.

Paralelamente aos estudos de violão e ao trabalho com Egberto, Marlui participava do circuito de shows alternativos de música popular brasileira no Rio de Janeiro. A essa altura já apresentava uma adaptação para voz e violão de cinco cantos indígenas *krahó* unidos numa única peça que chamou de Grupo *Krahó*. Em 1978 teve a oportunidade de gravar o seu primeiro LP solo, chamado Olho d´Água, com participação de Egberto Gismonti, como músico e arranjador, e do Grupo Academia de Danças. Além de Grupo *Krahó*, o repertório inclui composições próprias, entre canções compostas em parceria com Capinan, Ana Maria Bahiana e Xico Chaves e temas instrumentais, e versões de canções da chamada "música de raiz" brasileira como No Pilar (Jararaca), Acorda Maria Bonita (Volta Seca) e Sodade, meu bem, sodade (Zé do Norte). A gravação

de Grupo *Krahó* foi utilizada como tema de abertura de Aritana, novela da TV Tupi que foi ao ar em 1978.

Nesse período no Rio de Janeiro, Marlui conheceu a antropóloga Betty Mindlin e o antropólogo Rafael José de Menezes Bastos. Na época da gravação de Olho d'Água, Marlui já estava inteiramente voltada à pesquisa de musicalidades indígenas, mas neste momento, além de suas investigações ainda serem muito recentes, dificilmente uma gravadora aceitaria gravar um disco contendo apenas música de povos indígenas em suas línguas originais. Em suas próprias palavras:

> Em 1978, gravei meu primeiro LP, Olho d´Água, na Continental, hoje Warner, mas, naquele momento, só desejava me aproximar dos indígenas, conhecê-los; conhecer suas musicalidades extraordinárias, inéditas e que me conhecessem como cantora de temática indígena e talvez, quem saberia, me compreender, aprovar (ou reprovar) meu cantar de aprendiz em Tupi Mondé, a língua do povo Suruí Paiter. Pretendia anotar, estudar com profundidade e gravar suas músicas, caso permitissem, e começar a constituir um acervo de pesquisa musical (Miranda, 2021, p. 30).

Apenas em 1995, com a gravação do histórico CD *Ihu*: Todos os Sons, Marlui conseguiria fazer um trabalho apenas com músicas indígenas em suas línguas originais. Voltaremos a esse tema mais adiante.

Marlui iniciou suas pesquisas autônomas em campo em 1978, quando pela primeira vez foi pessoalmente a uma terra indígena em Rondônia tentar entrar em contato com o povo *Suruí Paiter*. Entre 1978 e 1981 realizou gravações de cantos e cantores paiter, alguns dos quais indicados por Betty Mindlin em uma lista e encontrados um por um. Um dos resultados dessa pesquisa foi o lançamento do LP Paiter Merewá, em 1985, com 26 fonogramas.



Figura 5: capa do LP *Paiter Merewá*, de 1985.
Fonte: Miranda, 2021, p. 148.

A falta de uma regulamentação clara a respeito da propriedade intelectual e do recolhimento e distribuição de direitos autorais de criações de povos indígenas causou grande incômodo em Marlui desde a gravação do Grupo *Krahó* até os dias atuais. A cantora sempre lutou para que os ganhos financeiros obtidos por conta das gravações de cantos indígenas chegassem aos povos detentores das propriedades destes. Com a gravação de Grupo *Krahó* pela primeira vez no Brasil uma obra creditada como de origem indígena teve os direitos autorais recolhidos e distribuídos. Mas neste momento os valores tiveram que ser transferidos pelo ECAD (Escritório Central de Arrecadação de Direitos Autorais) a um setor da FUNAI (Fundação Nacional do Índio) e direcionados a um "fundo comum". Dificilmente alguma remuneração chegaria diretamente à comunidade *krahó*, o que causou muita insatisfação à artista. Marlui comenta em sua tese de doutorado, numa seção intitulada "Música indígena não é folclore nem domínio público que esse problema ainda persiste:

> Nesse momento, mesmo contemplando indivíduos autores indígenas, a atual Lei do Direito Autoral 9.610 não contempla a questão do direito autoral

> coletivo dos povos indígenas. O argumento é que trata-se de um direito individual (Miranda, 2021, p. 53).

A artista participou de diversos grupos de trabalho que procuravam propor soluções para esse problema, especialmente após a promulgação da Constituição de 1988. Entre as demandas feitas por esses grupos uma importante conquista foi a exclusão da possibilidade de que obras de propriedade intelectual indígena entrassem na esfera do domínio público em qualquer momento a partir do seu registro. Entretanto não tiveram êxito na tentativa de implementar uma regulamentação que reconhecesse obras de autoria coletiva. Voltando ao nosso exemplo inicial, o canto paresi *Nozani-ná* aparece nos créditos do disco *Txai*, de Milton Nascimento com participação de Marlui, como sendo de Villa-Lobos. Foi necessário pedir autorização aos detentores do espólio do compositor para incluir *Nozani-ná* no álbum, não à comunidade paresi. Essa falta de mecanismos que garantam o respeito à propriedade intelectual coletiva indígena faz com que em cada caso a artista tenha que decidir junto às comunidades qual a melhor forma de lidar com a questão. Em 2014, por exemplo, para proteger os direitos do povo yudjá foi decidido que a melhor forma seria firmar um contrato com um membro da Associação *Yarikayu* do Povo *Yudjá*, que seria o responsável legal pelos direitos autorais.

Na primeira fase de sua carreira, além de Olho d´Água, Marlui gravou os discos Revivência, em 1983, e Rio Acima, em 1986. Nesses três trabalhos a cantora gravou majoritariamente canções em português pertencentes a um repertório popular não-urbano, mas também estavam presentes adaptações de cantos indígenas. Mas a partir de 1993 tomou a firme decisão de cantar apenas em línguas indígenas em seus trabalhos individuais, mesmo com as resistências das gravadoras. Um marco fundamental, que marca o início de uma segunda fase na produção artística de Marlui, foi a gravação do CD *Ihu:* Todos os Sons, em 1995. O álbum contém 17 faixas com adaptações de cantos dos povos *Nambikwara, Kayapó, Tukano, Pakaa Nova, Jaboti, Suruí, Yanomami, Suyá, Parakanã, Karitana, Tupari e Juruna*, todos em suas línguas originais. O álbum teve a participação de Gilberto Gil, Grupo Uakti, Coral da USP, Grupo Beijo entre outros. O trabalho foi contemplado com dois prêmios internacionais de melhor disco de “World

Music" do ano, pela Academia Alemã de Crítica e pela Associação dos Distribuidores Independentes Norte-americanos.

Em correspondência a respeito do lançamento de *Ihu*, o musicólogo norte-americano Anthony Seeger, autor do livro "Porquê cantam os Kisêdje", marco da antropologia musical em nível global e escrito a partir de pesquisa feita no Brasil, reconhece a importância e ineditismo do trabalho da artista brasileira:

> In your early recordings you mostly "quoted" the Indian's music – using field recordings inserted to your own music. Here you are much more adventurous, and you adapt both your music and their music in challenging ways. I don't know how either the Indians or the Brazilian audience will react, but you have done something very new indeed (Miranda, 2021, p. 80).

O antropólogo brasileiro Menezes Bastos, na apresentação do disco, faz observações que corroboram a opinião de Seeger e destaca outros aspectos:

> *IHU,* Todos os Sons é um acontecimento inédito no cenário da música brasileira. Pela primeira vez, as músicas indígenas são aqui constituídas como paradigma composicional de uma obra fonográfica (...). *IHU* não se apropria de temas de músicas indígenas, vindo assim a definir-se como um conjunto de arranjos (harmonizações) sobre aqueles. A forma de proceder – típica do nacionalismo musical – sempre compactuou com a ideologia da exclusão indígena de nossa música, tendo, por outro lado, a produção da caricatura (Miranda, 2021, p. 80).

Posteriormente a *Ihu*, Marlui gravou os discos *2 Ihu Kewere:* Rezar, em 1997, e Fala de bicho, fala de gente, em 2014. Manteve-se, nesses trabalhos, fiel à decisão de cantar apenas em línguas indígenas.

Em 2021, a artista defendeu sua tese de doutoramento em Musicologia pela USP com o título "O Novo Tradicional: transportações sensíveis das musicalidades indígenas no Brasil", sob orientação do prof. Ivan Vilela, importante pesquisador da música e da viola caipiras. Na banca examinadora estavam presentes seus antigos conhecidos e parceiros em pesquisas Rafael José de Menezes Bastos e Betty Mindlin, além da professora Artionka Manuela Góes Capiberibe. No trabalho Marlui usa a abordagem autoetnográfica e diz que "A tese fundamental está corporificada na história e nas musicalidades indígenas que permearam a minha trajetória, tratando-se da possibilidade de transculturalidade" (Miranda, 2021, p. 13) e que o seu "protagonismo como *performer* de musicalidades indígenas conduz a narrativa" (*ibidem,* p. 13). Mesclando autobiografia,

etnologia e musicologia a pesquisadora apresenta 103 cantigas paradigmáticas dos povos *Suruí Paiter, Juruna/Yudjá, Kayapó/Mebêngôkre Karajá/Iny, Tupari, Aruá, Wari', Djeoromitxi, Tuyuka, Tikuna, Menihako, Palikur e Krahô.*

Além de seus trabalhos individuais e das participações em discos de Egberto Gismonti e Milton Nascimento já mencionadas, Marlui participou da gravação dos discos Sol de Oslo (1998), de Gilberto Gil, em que participa de todas as faixas como cantora, instrumentista ou compositora e canta também temas tradicionais em português; Série Música Viva (1993), de Hermeto Pascoal e Grupo Pau Brasil; compôs a trilha sonora do filme *Hans Staden*, lançada em CD em 1999, entre outros trabalhos.

Marlui Miranda foi pioneira na inclusão das musicalidades indígenas brasileiras na produção discográfica nacional. Com o aparecimento, muito festejado por ela em sua tese, de artistas indígenas cantando composições próprias ou de suas comunidades decidiu se retrair e diz que canta apenas quando é solicitada ou com a autorização de pessoas indígenas. Convidada a apresentar seu trabalho e falar sobre sua vida como artista e pesquisadora num recente colóquio organizado pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB) decidiu dar a sua exposição o título de "De frente pro mar, de costas pro mar", fazendo referência ao início de sua trajetória artística no Rio de Janeiro e a posterior decisão de viajar pelo Brasil pesquisando musicalidades indígenas. O título também lembra a canção Notícias do Brasil (Os pássaros trazem), de Milton Nascimento e Fernando Brandt, quando diz que "a novidade é que o Brasil não é só litoral, é muito mais, é muito mais que qualquer zona sul" e que "ficar de frente para o mar, de costas pro Brasil, não vai fazer desse lugar um bom país".

Referências bibliográficas

CAMÊU, Helza. **Introdução ao estudo da música indígena brasileira**. Conselho Federal de Cultura e Departamento de Assuntos Culturais.1977.

ELSIE, Houston (1902-1943). **Goma-laca**. Disponível em: https://goma-laca.com/p/lirismo-agressivo-anarquia-extase-o-canto-livre-de-elsie-houston/. Acesso em: 16 jul. 2025.

HOUSTON-PÉRET, Elsie. **Chants Populaires du Brésil**. Librairie Orientaliste Paul Geuthner. Paris, 1930. Disponível em:

https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k97378342/f7.item.texteImage. Acesso em: 16 jul. 2025.

MIRANDA, Marlui Nóbrega. **O novo tradicional: transportações sensíveis das musicalidades indígenas no Brasil.** 2021. Tese (Doutorado em Musicologia) – Programa de Pós-Graduação em Musicologia, Departamento de Música, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

PILL, Débora. **O Espelho rachou: Imaginários da Música Indígena no Brasil**. SESC São Paulo, 2020. Disponível em: https://www.sescsp.org.br/editorial/o-espelho-rachou-imaginarios-da-musica-indigena-no-brasil/. Acesso em: 16 jul. 2025.

X Simpósio Internacional de Música da Amazônia
13 a 17 de outubro de 2025
Goiânia, Goiás, Brasil

Intra e Autotextualidade: Uma breve revisão da bibliografia através do desdobramento do conceito de intertextualidade

MUSICOLOGIA

Edmar Dionízio
Programa de Pós-graduação em Música – UFPR – Edmar.dionizio@ifsc.edu.br
Ernesto Hartmann
UFRJ/Programa de Pós-graduação em Música – UFPR – ernestohartmann@musica.ufrj.br

Resumo: O conceito de intertextualidade não se estabelece na literatura de forma inequívoca, permitindo diversas subcategorizações de acordo com distintas posições dos principais autores. Visando estabelecer um esclarecimento acerca das subcategorias Intra e Autotextualidade, o presente trabalho se apresenta como uma breve revisão da literatura – ainda muito escassa – acerca do tema, principalmente a partir dos autores que o tratam sob a ótica da crítica literária. Iniciamos contextualizando os termos dentro do domínio da intertextualidade e seus desdobramentos no campo musical; seguimos descrevendo as subcategorias propostas por autores como Genette, Vasconcellos, Sharrock, Sant'anna e Cano, e por fim, discutimos a viabilidade da sistematização da terminologia no intuito de se sustentar conceitualmente o processo da auto-citação realizado por compositores de praticamente todas as épocas. Como conclusão, propomos o aprofundamento da investigação acerca de processos composicionais como condição para o estabelecimento de uma nomenclatura sistematizada acerca do procedimento.
Palavras-chave: Intertextualidade; Intratextualidade; Autotextualidade; Processos composicionais.

Abstract: The concept of intertextuality is not unequivocally established in literary studies, allowing for various subcategorizations according to the differing perspectives of key authors. Aiming to clarify the subcategories of intra- and auto intertextuality, this paper presents a brief literature review—still very limited—on the subject, focusing primarily on authors who approach it from the standpoint of literary criticism. We begin by contextualizing the terms within the domain of intertextuality and its developments in the musical field; we then describe the subcategories proposed by authors such as Genette, Vasconcellos, Sharrock, Sant'anna, and Cano. Finally, we discuss the feasibility of systematizing the terminology in order to conceptually support the process of self-quotation carried out by composers from virtually all eras. As a conclusion, we propose a deeper investigation into compositional processes as a necessary condition for establishing a systematic nomenclature for this procedure.
Keywords: Intertextuality; Intratextuality; Auto textuality; Compositional procedeures.

1. Introdução

O emprego de pequenas entidades, estruturas elementares ou orgânicas, ideias, conceitos que claramente remetem a outras obras tem sido objeto de discussão sob a

égide do conceito de intertextualidade. Essa discussão encontra-se já consolidada tanto no domínio literário como no musical.

Entretanto, a discussão sobre a reapropriação dessas mesmas entidades pelo mesmo compositor em obras distintas e cronologicamente autônomas ainda carece de mais aprofundamento. Em um breve levantamento no Portal de Periódicos da CAPES e no *Google Scholar* com os termos automodelagem; autotextualidade; autocitação e intratextualidade isoladamente e em associação com os verbetes música e musical resultam em um diminuto número de artigos. De longe, o termo intertextualidade domina o cenário, havendo sim, sobre este verbete, diversos trabalhos.

Desde que introduzido por Julia Kristeva[54], o termo intertextualidade tem sido empregado tanto na crítica literária (para onde o termo foi cunhado), como – por associação a ideia de texto como qualquer conjunto de signos sistematicamente organizados – na música.

> A palavra (o texto) é um cruzamento de palavras (de textos) onde se lê, pelo menos, uma outra palavra (texto). Em Bakhtin, além disso, os dois textos, por ele denominados diálogo e ambivalência, respectivamente, não estão claramente distintos. Mas essa falta de rigor é, antes, uma descoberta que Bakhtin foi o primeiro a introduzir na teoria literária: todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de intertextualidade, e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla (KRISTEVA, 2012 [1969], p.142).

Não obstante o termo ser recente, a releitura ou apropriação de textos de autores (particularmente do passado) é em nada nova nas artes, tampouco na música, como aponta Leonard Meyer: “de forma alguma estou sugerindo que o passado é uma descoberta do século vinte. Obviamente não é. Outras épocas encontraram em culturas precedentes e estrangeiras uma fonte de inspiração” (MEYER, 1967, p.207).

Todavia, a discussão sobre o conceito de intertextualidade e, sobretudo das formas, técnicas e processos de diálogo com a tradição foram de capital importância para o século XX, sobretudo para o pós-modernismo e seu ecletismo atemporal.

1. A Intertextualidade e a Apropriação do Passado (outrem)

[54] *Séméiotiké. Recherches pour une sémanalyse*, 1969.

Diversos autores propuseram conceitos e procedimentos que permitiram a compreensão dos modos de apropriação do passado na música, porém, sempre na perspectiva da música do século XX e suas radicais rupturas paradigmáticas de linguagem com a dos séculos anteriores. A questão em pauta tratava de como viabilizar que linguagens distintas e, eventualmente antagônicas pudessem interagir sem a perda ou submissão da originalidade, ideal essencial desde o século XIX. Dentre os principais autores na década de 1990 que advogam e tentam estabelecer uma metodologia para compreensão e análise do fenômeno intertextual estão Joseph Strauss[55] e Kevin Korsyn[56] .

Strauss dialoga com as duas teorias literárias da influência, a de T. S. Elliott de Influência por Generosidade que vê influência como enriquecedora para um artista, tanto na sua fase de formação quanto na sua maturidade, pois a suscetibilidade à influência não é um aspecto negativo (quanto maior a tradição for assimilada melhor o artista); e a antagônica Influência por Ansiedade/Angústia de Harold Bloom, que define que toda obra é a relação entre a obra e suas antecessoras. Para Bloom, a relação entre artistas e seus predecessores não é de generosidade e de empréstimo, mas sim de angústia, ansiedade e repressão, uma busca por superação do poeta (artista) forte querendo vencer a tradição que lhe esmaga[57].

Strauss descreve alguns procedimentos empregados pelos compositores do século XX para se apropriar do passado dentro da nova linguagem sem abrir mão da originalidade. Se, por um lado, era necessário estabelecer um equilíbrio com uma tradição viva e vigorosa que também servia de fértil fonte de inspiração, por outro não era possível desprezar as conquistas alcançadas, principalmente no terreno do sistema de controle das alturas e do ritmo. Daí se estabeleceram – segundo o autor – duas vertentes, a Progressista: (Segunda Escola de Viena) desenvolvimento do cromatismo do final do séc. XIX, com emprego de uma grande complexidade e com expressão acentuada; e a

[55] *Remaking the past,* 1990.
[56] *Towards a New Poetics of Musical Influence*, 1991.
[57] Atribui-se a Brahms, segundo Hermann Levi, a seguinte frase: "eu nunca vou compor uma Sinfonia! Você não pode imaginar o efeito que tem, num homem com o espírito como o meu, ouvir os passos de um gigante atrás de si!". Esse gigante era Beethoven, o que atesta a suposta angústia de Brahms como representativo da teoria de Bloom.

Neoclássica, relativamente mais simples, objetiva e procurando retomar os ideais de equilíbrio e proporção. Ainda, para Strauss, ambas apresentam pontos em comum: uma preocupação com a música do passado e o compartilhamento de meios musicais para expressá-lo.

Tal qual Strauss, Kevin Korsyn compreendia que a tensão com o passado pode, novamente, se tornar algo positivo ou problemático para o compositor. Ao adotar o modelo de Bloom, que o autor ilustra com diversos exemplos (vários de Brahms), Korsyn opta pela postura da angústia, a desleitura do texto original, o que resulta nos processos descritos por Bloom para diálogo entre textos (inclusive outras obras do próprio compositor[58]).

Outros autores já haviam discutido sobre processos de apropriação do passado. Leonard Meyer, já havia em 1967[59] identificado alguns procedimentos (quatro) que definiu como Paráfrase[60], Empréstimo[61], Simulação[62] e Modelagem[63]. Charles Rosen, em

[58] É justamente nesta pouca explorada questão que este trabalho se fundamenta.
[59] *Music, the Arts and Ideas.*
[60] "Na Paráfrase praticamente todas as características constitutivas de uma obra existente - seu assunto principal, temas, estruturas e procedimentos estilísticos – são utilizados de uma forma relativamente rigorosa e constante como base para a totalidade ou parte de uma nova obra cujo espírito e significado são claramente contemporâneos. Através da reordenação das partes ou materiais, modificação da sintaxe, mudanças de inflexão ou vocabulário, uma alternação na maneira de representação ou alguma combinação destes fatores, acontece uma modificação estilística" (MEYER, 1994, p.195).
[61] No Empréstimo materiais existentes, geralmente pequenos trechos (uma melodia, linha ou estrofe de um verso ou parte de uma pintura), mas as vezes seções maiores ou mesmo obras completas de dimensões modestas, são citadas, copiadas ou reproduzidas com exatidão ou quase exatidão. Quando, como é frequente o caso, a força e impacto do material emprestado dependem da familiaridade da audiência com o tom e significado do seu contexto original, os trechos são geralmente extraídos de obras de conhecimento geral de um ouvinte ocidental educado" (MEYER, 1994, p.199).
[62] "Simulação, para distinguir de Paráfrase e Empréstimo, não envolve nem utilização literal nem variada de materiais – melodias, versos ou elementos pictóricos – tomados de uma obra de arte específica. Ao contrário, características marcantes de um estilo antigo – idioma melódico-rítmico, processos harmônicos e estruturação formal na música; vocabulário, gramática, modos de organização e método narrativo na literatura; qualidades de linha, textura e cor, senso de contorno e organização plástica nas artes visuais – são combinados e modificados por inflexões, técnicas e preocupações que são caracteristicamente contemporâneas. (na música, por exemplo, estas preocupações assumem a forma de preferências por assimetria e variedade rítmica e métrica, por sonoridades pungentes ao invés de doces e assim por diante). Uma vez que não há decepção nenhuma alusão ao ontem, são intencionadas nem todas as características de um estilo anterior são como regras empregadas". (MEYER, 1994, p.203).
[63] "Modelagem não envolve nem tomar materiais específicos de uma obra existente (Paráfrase ou Empréstimo) nem adotar a sintaxe ou maneira característica de outro estilo (Simulação). Ao contrário, seguindo a estrutura básica e o processo de outra obra simultaneamente a reorganizar o seu conteúdo manifesto e seu significado, a nova obra é construída como um rigoroso análogo da obra modelo. (MEYER, 1994, p.205).

seu célebre artigo *Influence: Plagiarism and Inspiration* (1980), também discutiu o assunto, porém, recusou estabelecer ou propor um método que desse conta da investigação dos processos intertextuais, confiando na análise desta tarefa. Ainda, na década de 1980, Lloyd Whitesell (*Men with a Past: Music and the "Anxiety of Influence"* - 1994) e Martha Hyde (*Neoclassic and Anachronistic Impulses in Twentieth-Century Music* - 1996) problematizam a questão do passado respectivamente na ótica de Bloom e da análise do termo Neoclassicismo, ambos com relevantes contribuições para o tema.

Na literatura acadêmica brasileira temos o artigo de Lúcia Barrenechea e Cristina Capparelli Gerling de 2000 – Villa-Lobos e Chopin – o diálogo musical das nacionalidades, que praticamente inaugura a discussão no âmbito da música no Brasil; Ilza Nogueira em 2003, que contém o termo intertextualidade no título – A Estética intertextual na música contemporânea: Considerações estilísticas, onde a autora apresenta e discute os conceitos de paráfrase, paródia e apropriação de Affonso Romano de Sant'anna; e, novamente, em 2003, Lúcia Barrenechea, agora com co-autoria de Lucas de Paula Barbosa, com A intertextualidade musical como fenômeno, importantíssimo artigo onde um método de análise através de entidades orgânicas (derivado do método de análise de estilos de Jan LaRue) é apresentado pela primeira vez.

Seguindo esse caminho, outros relevantes trabalhos foram produzidos por Norton Dudeque – *Intertextuality and Stylization in Villa-Lobos Bachianas Brasileiras No 1* – a respeito da obra de Villa-Lobos; Ernesto Hartmann sobre Almeida Prado – A Sonata n. 10 para Piano de Almeida Prado: relações intertextuais e composicionais entre a obra e o poema As Rosas de Rainer Rilke e Modelagem, Simulação e Compressão na Sonata nº 10 para piano (das Rosas) de Almeida Prado: diálogos intertextuais com a Sonata op. 109 para piano de L. van Beethoven; e Rodolfo Coelho de Souza, a respeito do conceito de intertextualidade e de suas relações na Suíte Antiga de Alberto Nepomuceno. Evidentemente, há outros trabalhos, mas não se trata aqui de elencar uma lista exaustiva, limitando-me a citar alguns no intuito de atestar a consolidada produção acadêmica sobre o tema.

Contudo, nenhum destes trabalhos tem como foco a questão da autotextualidade, ou seja, do caso particular de intratextualidade (por si mesmo um caso de intertextualidade) onde um compositor claramente dialoga com suas próprias obras.

Talvez, pela obviedade desse processo, de certo modo, impossível de não ocorrer no ato da composição, este tema não tenha sido abordado. Até o presente momento, não se encontra nenhum trabalho em língua portuguesa que trate do assunto sob a ótica da intertextualidade/intra/autotextualidade musical. Naturalmente, discussões sobre o estilo, a linguagem e mesmo os procedimentos técnico-composicionais ou premissas estéticas abundam, mas mesmo estes trabalhos não aplicam nenhum dos conceitos dos autores acima mencionados. Importa fazer isso, na perspectiva de propor um possível caminho, uma alternativa para a compreensão e estudo do estilo de um compositor em específico, observando as mudanças e incrementos na sua técnica e seu modo de expressão.

2. Ressignificando e ampliando o conceito de intertextualidade: transtextualidade, intratextualidade e autotextualidade

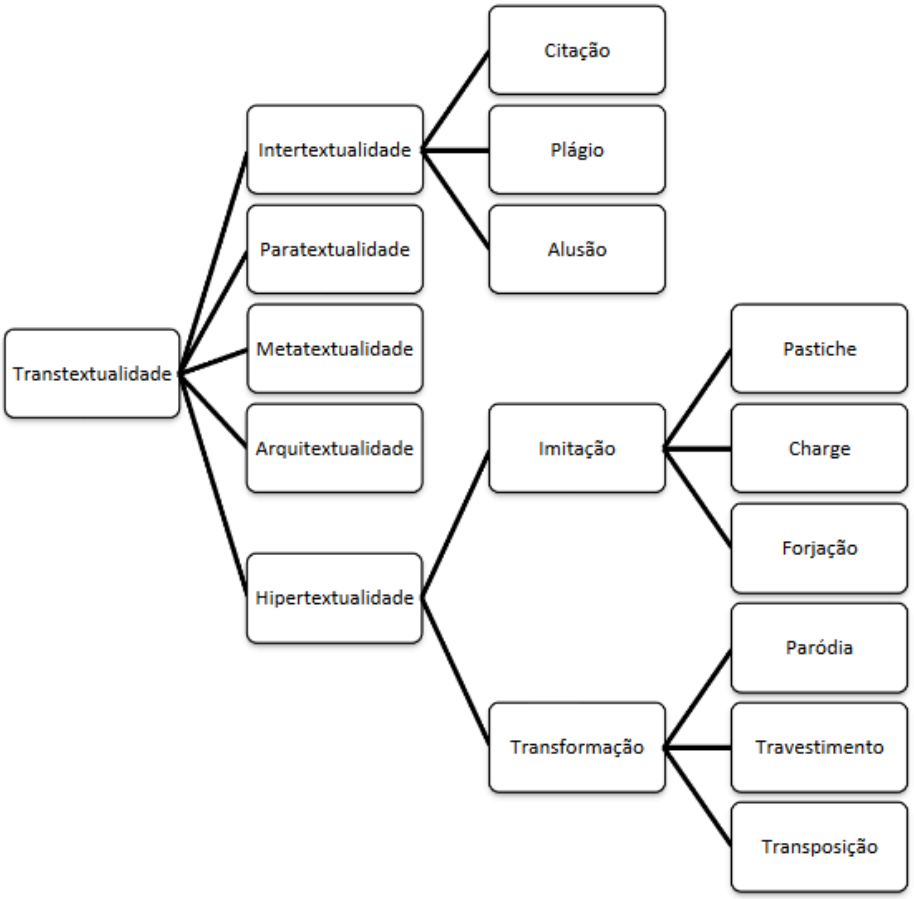
O termo intertextualidade foi empregado até aqui de uma forma mais abrangente, conforme o que foi proposto originalmente por Kristeva. No entanto, com o passar dos anos, pesquisadores sentiram a necessidade de ampliar o significado do termo ou até ressignificá-lo. É o caso de Gerárd Genette, que reposiciona a intertextualidade como uma categoria de algo maior que ele chamava de transtextualidade. Em outras palavras, o que era intertextualidade para Kristeva, para Genette é transtextualidad*e*, sendo que esta última pode ocorrer de 5 maneiras distintas:

> a) Intertextualidade: pode estar na forma de citação, plágio ou alusão;
> b) Paratextualidade: a relação entre um texto e seu paratexto que envolve o corpo principal do texto. Exemplos são títulos, títulos e prefácios;
> c) Arquitextualidade**:** a designação de um texto como parte de um gênero ou gênero;
> d) Metatextualidade: o comentário crítico explícito ou implícito de um texto em outro texto;
> e) Hipotextualidade ou Hipertextualidade**:** a relação entre um texto e um hipotexto precedente em que o texto ou gênero em que se baseia, mas que ele transforma, modifica, elabora ou amplia. Exemplos são paródia, falsificação, sequela e tradução (GENETTE, 1992, p.83).

É importante ressaltar que no caso de Genette o termo intertextualidade se reduz a algo mais específico, podendo se manifestar em forma de citação, plágio ou alusão. Para

entendermos melhor a ampliação dos termos propostos por Genette, podemos verificar a figura 01:

Figura 01: Organograma da Transtextualidade de Genette.



Fonte: Nobre (2014, p.54).

Outros dois termos originários da intertextualidade – ou o que seria transtextualidade para Genette – são: intratextualidade e autotextualidade. Esses conceitos são o foco deste trabalho. No que se refere ao termo intertextualidade existe uma variedade de significações, sendo uma delas proposta por Sharrock:

> Intratextualidade é o fenômeno e o estudo da relação entre os elementos dentro dos textos: trata de estruturas como composição de ciclos, continuidades, justaposições de descontinuidade, arcos de histórias e outras repetições de linguagem, imaginário ou ideias, incluindo lacunas no círculo hermenêutico e na forma de presenças ausentes e caminhos não tomados. A Intratextualidade

> concentra-se no problema de como os textos são reunidos, por autores e leitores, como totalidades unificadas, ou, ocasionalmente, em des-unidades criativas, e divididas em seções para facilidade de consumo ou para outros propósitos. (SHARROCK, 2018, p.15).

Todavia, esta definição de Sharrock ainda não contempla uma possível "auto modelagem", ou mesmo o reaproveitamento de conceitos, ideias ou estruturas de um mesmo compositor em duas de suas obras distintas, pois trata essencialmente do conceito de obra cíclica, ou de um conjunto de obras que apresentem alguma forma palpável de relação, indiferentemente de sua cronologia próxima ou afastada.

Outra significação (essa bem mais próxima do processo de reaproveitamento de material pelo próprio compositor) para o termo intratextualidade é descrita Adaílton Pupia (2017) em seu trabalho sobre a obra de Villa-Lobos e algumas de suas relações intertextuais, quando cita Sant'Anna (2003):

> Segundo Sant'anna, a intratextualidade é quando o poeta se reescreve a si mesmo. Ele se apropria de si mesmo, parafrasicamente" (SANT'ANNA, 2003, p.62). A paráfrase de seu próprio texto é bastante comum em diversos compositores. Elementos como estruturas rítmicas, harmônicas e melódicas, são reaproveitadas, sem alterar o sentido original. (SANT'ANNA, 2003 *apud* PUPIA, 2017, p.88)

Outra autora, Cecília Ugartemendía (2017), também discorre sobre este termo, mesmo que inserido no contexto de seu trabalho – literário – ampliando sua definição:

> A intratextualidade deriva do conceito de intertextualidade. Há dois níveis de intertextualidade na obra de um autor. O primeiro tem a ver com as relações entre peças do mesmo *corpus* de um autor; o segundo nível tem a ver com as relações entre diferentes obras do mesmo autor. Para distinguir entre um e outro, adotaremos os termos propostos por Vasconcellos: "intratextualidade" para o primeiro nível e "autotextualidade" para o segundo. A autotextualidade "consiste na autocitação, isto é, na evocação, em dada obra, de uma passagem de outra obra do mesmo autor" (UGARTEMENDÍA, 2017, p.62-63).

Sobre estes tipos de relacionamentos de obras do mesmo autor, temos – como destacou Ugartemendía – em Vasconcelos (2001), a seguinte definição para intratextualidade:

> Encontraremos um tipo de intertextualidade que não exige conhecimento ativo senão do próprio texto que se vai lendo: trata-se de recordar, muitas vezes em detalhe, passagens anteriores que serão

> evocadas sutilmente para criar sentido, em processo a que chamaremos "intratextualidade" (VASCONCELLOS, 2001, p.82)

> preferimos adotar o termo mais abrangente de intratextualidade, concebida como a evocação, no curso de uma obra, de passagens da mesma obra: alusão interna, portanto; mas restringimos nossas considerações ao exame de exemplos que mostrem de que maneira essa retomada interna cria sentidos que precisam ser decodificados depois que a memória do leitor a reconheceu (VASCONCELLOS, 2001, p.128).

Na definição preliminar de Vasconcellos não está contemplada a ampliação do conceito para obras distintas do mesmo compositor como observamos em Sant'anna, portanto, neste aspecto, Vasconcellos aparentemente aproxima-se mais de Sharrock.

Contudo, mais à frente em seu trabalho encontramos um interessante desdobramento, com o emprego do prefixo "auto" para definir uma categoria de intertextual que contempla o problema em tela:

> Outro tipo de intertextualidad*e* consiste na autocitação, isto é, na evocação, em dada obra, de uma passagem de outra obra do mesmo autor; ainda que tal denominação não seja ideal, poderíamos chamá-la **autotextualidade**[64]. De novo, cautela se faz necessária: distinguir-se-á a coincidência de expressão, fruto da unidade intrínseca de um mesmo estilo, da referência pretendida, provocada, e criadora de sentido; fluidos, porém, são os limites entre uma classe e outra (VASCONCELLOS, 2001, p.147).

Além do conceito expandido de intertextualidade – o de autotextualidade empregado por Genette e Vasconcellos – é importante considerarmos também o conceito de autocitação (autor cita), descrita por Corrado (1992). Para o autor, diferente de outras formas de intertextualidade, a autocitação não apresenta as discussões envolvendo questões problemáticas como o plágio por exemplo, por razões óbvias, pois,

> além da recorrência de voltas idiomáticas básicas, responsáveis pela solidariedade interna que de obra em obra vai perfilando o estilo de um autor, encontramos com certa assiduidade a reutilização de estruturas completas próprias, das quais o compositor, familiarizado intimamente com elas no curso do trabalho precedente, estima poder extrair novas consequências musicais ou carregá-las com novos sentidos ao situá-las em outro contexto. (CORRADO, 1992, p.37).

Já Rubén López Cano aponta cinco tipos de *intertextualidade*:

[64] Grifo nosso.

1) Citação;
2) Paródia;
3) Transformação de um original;
4) Tópica e;
5) Alusão (CANO, 2007, p.30-31).

Para este autor, o caso mais evidente de intertextualidade é a citação, que ocorre quando um autor reproduz ou se refere a obra de outro autor ou mesmo a sua própria. Portanto, para Cano, não há necessariamente uma diferenciação terminológica que diferencie ambos os casos, sendo o conceito de intertextualidade, nesse caso, suficiente como categoria.

Contudo, Cano (CANO, 2007, p.31) destaca que, para que a citação se materialize, a referência intertextual deve ser clara e forte (destacando-se de forma inequívoca do restante da obra). Ainda, ela deve ser realizada sobre uma obra específica e amplamente reconhecível[65], não obstante seu autor ou o título da obra não seja conhecido. Tal qual, deve haver intencionalidade, sendo a citação, ainda que reconhecida, dosada, pois ao contrário se configura como um mero plágio. Por fim, deve existir alguma "literalidade" entre a obra original e sua citação, posto que variações, ou transformações muito elaboradas e profundas, além de descaracterizar a citação, incorreria em um distinto caso de intertextualidade, mais próximo da paráfrase ou da paródia.

Considerações Finais

Os autores citados acima, diretamente ligados à teoria literária, apresentam formas e modelos analíticos nos quais podemos observar o fenômeno da intertextualidade na prática. Contudo, encontra-se uma diversidade demasiadamente flexível de conceitos e de nomenclaturas que podem gerar confusão terminológica.

Aparentemente, não há um consenso sobre uma clara definição do termo intertextualidade, definindo objetivamente seus limites e fronteiras, sendo observados na literatura (ainda escassa) outros termos como autotextualidade e intratextualidade como subcategorias. Essas subcategorias são relevantes pois apontam e contemplam (portanto, viabilizam) o processo de "auto modelagem" ou o reaproveitamento de ideias de um

[65] O que, obviamente, depende do referencial cultural do ouvinte.

compositor em diferentes contextos em distintas obras cronologicamente afastadas como um processo composicional em si ou mesmo um componente do estilo.

Na música de concerto europeia abundam exemplos do fenômeno auto textual ou intratextual, a citar, a título de exemplo, o emprego da mesma melodia por Edvard Grieg em sua primeira Peça lírica op.12 n.1 (1866-67) e sua última, essa, presente no grupo de Peças líricas op.71 n.7 de 1901, distantes 38 anos. Esse não é um caso isolado.

Conceitos distintos podem não ser necessários enquanto não se entende a autotextualidade como processo composicional em si. Talvez, justamente por esse motivo, encontra-se uma literatura pouco volumosa acerca do tema.

Como apontamento final, poderíamos sugerir o aprofundamento desta investigação visando verificar se os processos composicionais correspondentes a essa prática, de fato, carecem de uma terminologia específica e robusta que advenha do desdobramento/subcategorização do conceito de intertextualidade.

Referências Bibliográficas

BARBOSA, Lucas de Paula. **Música e contexto de pensamento**: uma proposta de abordagem crítico-interpretativa sobre a interação entre o mecanicismo e o simétrico no classicismo. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Música. Universidade Federal do Paraná. Curitiba: 2023.

BARBOSA, Lucas de Paula; BARRENECHEA, Lúcia. A intertextualidade musical como fenômeno: um estudo sobre a influência da música de Chopin nas 12 Valsas de Esquina de Francisco Mignone. *In*: **Em Pauta** - v. 16 - n. 26 - janeiro a junho de 2005.

BARBOSA, Lucas de Paula; BARRENECHEA, Lúcia. A intertextualidade musical como fenômeno. **Per Musi**. Belo Horizonte, v.8, 2003. p. 125-136.

BARRENECHA, Lúcia Silva. Villa-Lobos e Chopin, o diálogo musical das nacionalidades. *In*: GERLING, Cristina Capparelli (org). **Três estudos analíticos**: Villa-Lobos, Mignone e Camargo Guarnieri. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação Mestrado e Doutorado em Música /UFRGS, 2000. v. 1. p 11 a 73.

BAKHTIN, M**. Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BAKHTIN, M. **La Poétique de Dostoïevski**. Paris: Seuil, 1970.

BEARD, David; GLOAG, Kenneth. **Musicology***:* The Key Concepts*.* New York: Routlege, 2005.

BLOOM, Harold. **Um mapa da desleitura**. Rio de Janeiro : Imago, 1995.

BLOOM, Harold. **A angústia da influência.** Uma teoria da poesia. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

BLOOM, Harold. **A angústia da influência**: uma teoria da poesia. 2ª ed. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2022.

CORRADO, Omar. Posibilidades intertextuales del dispositivo musical. *In*: Corrado, O; Kreichman, R.; Malachevsky, J. (Ed.). **Migraciones de sentidos:** três enfoques sobre lo intertextual, p. 33–51. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, Centro de Publicaciones. 1992.

DUDEQUE, Norton. Intertextuality and Stylization *In*: Villa-Lobos's Bachianas Brasileiras no. 1. **Música Theorica**, Salvador, v. 2, n. 2, p.19–51, 2017.

DUDEQUE, Norton. Pacific 231 de Honegger e a Tocata Trenzinho do Caipira de Villa-Lobos: um caso de intertextualidade. **Opus**, Porto Alegre, v. 19, n. 2, p. 39-56, dez. 2013.

DUDEQUE, Norton Eloy. Revisitando a "Ária (Cantilena)" da Bachianas Brasileiras n. 5 (1938) de Villa-Lobos. **Música em perspectiva**, (vol. 1, n. 2). Curitiba: 2008, p. 131-157.

DUDEQUE, Norton Eloy. Villa-Lobos e a herança do estilo culto nas Bachianas Brasileira*s*. **Anais do IV Simpósio Villa-Lobos**. São Paulo, Universidade de São Paulo, 2018b, p. 237-265.

GENETTE. Gérard. **Palimpsestes**. Paris: Seuil, 1982.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestes**: la littérature au second degré. Paris: Editions du Seuil, 1992.

KORSYN, Kevin. **Towards a New Poetics of Musical Influence**, Music Analysis, 10:1-2, 1991.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à Semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

KRISTEVA, Julia. **Semeiotikè***:* recherches pour une sémanalyse**.** Éditions du Seuil, Paris, 1969.

KRISTEVA, Julia**.** **La révolution du langage poétique.** Paris : Seuil, 1974

LÓPEZ-CANO, R. Música e intertextualidad. *In*. **Pauta**. Cuadernos de teoria y critica musical. Habana, 2007, p. 30-36.

MANFRINATO, Ana Carolina; DUDEQUE, Norton. Intertextualidade em Dança (Miudinho) da Bachianas brasileiras n. 4, de Heitor Villa-Lobos. *In*: ENCONTRO INTERNACIONAL DE TEORIA E ANÁLISE MUSICAL, 3., 2013, São Paulo. **Anais**... São Paulo: ECA-USP, 2013.

MANFRINATO, Ana Carolina. **Bachianas brasileiras n.4, de Heitor Villa-Lobos:** um estudo de intertextualidade. Dissertação de mestrado. Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2013.

MEYER, Leonard B. **Music, the Arts, and Ideas.** Chicago: University of Chicago Press, 1967.

PUPIA, Adailton Sergio. **Intertextualidade na Bachianas Brasileiras nº. 2 de Heitor Villa-Lobos.** Dissertação de mestrado. Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2017.

PUPIA, Adailton Sergio. **Intertextualidade na Sinfonia nº 8 (1950) de Heitor Villa-Lobos.** Tese de doutoramento. Departamento de Artes e Música. Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2017a.

PUPIA, Adailton Sergio. Intertextualidade no Lento (Assai) da Sinfonia n. 8 de Heitor Villa-Lobos. *In*: **Revista Orfeu**. Universidade do Estado de Santa Catarina. Vol. 2, núm. 1, 2017b.

SHARROCK, Alisson. How do We Read a (W)hole?: Dubious First Thoughts about the Cognitive Turn. *In*: **Intratextuality and Latin Literature**. Berlin/Boston: The Gruyter, 2018.

STRAUSS, Joseph. **Remaking the past:** Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition. Harvard University Press: Cambridge, Massachusetts, and London, England 1990.

UGARTEMENDÍA, C. M. A exemplaridade do abandono. **Epístola elegíaca e intratextualidade nas Heroides de Ovídio.** Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) –Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

VASCONCELLOS, P. S. **Efeitos Intertextuais na Eneida de Virgílio**. São Paulo: Humanitas, 2001.

X Simpósio Internacional de Música da Amazônia
13 a 17 de outubro de 2025
Goiânia, Goiás, Brasil

Passados presentes: o ressurgimento das mídias físicas, a hipostasiação da memória e a fruição contemporânea da música gravada

MUSICOLOGIA

Guilherme Aleixo da Silva Monteiro
(UEA/PPGLA - FAPEAM) - guidomonte@hotmail.com
Márcio Leonel Farias Reis Páscoa
(UEA/PPGLA - CNPq) - mpascoa@uea.edu.br

Resumo: Este texto propõe uma discussão sobre o recente revival das mídias físicas na produção, distribuição e consumo de música no atual contexto tecnológico, dominado pelo *streaming*, buscando averiguar relações entre a hipostasiação da memória cultural em suas interfaces com a materialidade e os modos de fruição da música na contemporaneidade. Tem-se como objetivo precípuo demonstrar que os formatos de mídia física, como o CD e o LP, por exemplo, proporcionam, hodiernamente, experiências estéticas bastante distintas em relação às mídias digitais, vinculando-se a modos de fruição fundamentalmente contemplativos, a demandar do ouvinte certos ritos culturais que, até muito recentemente, se consideravam perdidos.
Palavras-chave: LP e CD; Mídias físicas; Música gravada; Memória cultural.

Abstract: This text proposes a discussion on the recent revival of physical media in the production, distribution, and consumption of music in the current technological context, dominated by streaming, seeking to explore the relationship between the hypostatization of cultural memory in its interfaces with materiality and the modes of music enjoyment in contemporary times. The primary objective is to demonstrate that physical media formats, such as CDs and LPs, currently provide quite distinct aesthetic experiences compared to digital media, linking them to fundamentally contemplative modes of enjoyment, demanding from the listener certain cultural rites that, until very recently, were considered lost.
Keywords: LPs and CDs; Physical media; Recorded music; Cultural memory.

1. Introdução

A consubstanciação da memória em suportes externos ao cérebro humano passou por determinados estágios até a invenção da escrita como elemento fundamental, porém não único, à fixação, transmissão e conservação de informações. Das pinturas rupestres à criação e ampla disseminação do alfabeto latino, por exemplo, passando pelas primeiras sistematizações da escrita cuneiforme sumeriana e pelos hieróglifos egípcios, o uso de signos gráficos, quer simbólicos, icônicos ou indiciários, para a fixação de imagens, palavras e conceitos – antes circunscritos à mente humana e à oralidade – propiciou um

aumento exponencial do armazenamento de memória. Ao conferir substância ao pensamento e à palavra falada, a representação gráfica, seja pela escrita ou pelo desenho, tornou possível o prolongamento temporal e espacial das abstrações da mente e do fenômeno da comunicação oral para além do seu evento, sendo fundamental à formação de um arcabouço de conhecimentos sobre o qual se baseou os desenvolvimentos ulteriores da linguagem, da ciência e da filosofia.

Além da invenção da escrita para a representação visual da linguagem verbal, a invenção de sistemas de notação musical[66] veio cumprir propósito semelhante para a música, qual seja: o de garantir perenidade e dispersão a uma determinada concepção estética, cuja matéria, o som, possui a natureza fugaz da palavra falada. Tais sistemas de escrita deram fixidez às ideias, às formas e aos conteúdos musicais, porém não garantiram, quando de sua decodificação pelo leitor/intérprete, uniformidade interpretativa nos atos de performance, por mais detalhada e prescritiva que fosse a notação musical[67].

O advento do fonógrafo – invenção atribuída a Thomas Alva Edison (1847-1931) no último quartel do século XIX – representou um avanço nesse sentido, tornando possível a "exata" reprodução de um evento sonoro particular[68], com todas as suas nuances e oscilações, tantas vezes quanto se desejasse. A repetibilidade proporcionada pela reprodução técnica do som hipostasiado em um suporte físico[69] conferiu à resultante sonora de uma performance a perenidade da palavra impressa, do monumento, tornando

[66] Pode-se citar os seguintes: a escrita neumática; a cifragem alfanumérica moderna; os diversos tipos de tablatura; a cifragem do baixo contínuo; o sistema mensural tradicional; o grafismo das bulas para a chamada música contemporânea, etc.
[67] Não se defende, aqui, que toda performance de uma obra musical deva ser idêntica à outra, muito menos que o intérprete seja um mero executante das ideias do compositor. O intérprete, ao tomar contato com uma obra, também intervém de forma decisiva à exposição de uma composição, conferindo a ela um caráter pessoal, não necessariamente previsto pelo compositor.
[68] Exata no modo de dar-se à percepção auditiva, com suas inflexões, sua vocalidade única. Não se ignora o fato de que o meio de reprodução, da mesma forma que a notação musical, não dá conta da totalidade dos eventos sonoros/musicais em jogo, podendo restringir e/ou excluir – por conta de limitações que lhe são próprias – certas frequências acústicas e ruídos presentes na performance ao vivo.
[69] O primeiro fonógrafo de Edison, de 1877, contava com cilindros revestidos com folhas de estanho (*tin-foil*). Em 1887, na segunda versão do dispositivo, o revestimento em cera foi adotado em substituição àquele material por sua maior plasticidade. No mesmo ano, o inventor alemão Emile Berliner (1851-1929) projetou o disco plano, formato físico que perdura até os dias de hoje. Disponível em: <https://www.loc.gov/programs/national-recording-preservation-plan/tools-and-resources/historical-background/timeline/>. Acesso em: 14 jan. 2025

possível revisitar eventos sonoros/musicais singulares que não são repetíveis fora da dimensão técnica. Parafraseando Walter Benjamin (1987, p. 166), pode-se dizer que a reprodutibilidade técnica do som fez pela música, nos albores da pós-modernidade, o que a prensa de Gutenberg fizera pela palavra escrita no princípio da era moderna.

Da invenção do fonógrafo à gravação digital, os avanços e refinamentos das tecnologias de captação, processamento e reprodução de áudio deram vazão a novas formas de produção, distribuição e consumo de música (Burkholder; Grout; Palisca, 2014, p. 769). Se antes do advento da gravação e reprodução técnica do som a fruição de um concerto – ou mesmo da música para as diversas ocasiões sociais – dependia do encontro entre músicos e público em um mesmo espaço e tempo, agora pode-se prescindir de tal encontro; pode-se interromper e retomar a experiência estética a qualquer momento, do exato ponto onde se parou; pode-se, como nunca, dispor da música de tempos e lugares os mais remotos, com poucos cliques, em nossos telefones celulares. A facilidade de acesso a um vasto catálogo musical proporciona ao ouvinte contemporâneo uma chance sem par, qual seja: a de revisitar memórias – através da capacidade evocativa que a música possui – ao escutar canções e artistas que lhe são caros, bem como desenvolver novos gostos e preferências, sem despender grandes somas de dinheiro[70] e nem dedicar espaço na estante para a aquisição, armazenamento e manutenção de mídias físicas.

No entanto, a comodidade proporcionada pelo *streaming*, mesmo em seu ápice, não suprimiu a utilização de mídias físicas na distribuição e consumo de música. Hoje, ao contrário do que se poderia supor, há um movimento afluente em busca de antigos formatos como o CD e, principalmente, o LP. A partir dessa constatação, é razoável perguntar: quais as razões por trás desse 'ressurgimento'? Há uma espécie de nostalgia a servir de mote a esse *revival*? Há em curso uma tentativa de restituir às mídias físicas a posição cimeira que outrora ocupavam? Há um anseio pela duplicação dos arquivos e produtos mais recentes em formatos tangíveis?

[70] Algumas plataformas de *streaming*, como o YouTube e o Spotify, disponibilizam versões gratuitas de seus serviços. No entanto, a modalidade paga proporciona, obviamente, comodidades como o acesso ao catálogo completo, a execução de músicas na ordem em que constam em um álbum (e não em *modo aleatório*) e a não inserção de anúncios no uso do serviço.

A tais perguntas serão dados ao menos dois tipos de tratamento: o primeiro, quantitativo, se debruça sobre a análise de dados recentes informados pelos principais representantes da indústria fonográfica mundial, com vistas a indicar se tal *revival* configura uma tendência duradoura ou se se trata de um fenômeno esporádico; o segundo, qualitativo, toma por base os critérios que levam os ouvintes a escolherem as mídias físicas em um contexto onde o *streaming* se impõe como principal meio de distribuição e consumo de música.

Para auxiliar as reflexões sobre o fenômeno em tela, utilizar-se-ão os conceitos da "presença do passado" no contexto da pós-modernidade, abordado por Hutcheon (1991) e Huyssen (2000) e da *Verwindung heideggeriana*, que tem em Vattimo (1996) um de seus principais intérpretes. Além disso, o recurso a Benjamin (1987) será fundamental à compreensão do estatuto da obra de arte, das relações de produção, distribuição, consumo e dos modos de fruição contemporâneos da música gravada.

2. O 'ressurgimento' das mídias físicas na era das mídias "etéreas"

A rigor, o CD e o LP/EP são formatos de mídias físicas que não foram totalmente suplantados por formatos não físicos, "etéreos", como o mp3 e o *streaming*, por exemplo. Esse 'ressurgimento' refere-se mais à procura daqueles formatos por novas gerações de consumidores[71] do que uma tentativa de restituir às mídias físicas a posição de principais suportes à distribuição e ao consumo de música. As motivações por trás da procura por formatos físicos em plena era do *streaming* podem variar: desde a curiosidade em conhecer a sonoridade de um formato analógico, como o LP/EP, até a nostalgia por uma forma de escuta/fruição que hoje é minoritária[72].

Por conta das dimensões e da maior quantidade de trabalho manual especializado envolvido nos processos de fabricação, a versão em LP de um álbum costuma ser bem mais dispendiosa que a sua versão em CD. Além disso, as maiores dimensões de um

[71] Disponível em: https://oglobo.globo.com/cultura/musica/geracao-streaming-se-encanta-com-vinis-durante-pandemia-faz-caminho-de-volta-do-mp3-aos-lps-24945572. Acesso em: 22.jan.2025

[72] Disponível em: https://www.theadvocate.com/baton_rouge/entertainment_life/music/article_3bcdf140-1cfd-11ea-8dd4-0778f562aac6.html. Acesso em: 22 jan. 2025

disco de vinil proporcionam maior espaço ao trabalho gráfico, sendo este, para além da música, um dos principais atrativos do formato. Embora aparentemente paradoxal, o aumento da demanda por discos de vinil teve no *streaming* a sua principal força motriz. Ao dispor de grandes catálogos com apenas alguns cliques, o ouvinte pode utilizar tais serviços para "garimpar" títulos – à guisa do que ainda se faz em lojas físicas – e, posteriormente, adquiri-los em LP, CD ou outro formato disponível.[73] A simbiose que se opera entre o digital e o analógico, longe de restaurar modos de consumo e fruição específicos a determinados formatos, presentifica-os em novos contextos – plurais e não excludentes – onde a interface entre diferentes temporalidades tecnológicas tem o potencial de expandir os horizontes da experiência estética na contemporaneidade.

Sob uma perspectiva pós-moderna, como assinalada em Hutcheon (1991, p. 39), o *revival* do LP/EP pode ser visto como uma via de mão dupla: tanto como uma 'presentificação' do passado – ao colocar em evidência atitudes culturais tidas como superadas (os 'ritos' envolvidos na escolha de um álbum, na apreciação da arte gráfica de capas e encartes, na escuta realizada socialmente em alto volume, nas discussões sobre a qualidade da música e da sonoridade etc.) – quanto como uma (perdoe o esdrúxulo neologismo, caro leitor) "preteritificação" do presente – onde novos artistas e artistas consagrados (por exemplo, a cantora maranhense Dicy e a banda de *heavy metal* inglesa Judas Priest) lançam seus trabalhos mais recentes em formatos analógicos (LP e, por vezes, K7) e físico-digitais (CD). Tal interpenetração de temporalidades – o passado 'presentificado' e o presente projetado no passado – é um traço cultural pós-moderno, uma espécie de paródia ao tempo linear – este, sempre voltado ao futuro – e uma busca por novas nuances estéticas que conferem às obras um caráter oscilante, indeterminado (novas velharias? Velhas novidades?). Os aspectos que distinguem ou aproximam o consumo e a fruição hodiernos da música gravada, tanto em mídias físicas quanto em formatos não-físicos, serão discutidos a seguir.

[73] Disponível em: https://www.musicweek.com/digital/read/try-before-you-buy-how-record-stores-embraced-streaming-to-drive-the-vinyl-revival/085474. Acessoem: 23 jan. 2025

3. O consumo e a fruição hodiernos da música gravada: diferenças e semelhanças entre o *streaming* e as mídias físicas

Como dito, o *streaming* mudou a forma de consumo e fruição da música na contemporaneidade. Com ele, além do acesso a um vasto catálogo, é possível acompanhar em tempo real os lançamentos de artistas e/ou bandas sem a necessidade de adquirir álbuns ou *singles* em mídias físicas ou ainda pagar taxas exorbitantes pela utilização do serviço. A portabilidade é uma das suas principais vantagens: pode-se dispor dele a qualquer hora e lugar, em qualquer ocasião e utilizá-lo para finalidades diversas. Parafraseando Vattimo (1996, p. 39), pode-se, ousadamente, dizer que o *streaming* é para a música o equivalente à realização (um tanto pervertida) do espírito absoluto de Hegel, ou seja, "da universalização do domínio da informação [...] [da] generalização dos meios de comunicação, [e] do universo das representações difundidas por esses meios [...]" (Idem).

Com o *streaming*, o ato de escutar/fruir música nunca esteve tão presente no cotidiano e nunca se o fez de forma tão distraída quanto hoje[74]. A experiência da escuta/fruição na era digital é uma experiência esvaziada por excelência, porém, isso não significa que, como tal, a escuta/fruição tenha perdido significado e importância. Antes pelo contrário. O esvaziamento se dá no sentido que sugere Vattimo (1996, p. 43): como uma generalização da experiência estética proporcionada pelos meios de comunicação, neste caso a internet; como uma experiência que não mais está circunscrita a limites institucionais legitimadores, como as salas e outros espaços formais de concerto, por exemplo. Tal esvaziamento refere-se, também, ao que Benjamin (1987, p 170) denomina por destruição da aura, ou do valor de culto da obra de arte em favor do seu valor de exposição, ou seja, da perda de sua excepcionalidade face à vida cotidiana.

Tudo isto, no entanto, não é exclusividade desta quadra histórica. Desde o uso para fins comerciais das tecnologias de gravação sonora, o esvaziamento da escuta/fruição e a destruição da aura da obra de arte são processos que se puseram em

[74] Vattimo (1996, p. 51) afirma que "O que acontece conosco na era da reprodutibilidade técnica é que a experiência estética se aproxima daquilo que Benjamin chamou de "percepção distraída". Essa percepção não encontra mais a "obra de arte", de cuja noção era parte integrante a aura. É possível [...] que precisamente na fruição distraída, que parece ser a única possível em nossa condição, o *wesen* [essência] da arte nos interpele num sentido que nos obrigue a dar, também nesse terreno, um passo além da metafísica.

marcha com a reprodutibilidade técnica e, portanto, com a difusão da música através das mídias físicas e do rádio. Na era do LP/EP, do K7 e do CD enquanto formatos predominantes, o processo de esvaziamento também ocorreu, porém, diríamos, em menor intensidade. Um exemplo dessa mitigação se dá no modo de realização da escuta/fruição em ambiente privado, onde a relação ouvinte/mídia física/equipamentos de reprodução era um imperativo à escuta diligente ou mesmo à escuta distraída de um álbum de música. Havia nesta relação com os produtos da indústria fonográfica uma tangibilidade incontornável, uma proximidade física sem a qual o consumo e a escuta/fruição não seriam possíveis (ou satisfatórios, do ponto de vista estético). Com o *streaming* a tangibilidade e a proximidade física são totalmente prescindíveis, dando lugar a uma relação remota, mediada pela internet.

Embora semelhantes no que respeita ao esvaziamento da escuta e à ampla generalização da experiência estética, o *streaming* e as mídias físicas guardam diferenças substanciais entre si quanto às formas de relacionamento com a música. Enquanto o primeiro oferece uma intensa experiência aural[75], podendo ser fortemente vinculada ao vídeo, as últimas oferecem uma experiência estética multissensorial, onde, além da dimensão auditiva, concorrem para tal as dimensões visual – com o projeto gráfico e artístico da fotografia, de capas, contra capas, encartes, pôsteres etc. – e tátil/olfativa – pela textura e cheiro dos diferentes materiais que compõem o produto final; no caso do LP/EP: papelão da capa, papel do encarte/pôster, plástico dos invólucros interno e externo, além do próprio disco, feito de policloreto de vinila; no caso do CD: fundamentalmente os polímeros do invólucro, da caixa-suporte e do próprio disco, e do papel da capa/encarte. À dimensão tátil se soma o fato de o ouvinte "ter a música nas mãos", de manusear o suporte em que ela está contida e de poder operar direta e imediatamente os dispositivos de reprodução de mídia[76].

A ausência do caráter multissensorial da escuta/fruição da música no *streaming* é, talvez, o principal fator a colaborar para o esvaziamento da experiência estética nesse

[75] Através das mais novas tecnologias de processamento de áudio, que permitem maior ganho de volume sonoro, maior cobertura de frequências acústicas e maior fidelidade na reprodução, tanto às obras lançadas recentemente quanto às obras do passado, em edições remasterizadas.
[76] Dado que os dispositivos reprodutores de mídias físicas não necessitam, a priori, de uma interface conectada à internet para o seu funcionamento.

formato. Uma vez que um álbum nele disponibilizado é desprovido do tratamento quase artesanal conferido ao mesmo álbum em formato LP, por exemplo, torna-se patente a volatilidade e a fungibilidade do *streaming* frente aos formatos físicos. Estes, embora colaborem ao esvaziamento da escuta/fruição da música, conferem hipostasiação[77] ao fenômeno sonoro, portanto à memória, tornando-a, de certa maneira, palpável, vinculada a um universo imagético que, juntamente ao videoclipe, serve de referente à estética de um álbum e à fantasia do ouvinte.

Não há dúvidas de que a disseminação da música através das mídias físicas colaborou à destruição da aura da obra de arte, especialmente ao tornar possível a experiência estética fora dos âmbitos da tradição[78] – de onde deriva a aura. No entanto, ao destruí-la, abriu-se chance à criação de novas auras, portanto, de outras tradições, vinculadas, agora, aos meios de reprodução técnica da música e a outros modos de recepção e fruição da obra de arte. Hoje, em meio ao uso generalizado de tecnologias digitais, os formatos físicos, em especial os analógicos, ganham destaque em virtude de sua excepcionalidade, de sua relativa escassez, e pelo fato de remeterem a modos de escuta/fruição que, embora ainda vigentes, são comumente compreendidos como parte de um passado relativamente distante. A sonoridade característica de um LP (o som da agulha ao primeiro toque no disco e o ruído de fundo provocado pela interação entre a agulha e as ranhuras do LP) torna-se, portanto, um convite à memória para gerações mais velhas e um vetor à nostalgia às gerações mais novas que não vivenciaram o ápice do formato – eis aí o apelo que o LP exerce sobre uma parcela do público mais jovem[79].

Segundo Huyssen (2000, p. 14), o *boom* das modas e dos utensílios *retrô* pode ser visto como parte de uma estratégia exclusivamente mercadológica, cujo objetivo é a comercialização em massa da nostalgia. Não à toa, grandes conglomerados da indústria fonográfica como a Sony, Warner e Universal Music veem o LP como um formato

[77] Ou seja, tornam, de forma mediada, o intangível (nesse caso, o fenômeno sonoro) em algo palpável: o disco (LP, CD etc.).
[78] Citando Benjamin (1987, p. 168): "A catedral abandona seu lugar para instalar-se no estúdio de um amador; o coro executado numa sala ou ao ar livre, pode ser ouvido num quarto".
[79] Disponível em: https://oglobo.globo.com/cultura/musica/geracao-streaming-se-encanta-com-vinis-durante-pandemia-faz-caminho-de-volta-do-mp3-aos-lps-24945572. Acesso em: 22 jan. 2025 e em: https://today.yougov.com/entertainment/articles/22938-record-store-day-2019-records-generations-poll. Acesso em: 26 jan. 2025

altamente rentável – a despeito dele apresentar um volume de receitas significativamente inferior ao do *streaming* – uma vez que, mais do que a música, o que se torna mercadoria com os discos de vinil é a memória (cultural, social, política, afetiva etc.), uma memória que é inextricável a esse formato de mídia e a modos de recepção que demandam dos ouvintes maior envolvimento e atenção à dimensão holística da obra de arte. Esta é a aura criada pelo formato LP hodiernamente: um modo de escuta/fruição que, não mais sendo predominante, encontra amplo espaço na esfera *cult*, tornando-se, em alguma medida, o apanágio de *connoisseurs* e audiófilos.

No atual contexto, a remissão a tecnologias e atitudes culturais tidas como pretéritas ou superadas pode ser interpretada como uma postura pós-moderna de contestação às ideias de progresso e de tempo linear da metafísica iluminista que lhes serve de lastro. O *revival* das mídias físicas na era do *streaming* mostra que a expectativa – tipicamente modernista – em relação ao que é novo (a lógica da superação como sinônimo de atualidade e progresso técnico) é ilusória, uma vez que diferentes temporalidades tecnológicas coabitam a esfera de possibilidades de consumo e fruição da música nos dias de hoje. Mais condizente com a atual situação, a saber: a "compressão" de temporalidades tecnológicas distintas no presente, é o pensamento que trata o fenômeno do *revival* de forma dialógica – não como uma recuperação do passado em nome do futuro, mas como o fim da lógica de superação crítica, do ideal de desenvolvimento como valor último. Esse pensamento é a *Verwindung heideggeriana*, ou a ideia de (dis)torção da metafísica, de superação enquanto convalescença, bem como a ideia de rememoração (*Andenken*) (Vattimo, 1996, p. 185).

4. O passado relembrado: a *Verwindung* na compreensão do *revival* das mídias físicas

O termo *Verwindung*, na acepção descrita acima, fora cunhado por Heidegger, e segundo Vattimo consta parcamente na obra do autor alemão, aparecendo somente em *Sendas Perdidas* (1977), Ensaios e Conferências (2001) e na primeira parte de Identidade e Diferença (Baleeiro, 2010, p. 40). No entanto, o termo é recorrente na obra do filósofo italiano (um dos principais intérpretes de Heidegger) e remete à relação que temos com a

metafísica do pensamento moderno, iluminista. Antes de Heidegger, no entanto, Vattimo considera que o cerne da *Verwindung* já se faz notar na obra de Nietzsche, embora este autor não use esse termo (Vattimo, 1996, p. 170).

A *Verwindung* heideggeriana, na leitura de Vattimo, pressupõe uma forma de superação da metafísica que não coloca para si uma razão última, um *telos* ou uma ruptura crítica, mas, antes, uma retomada da metafísica com objetivo de distorcê-la (Baleeiro, 2010, p. 40). Entretanto, não se trata de um rompimento crítico com o passado, com a tradição, mas de uma relação irônica para com estes (Vattimo, 1996, p. 48), uma vez que pensar a superação nos termos da modernidade é ficar aprisionado à sua lógica. Ao remeter, portanto, ao passado da metafísica, a *Verwindung* busca superá-la como quem convalesce de uma moléstia, resignando-se, entretanto, pelo fato de não poder se livrar totalmente de suas sequelas. Em sua tradução para o italiano, o termo *Verwindung* (*rimettersi*) ganha, também, o sentido de transmissão de uma mensagem, de remissão (de nós a algo ou a alguém; de alguém para nós ou ainda para nós mesmos), vinculando-se à ideia de rememoração (*Andenken*).

São esses dois últimos sentidos – o de transmissão/remissão e de rememoração (*Andenken*) – que orientam o uso da *Verwindung* neste texto para a compreensão do *revival* das mídias físicas na atualidade. De acordo com Vattimo, no contexto aberto pela pós-modernidade,

> A rememoração, ou, antes, a fruição (reviver), também entendida em sentido estético, das formas espirituais do passado [arte, religião, cultura etc.], não tem a função de preparar alguma outra coisa, mas tem o efeito emancipador em si mesma. É a partir daqui, talvez, que a ética pós-moderna poderia ser oposta às éticas, ainda metafísicas, do "desenvolvimento", do crescimento, do *novum* como valor último (Vattimo, 1996, p. 185).

Ao afirmar o potencial libertador que o abandono da lógica e da ética do "desenvolvimento" proporciona à experiência estética, Vattimo dá indicações de que o rememorar, o remeter-se (a algo ou a alguém) – nesse caso, a tecnologias e modos de recepção/escuta/fruição da música considerados pretéritos – pode levar a uma nova unidade entre experiências estéticas do passado e do presente. Segundo o autor, esta "não teria mais nada da unidade do sistema filosófico dogmático, nem tampouco algumas das

características fortes da verdade metafísica" (1996, p. 187). Seriam, dessa forma, experiências estéticas residuais, secularizadas, relacionadas a um modo de pensar "fraco" que não mais enxerga nas determinações da metafísica sua razão de ser. O *revival* das mídias físicas, nesse caso, é um rememorar e uma remissão a um passado cultural que distorce o ideal de progresso que, em tese, o *streaming* representaria, de acordo com uma lógica tipicamente moderna. Portanto, a *Verwindung*, embora não negue a metafísica do "desenvolvimento" e do ideal de progresso enquanto superação crítica do passado, representa um convite à despedida da modernidade, estabelecendo com ela uma atitude irônica ao mesmo tempo que reconhece a impossibilidade de superá-la partindo de suas premissas.

Em sua interpretação do pensamento de Vattimo, Baleeiro (2010, p. 46) destaca que a memória do que ainda se faz presente – para o caso em tela: as mídias físicas num contexto em que predominam as mídias "etéreas" – é a *Verwindung*, uma vez que o que se "supera" ainda permanece. Aplicando a *Verwindung* em relação ao retorno da religião na atualidade, o autor lança mão de uma citação de Vattimo num contexto em que o termo pode ser bastante apropriado à discussão sobre o *revival* das mídias físicas. Pode-se dizer, destarte, que o fenômeno aqui discutido

> é o restabelecimento presente de algo que [comumente] acreditávamos ter esquecido definitivamente, a reativação de um vestígio adormecido, a reabertura de uma ferida, a reaparição de algo que fora [em parte] removido, a revelação de algo que pensávamos ser uma *Überwindung* (superação, aquisição de veracidade e consequente descarte) ainda é somente uma *Verwindung*, uma longa convalescença que tem de tornar a enfrentar o vestígio indelével de sua doença (Vattimo, 2000, p. 91 *apud* Baleeiro, 2010, p. 47).

Nesse caso, a enfermidade a que se refere Vattimo é o pensamento moderno, que cultua o ser enquanto possibilidade de realização do novo e que vê a história como uma iluminação progressiva que conduzirá a humanidade à emancipação. Para o *revival* das mídias físicas, a *Verwindung* representa – além das ideias de rememoração e transmissão de uma mensagem – uma simbiose entre passado e presente: uma retroalimentação que proporciona a coexistência de distintas temporalidades, tornando possíveis diferentes recepções de um dado fenômeno sonoro/estético. Por fim, mais do que evidenciar o

caráter ilusório das noções de novidade e superação crítica, a *Verwindung* das mídias físicas traz o passado à baila para com ele estabelecer um diálogo e para, segundo a hermenêutica gadameriana, "reconstruir, sempre de novo, a continuidade da experiência, individual e coletiva" (Vattimo, 1996, p. 186).

Considerações finais

O presente texto buscou descrever e discutir diferentes modos de recepção/escuta/fruição contemporâneos da música gravada, com especial atenção ao recente *revival* das mídias físicas. Sabe-se que esse fenômeno é conhecido desde antes do advento do *streaming*, porém, hoje, se vê fortemente impulsionado por ele. O aumento da demanda por mídias físicas, especialmente as analógicas (LP/EP e, por vezes, K7), se deve, principalmente, às gerações mais jovens. As motivações por trás dessa procura podem ser diversas, indo desde a simples curiosidade pela sonoridade das mídias analógicas, passando pelo colecionismo até a nostalgia por modos de escuta/fruição que não são mais predominantes.

O diálogo com o passado – prezando pela afirmação das diferenças e não por uma superação crítica – evidencia a postura pós-moderna de trazer ao presente atitudes culturais que o senso comum, pretensamente, julga superadas. No entanto, tal relação para com a herança cultural legada a nós não busca uma restauração do passado – que, lido pela ótica de forças reacionárias, ocorre sempre de forma idealizada, portanto, metafísica – mas busca, antes, mostrar que outras possibilidades estéticas e outras temporalidades tecnológicas estão disponíveis para nós, coabitando o presente. Assim, o *revival* das mídias físicas em uma era dominada pelas mídias "etéreas" pode ser considerado uma atitude tipicamente pós-moderna de remissão/rememoração (*Verwindung*) – uma espécie de inversão da seta do tempo – a nos indicar que o passado e o presente se comprimem, coadunam-se, na experiência estética da escuta/fruição da música na contemporaneidade.

O pensamento de que o desenrolar do tempo não conduz, mecanicamente, a um *topos* determinado ou à realização de um ideal de progresso, de novidade, pode ser libertador na medida em que abre oportunidades à revisitação, à experiência

ISSN 2447-9810

ressignificada do passado e de suas tradições, ao mesmo tempo que mitiga as expectativas e angústias em relação ao futuro, seja da tecnologia, seja da arte. O *revival* das mídias físicas – especialmente das analógicas – mostra, portanto, que tal postura favorece uma ecologia estética e tecnológica que torna a experiência atual multifária e não excludente quanto às possibilidades de fruição da música gravada. Finalmente, os conceitos da "presença do passado" e da *Verwindung* heideggeriana – na leitura de Vattimo (1996) – fornecem perspectivas de análise e interpretação do fenômeno que, até o momento, não foram suficientemente exploradas do ponto de vista estético-filosófico no contexto da pós-modernidade.

Referências bibliográficas

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 3ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 165-196. (Obras Escolhidas).

BURKHOLDER, J. Peter; GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. **A history of western music**. 9th ed. New York/London: W. W. Norton & Company, 2014.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo:** história, teoria e ficção. Tradução: Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

HUYSSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória:** arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

VATTIMO, Gianni. **O fim da modernidade**: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna. Tradução: Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

Artigos

BALEEIRO, Cleber A. S. *Verwindung*: a ideia de "superação" no pensamento de Vattimo. **Revista Eletrônica Correlatio**. N. 18, 2010. Disponível em:

https://www.metodista.br/revistas/revistasmetodista/index.php/COR/article/download/2400/2382. Acesso em: 10 jan. 2025.

Fontes eletrônicas

BALLARD, Jamie. How many americans are still buying vinyl records? **YouGov**, [S.l.], 12 apr. 2019. Entertainment, arts & media/Technology & digital Disponível em: https://today.yougov.com/entertainment/articles/22938-record-store-day-2019-records-generations-poll. Acesso em: 26 jan. 2025.

DEFFES, Olivia. Repeat performance: music lovers warming up to vinil... again. **The Advocate**,[S.l.]. 30 jan. 2020. Disponível em: https://www.theadvocate.com/baton_rouge/entertainment_life/music/article_3bcdf140-1cfd-11ea-8dd4-0778f562aac6.html. Acesso em: 22 jan. 2025

OLIVEIRA, Luccas. Geração streaming se encanta com vinis durante a pandemia e faz caminho de volta do mp3 aos LPs. **O Globo**, Rio de Janeiro. 29 mar. 2021. Cultura/Música. Disponível em: https://oglobo.globo.com/cultura/musica/geracao-streaming-se-encanta-com-vinis-durante-pandemia-faz-caminho-de-volta-do-mp3-aos-lps-24945572. Acesso em: 22 jan. 2025.

PAINE, Andre. Try before you buy: how record stores embraced streaming to drive vinyl revival. **Music Week**, [S.l]. 22 mar. 2022. Disponível em: https://www.musicweek.com/digital/read/try-before-you-buy-how-record-stores-embraced-streaming-to-drive-the-vinyl-revival/085474. Acesso em: 23 jan. 2025.

U.S. CONGRESS. National recording preservation plan. **Library of Congress**. Disponível em: https://www.loc.gov/programs/national-recording-preservation-plan/tools-and-resources/historical-background/timeline/. Acesso em: 14 jan. 2025.

X Simpósio Internacional de Música da Amazônia
13 a 17 de outubro de 2025
Goiânia, Goiás, Brasil

A Música Angolana como Resistência Cultural e Transformação Social

MUSICOLOGIA

Catimba Matias Anacleo
UFMG/FAPEMIG
Catimbadas@gmail.com
Edite Rocha
UFMG/CNPq
editerocha@ufmg.com

Resumo: As pesquisas e narrativas sobre a trajetória da música angolana, desde o período pré-colonial até à contemporaneidade, têm sido fortemente marcada pela predominância de um olhar externo - citando autores como Felner, Redinha, Valentim e Alves. Explorada como espaço de memória, espiritualidade, protesto e transformação em contextos coloniais, de libertação, guerra civil e reconciliação, este trabalho busca a música como construção da identidade cultural e resistência sociopolítica. Nesse sentido, o estudo adota como embasamento a crítica de Kofi Agawu à etnomusicologia ocidental e adopta uma abordagem histórico-cultural qualitativa, baseada na (etno)musicologia africana e estudos pós-coloniais, utilizando arquivos históricos, registros sonoros e produção musical como fontes.
Palavras-chave: Música angolana; Identidade cultural; Resistência e Memória histórica.

Abstract: Research and narratives on the trajectory of Angolan music, from the pre-colonial period to the present day, have been strongly marked by the predominance of an external perspective—citing authors such as Felner, Redinha, Valentim, and Alves. Explored as a space of memory, spirituality, protest, and transformation in contexts of colonialism, liberation, civil war, and reconciliation, this work examines music as a construct of cultural identity and sociopolitical resistance. In this sense, the study is grounded in Kofi Agawu's critique of Western ethnomusicology and adopts a qualitative historical-cultural approach, based on African (ethno) musicology and postcolonial studies, using historical archives, sound recordings, and musical production as sources.
Keywords: Angolan music; Cultural identity; Resistance and historical memory.

1. A Música angolana como Vetor de Identidade e Memória

A história da música angolana é um testemunho vívido da resiliência cultural e da profunda capacidade de adaptação e transformação social de um povo. Desde os primeiros contatos com os colonizadores portugueses no século XV, a música se revelou

não apenas como uma forma de expressão artística, mas como um campo de batalha simbólico, onde a imposição cultural era constantemente desafiada pela criatividade e pela força da identidade angolana.

A maior parte dos registros existentes sobre a história da música angolana foi elaborada por etnógrafos, arqueólogos, funcionários administrativos coloniais, missionários, linguistas e etnomusicólogos. Esses estudos iniciais, frequentemente resultantes de expedições coloniais, embora valiosos para a documentação, foram moldados por um olhar eurocêntrico. Autores como Sarmento Alfredo em "Os Sertões de África (apontamentos de viagem)" e Felner (1933), exemplificam essa perspectiva que, muitas vezes priorizava a classificação e a análise a partir de referenciais ocidentais, subestimando ou distorcendo o significado intrínseco das manifestações culturais africanas.

No decorrer do tempo, o cenário começou a se diversificar com o surgimento de novos pesquisadores, como José Redinha (1984), através de sua obra *Instrumentos musicais de Angola*; Amanda Alves (2013), que na sua reedição em 2018 pela AULP, analisa a musicalidade angolana, a política e o anticolonialismo entre 1950 e 1980; Cristina de Sá Valentim (2019), em "Sons do Império, vozes do cipale, canções cokwe e memórias do trabalho forçado nas Lundas, Angola" e Marissa Moorman, (2008) com "Intonations: A Social History of Music and Nation in Luanda, Angola" para destacar algumas das mais recentes produções.

Nesta ordem de ideias, pensamos priorizar obras de autores africanos, que oferecem uma visão autêntica e profundamente enraizada em tradições orais e conhecimentos ancestrais, contrapondo-se às narrativas eurocêntricas que historicamente dominaram o campo.

Partimos da perspectiva de Joseph Ki-Zerbo (1972), que defendia a importância de ver a história africana "de dentro", longe das lentes e preconceitos ocidentais. Em um contexto marcado pelas marcas geopolíticas do séc. XX, ele argumentava que as sociedades africanas possuíam suas próprias lógicas e desenvolvimentos, frequentemente complexos e sofisticados. Sua visão, que marcava a história além de apenas uma sequência de fatos, apresentava uma leitura dinâmica que iluminava o presente e moldava

o futuro. Nesse âmbito, sua abordagem nos permite investigar como as práticas musicais Banto se inseriram na vida comunitária, social e espiritual, aprofundando a complexidade de suas manifestações culturais antes da colonização.

Assim, a partir dos ideais de Kofi Agawu (2016), que problematiza a pretensão da etnomusicologia ocidental de representar objetivamente a música africana, apontando sua intervenção ideológica colonial, este trabalho analisa essa crítica ressaltando a importância de questionar as narrativas estabelecidas e buscar perspectivas que transcendam os vieses históricos.

Diante dessa realidade, este trabalho ressalta como imperativo um olhar autóctone sobre a história da música angolana, com base no entrosamento de informações, dando voz aos anciãos e aos detentores do conhecimento ancestral que, por meio da passagem de testemunhos podem conferir sustentabilidade e consistência à nossa história musical.

2. A Música Banto como Pilar de Identidade e Memória Cultural

Dentre as comunidades com hábitos e costumes próprios que floresciam antes da chegada dos portugueses ao território hoje conhecido como Angola, destacavam-se os povos Banto e Bosquímanos, que professavam seus dogmas religiosos e possuíam formas de subsistência e organização social complexas, subdivididas em reinos.

A complexidade da organização política é bem ilustrada por Djibril Tamsir Niane (2010), que destaca a presença de estruturas estatais desenvolvidas:

> Os portugueses encontraram dois grandes reinos na costa, os do Kongo e Loango, e outro no interior, o reino tio do "Grande Makoko". As tradições registram que os dois primeiros se formaram pela fusão gradativa de Estados menos importantes e que a dinastia de Kongo se origina no norte do rio, não muito longe da dinastia de Loango. Pode-se supor que esses reinos tenham nascido entre os séculos XIII e XIV (Niane, 2010, P. 647).

Para o estudo da música africana, José Redinha (2008) menciona em sua pesquisa que os avanços técnicos na gravação de música contribuíram decisivamente, mas se em Angola existem vastos arquivos de música gravada, ainda escasseiam de estudos musicológicos (Redinha, 2008, p. 22). Nesse contexto, admitia, e registrou, que as

tentativas anteriores de anotar cantos e músicas instrumentais haviam fracassado, apontando a cópia escrita como argumento para não conseguir transmitir a essência da sonoridade daqueles povos.

Esses estudos, por sua vez, apresentam diversas complexidades, dada a intrincada relação e as divergências entre os múltiplos setores e aspectos culturais. Esse fato tem influenciado, em grande parte, a ausência de estudos mais aprofundados, cujos resultados exigiam um trabalho conjunto colaborativo de musicólogos e etnólogos, dada a complexidade inerente à sua apreciação.

O julgamento da música africana, apesar de sua crescente consagração, ainda é motivo de discussão. A esse respeito, Georgitti (1957), citado por Redinha, aponta que o erro de muitos ocidentais consiste em querer julgar a música africana "com ouvidos não africanos" e em não entender as notas subentendidas (Georgitti *apud* Redinha 2008, p. 28).

A música nas comunidades Banto pré-coloniais não era um mero acompanhamento para o cotidiano, mas sim uma linguagem totalizadora que permeava e organizava a vida em suas mais diversas dimensões: social, espiritual, pedagógica, política e identitária. Argumenta-se que a musicalidade era um pilar fundamental da existência dessas sociedades, um reflexo e um motor de sua cosmovisão complexa e interconectada.

A música destas comunidades pode ser vista como pedagogia e transmissão de conhecimento ao refletirmos a afirmação de Redinha (1984, p. 54) de que "as crianças aprendiam a tocar tambores e outros instrumentos por meios de fórmulas verbais e silábicas" como argumento poderoso para a compreensão da música como um sistema educacional formal e informal. Nesta perspectiva, a aprendizagem musical não era separada da linguagem e da cultura, em que o corpo, a voz e o instrumento eram extensões de um mesmo processo de aquisição de conhecimento.

Essa participação coletiva em rituais e celebrações, como nascimentos, casamentos, colheitas e funerais, reforçava os laços sociais, aliviava tensões e permitia a catarse emocional. O canto e a dança eram formas de se conectar não apenas com os

vivos, mas também com os ancestrais, reforçando a continuidade geracional e a espiritualidade imanente à vida.

O papel espiritual e a intervenção no sobrenatural remetem aos "apitos mágicos de chifre" utilizados em guerras como um argumento crucial para entender a dimensão performática e espiritual da música. Isso transcende a ideia de música como divertimento e a eleva a uma tecnologia espiritual. Acreditava-se que certos sons, ritmos e instrumentos possuem poder intrínseco para influenciar eventos, afastar o mal, invocar forças protetoras ou mesmo desorganizar o inimigo. Nesse âmbito, a música em África passava a ser utilizada como mediador entre o mundo material e o espiritual, uma ferramenta para a manipulação do cosmos e para a garantia da sobrevivência e prosperidade da comunidade. Os instrumentos não eram apenas artefatos, mas veículos de poder, imbuídos de significados cosmológicos e capazes de intervir na realidade (Redinha, 2018). Paralelamente, também é vista como narrativa histórica e guardiã da memória, onde estas “manifestações folclóricas retratam grandes e antigas viagens, nomes geográficos, as lendas e os contos" , sublinhando o papel da música como historiografia oral.

Em sociedades sem registros escritos amplamente difundidos, a música e a performance oral eram os principais meios de transmitir a história, a geografia, os valores e a mitologia. Cantos épicos, baladas e danças rituais funcionam como arquivos vivos, garantindo que o conhecimento ancestral fosse transmitido de geração em geração, moldando a identidade coletiva e a conexão com o passado. A música era, em essência, a biblioteca da comunidade. Estes argumentos, nos remete a refletir sobre a crítica de Kofi Agawu, quando ele sugere uma abordagem Afrocêntrica para entender a música africana, buscando uma maneira diferente de criatividade que vá além dos limites da crítica ocidental.

No cômputo geral, a música nas comunidades Banto pré-coloniais se destacava do entretenimento. Era um sistema complexo de comunicação, pedagogia, espiritualidade, coesão social e registro histórico. Contudo, ao reconhecer essa centralidade, podemos desconstruir narrativas simplistas e eurocêntricas sobre a África, e

apreciar a profundidade e a autonomia das civilizações Banto em sua rica e vibrante expressão musical.

2. Chegada dos portugueses e os primeiros contatos no território

Os missionários portugueses, especialmente os capuchinhos, jesuítas e, posteriormente, os protestantes, desembarcaram em Angola com a missão de disseminar a fé cristã. Assim, a introdução do cristianismo e evangelização sociocultural, com seus hinos e liturgias, marcou o início de uma complexa dinâmica musical que, ao lançar uma imagem de integração, contrária à supressão das tradições locais, transformou e, em muitos casos, as fortaleceu como instrumentos de resistência.

A conversão de Nzinga a Nkuwu, o Rei do Congo, batizado como João I em 1491, é um marco simbólico que ilustra a estratégia de evangelização através da influência sobre as elites. Contudo, essa introdução do cristianismo e da música religiosa portuguesa não foi um processo unidirecional de assimilação. Pelo contrário, as dinâmicas musicais desse período revelam uma interação fluida entre imposição cultural, resistência, adaptação e criatividade local.

Neste quadro, a música religiosa portuguesa, inicialmente concebida como um instrumento de colonização, foi gradualmente apropriada e reinventada pelos angolanos. Essa reinvenção não foi meramente uma imitação, mas sim um processo de reinterpretação que infundiu novos significados espirituais, culturais e sociais às melodias e harmonias estrangeiras. O sincretismo musical emergente refletia a capacidade dos angolanos de incorporar elementos externos sem abandonar sua própria essência. Canções de louvor, por exemplo, podiam ser entoadas com ritmos e instrumentação africanos, criando uma ponte entre as duas culturas e, ao mesmo tempo, reafirmando a sonoridade e a identidade local.

Essa capacidade de recriação e adaptação não se limitou ao território angolano. O projeto social da música angolana, como fator recreativo, transbordou para o Brasil, onde, segundo Nei Lopes (2005), o Batuque angolano deu origem ao samba. Essa migração e transformação cultural sublinham a profundidade e a influência da musicalidade angolana no cenário global, demonstrando como as expressões artísticas

podem transcender fronteiras geográficas e culturais, servindo como veículo de memória e resistência.

Cristina de Sá Valentim, vencedora do prêmio internacional de investigação histórica Agostinho Neto (2022), em sua obra "Sons do Império, vozes do cipale, canções cokwe e memórias do trabalho forçado nas Lundas, Angola", aprofunda essa análise. Seu trabalho teve como objetivo investigar as motivações por trás do projeto ultramarino folclórico português. Num segundo momento, a autora explora as diversas formas pelas quais as culturas musicais africanas das Lundas foram reinventadas como folclore musical para servir a um projeto de controle colonial. A autora, buscou inquirir como os modos e processos de dominação negociavam com as várias ações africanas, analisando práticas de assimilação no uso de trajes indígenas, a organização de grupos e festas folclóricas, a venda de discos "indígenas" e a exibição folclórica de ritmos modernos.

A pesquisa de Cristina de Sá Valentim (2022), revela que o interesse colonial em "mapear e cartografar e preservar as tradições e o folclore dos povos primitivos e exóticos (seus usos e costumes)" inseria-se em um espírito de missão do estado português, visando afirmar sua força política e tutelar sobre as colônias. Essa aparente valorização do folclore era, na verdade, uma estratégia para cooptar e controlar as manifestações culturais africanas, despojando-as de seu potencial subversivo e transformando-as em espetáculo inofensivo para o olhar colonial. No entanto, mesmo sob essa vigilância, a música angolana encontrava maneiras de subverter as intenções coloniais, mantendo viva a chama da identidade e da resistência.

2.1. O Nascimento de Novas Identidades Sonoras

Nos centros mais desenvolvidos e, de modo geral, nas zonas urbanas, a roda do Batuque e outras modalidades tradicionais gradualmente cederam lugar a danças e músicas aculturadas. Em cidades como Luanda, Benguela e Malanje, diversos conjuntos africanos de música começaram a se desenvolver, incorporando simultaneamente instrumentos nativos e europeus, com destaque para a viola. Este instrumento, considerado indispensável, e o acentuado número de instrumentos de percussão, uma característica predominantemente africana, demonstram a fusão em curso. Redinha

(2009, p. 197) observa essa mescla, que resultou em sonoridades híbridas, porém inegavelmente angolanas.

Nesse cenário de fusão, a Rebita notabilizou-se como uma dança cerimoniosa aculturada das aristocracias africanas tradicionalistas. Ainda hoje cultivada em Luanda, a Rebita, em épocas passadas, reunia em seus grupos dançantes, um espaço de confraternização, entre africanos e europeus (Redinha, 2009, p. 197). Essa dança, com suas nuances e gestualidade, representava além de sua função de entretenimento, também um ponto de encontro e, paradoxalmente, de afirmação cultural em meio à colonização.

Outras danças aculturadas, como o Kilapanga e a Cabetula, também surgiram, enriquecendo o panorama musical angolano. A diversidade dessas manifestações refletia a efervescência cultural e a capacidade de reinvenção diante das influências externas. A música, nesse contexto, não era estática; estava em constante mudanças, que segundo Amanda Alves, (2013), o papel do Semba como um exemplo marcante dessa fusão de ritmos rurais angolanos como Kaduke, Kazukuta, Kilapanga, Cabetula, Makino, com as tradições musicais europeias dos músicos urbanos.

A historiadora Marissa Moorman, argumenta que o surgimento e a proliferação dos grupos musicais urbanos em Luanda, no período colonial tardio, foram cruciais para a formação da identidade angolana e para o fomento de um sentimento nacionalista. Ela destaca que a música produzida nos musseques serviu como um poderoso meio para os angolanos "imaginar a nação" e resistir simbolicamente à opressão colonial (MOORMAN, 2008, p. 7-8).

Nesta altura os musseques tornaram-se berços de uma cultura urbana vibrante, onde a música florescia como uma forma de expressão e organização social. Ela destaca que, nesses espaços, artistas e músicos, muitas vezes autodidatas, formavam grupos que tocavam em festas, bares, centros comunitários e cinemas. Esses conjuntos, ao se apresentarem e gravarem, contribuíram para a consolidação de gêneros como o Semba, que se tornou um símbolo cultural nacional.

Dado o controle ideológico rigoroso exercido pelo colonialismo, muitas mensagens de resistência eram habilmente codificadas nas letras das canções ou expressas nos usos sutis dos idiomas africanos, o que lhes permitia escapar ao

entendimento imediato das autoridades coloniais. A música tornava-se, assim, um espaço simbólico de liberdade em um contexto de repressão severa.

Essas canções eram entoadas nas casas, nos musseques (bairros populares que, como aponta Ricardo Vilas (2019), foram criados pelos colonos para confinar e controlar a intelectualidade angolana), em encontros culturais clandestinos e nas zonas rurais. A vitalidade cultural desses espaços é destacada por Amadeu Amorim em uma entrevista ao *Jornal de Angola*, apresentando a música como ponto mais alto entre as intensas atividades culturais que se desenvolviam nos musseques daquela época. As canções de intervenção permitiam aos músicos angolanos reivindicar os seus direitos, que eram constantemente usurpados e ignorados pelos colonialistas portugueses. Essa capacidade de resistir, comunicar e mobilizar através de formas artísticas sutis, mas potentes, evidencia o papel insubstituível da música no processo de libertação angolana.

A partir da década de 1950, com o fortalecimento dos movimentos nacionalistas de libertação (como o MPLA, FNLA e UNITA), a música assumiu um papel ainda mais explícito como instrumento de denúncia do colonialismo e de mobilização política. Compositores e intérpretes visionários como Liceu Vieira Dias e o grupo Ngola Ritmos, David Zé, Urbano de Castro e tantos outros artistas angolanos, criaram músicas que, apesar da intensa censura colonial, comunicavam abertamente a aspiração pela liberdade e pelos direitos usurpados do povo angolano. As letras revolucionárias e os ritmos vibrantes dessas canções impulsionaram os manifestantes em direção à liberdade, tornando-se hinos não-oficiais da resistência e da busca pela autodeterminação.

3. Pós-Independência (1975-1979): Legado da Resistência e Instrumentalização Ideológica

Após a independência de Angola em 1975, o legado da resistência musical não apenas persistiu, mas se transformou. Conforme observa Amanda Alves (2013), mesmo depois da libertação, muitos artistas angolanos contemporâneos mantiveram viva a tradição de crítica social, utilizando a música para denunciar tanto o colonialismo quanto as novas injustiças que surgiram no período pós-independência:

> A partir de 1975, observou-se o início de uma nova fase na música angolana. As canções deste período, refletiam um perfil panfletário e ideológico, legitimando o partido dirigente. As letras frequentemente

> exaltavam a força do povo angolano e denunciavam os perigos do imperialismo. Os versos comunicavam também a necessidade da construção de um projeto nacionalista em torno de propostas culturais, cuja característica seria, entre outras, a mitificação dos combatentes mortos. (Alves, 2013, p. 387).

Esta seria uma nova época marcada pelo socialismo, com a pretensão de romper com um passado caracterizado pelo tribalismo, racismo e ignorância. Amanda Alves ainda acrescenta (2013, p. 385) que, com a chegada do MPLA ao poder, a música popular tornou-se uma das ferramentas de legitimação política e ideológica do movimento, além de ser um instrumento crucial na construção de um projeto nacional para Angola.

Com o início do conflito armado, a promoção da música popular angolana entra em um certo declínio, e as comunidades passaram a consumir predominantemente músicas estrangeiras. Gêneros como pop, reggae, música antilhana e rumba do Congo (provenientes de Brasil, Cabo Verde e África do Sul, entre outros) ganharam grande popularidade, preenchendo o vazio deixado pela diminuição da produção musical local engajada.

Apesar desse cenário desafiador, a música continuou a ser um espaço vital para expressar as dificuldades da vida, o sofrimento e a esperança do povo angolano em meio ao conflito armado e no pós-conflito. Artistas tornaram-se cronistas da guerra e das dificuldades sociais. Nesse emaranhado de circunstâncias, surgiram novos estilos e gêneros musicais ligados à dança, fruto da dinâmica social e da absorção de diversos gêneros musicais estrangeiros.

Dentre esses novos gêneros, o Kuduro emergiu como uma dança e um estilo musical que refletia a criatividade de seus criadores, muitos dos quais eram anteriormente marginalizados. O Kuduro representou a emergência de um novo paradigma que mexeu com grande parte do tecido social da música angolana. Precursores como Tony Amado, Sibem, Virgílio Faia e muitos outros foram fundamentais para sua ascensão. Esse gênero musical, aos poucos, conquistou seu espaço na sociedade e, hoje, é ouvido e celebrado em todos os cantos de Angola, tornando-se um símbolo da resiliência e da inventividade musical angolana em tempos de adversidade. Além da música, outras formas de arte, como a arte visual, também foram importantes para documentar e expressar a experiência da guerra, abordando a ruína, o arquivo e o dever de lembrar.

Com a chegada da paz em 2002, Angola entrou em uma nova fase, caracterizada pela reabertura cultural e pela expansão e diversificação musical. Este período testemunhou o surgimento de novos estilos musicais, como o Rap, o afro-house e a evolução do kuduro para sua vertente digital, refletindo a conectividade global e a contínua criatividade dos artistas angolanos. No entanto, observa-se que, apesar da paz, houve poucas iniciativas para resgatar e valorizar plenamente as tradições musicais em diálogo com o mundo globalizado, e, em alguns casos, houve uma incitação à representação de desvios ético-morais em performances musicais, o que pode ser um reflexo das complexas transformações sociais do pós-guerra.

4. Colonialidade e o distanciamento do Multiculturalismo

Como recorrente, a tendência em centralizar e generalizar a vida musical das zonas urbanas a todo o território contrastava com a busca pela diversificação musical analisada à luz da multiculturalidade de Angola. Essa perspectiva agravava um olhar depreciativo sobre essa hegemonia aculturada, herança direta do período colonial. Essa visão ignora e inviabiliza o facto de que, no interior do país, existem comunidades que preservam as suas identidades culturais e promovem um ambiente social sadio, sustentado por práticas musicais e rítmicas milenares.

Como exemplo, o musicólogo ganense Kofi Agawu (2021), que em sua obra critica profundamente o discurso dominante sobre a música africana (*Representing African Music*), argumenta que o tonalismo (o sistema harmónico ocidental) age como uma "força colonizadora" na imaginação musical africana. Essa crítica ressoa diretamente com o contexto angolano: o uso acrítico de *frameworks* musicais estrangeiros (tonalismo, fórmulas de house) nos estilos urbanos pode mascarar e oprimir os valiosos sistemas modais e rítmicos autóctones das comunidades rurais. Assim, a resistência cultural angolana, no período pós-guerra, ficou à mercê de um foco que privilegie uma descolonização estética e que valorize e promova os legados musicais das suas diversas identidades étnico-linguísticas

Considerações finais

A música angolana reflete-se, indubitavelmente, como uma representação de um patrimônio vivo, que transcende o mero entretenimento para se consolidar como um registro pulsante das lutas, conquistas e valores do povo angolano, e das suas inúmeras comunidades. Ela continua a ser um instrumento poderoso de afirmação identitária e de transformação social, ressoando no cotidiano da labuta de muitos angolanos, tanto nas cidades como nas áreas rurais.

Em suma, esta sucinta revisão demonstra o quanto é necessário que se preserve a música como memória viva das lutas, conquistas e valores do seu povo. Ela permanece como um poderoso veículo de identidade e transformação social, sustentando uma história que vive e vibra em cada ritmo, canção e dança. Através dela, mantemos protegidos os legados dos nossos ancestrais e fortalecemos a nossa angolanidade.

Nesta ordem de ideias, é de nossa responsabilidade enquanto pesquisadores em música desenvolver projetos e, junto de outros agentes (culturais e governamentais), dinamizar estratégias para a valorização e preservação integral da nossa identidade. Isto implica dar visibilidade às práticas musicais não-urbanas, promovendo a sua interligação com a produção moderna e garantindo que o legado musical angolano seja estudado, documentado e transmitido sob uma perspectiva verdadeiramente endógena, que desafie as heranças da colonialidade musical.

Referências bibliográficas

AGAWU, Kofi. **The African Imagination in Music.** New York: Oxford University Press, 2016.

AGAWU, Kofi. **O tonalismo como força colonizadora na África**. Tradução de José Henrique Padovani. Revista Vórtex, Curitiba, v. 9, n. 1, p. 1-34, 2021. Disponível em: http://vortex.unespar.edu.br/. Acesso em: 03 set. 2025.

ALVES, Amanda Paloma. **Angola*:* musicalidade, política e anticolonialismo (1950–1980).** Revista Tempo e Argumento, v. 5, n.10, 2013, p. 373–396.

KI-ZERBO, Joseph. **Para quando África?: entrevista com René Holenstein**. Trad. Carlos Aboim de Brito. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.

KUBIK, G. **Angolan Traits in Black Music, Games and Dances of Brazil**. Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar, 1979.

FILNER, Alfredo de A. **Angola apontamento sobre ocupação e o início do estabelecimento dos portugueses no Congo, Angola e Benguela**. extraídos de documentos históricos. Coimbra imprensa da Universidade, 1933.

GEORGITTI, Paulo Roberto. **Perspectivas sobre a música africana.** Porto: Editora Luso-Africa, 1957.

MATEUS, Dalila Cabrita; MATEUS, Álvaro. **Purga em Angola.** Lisboa: Texto Editora, 2009.

MOORMAN, Marissa J. Intonations: **A Social History of Music and Nation in Luanda, Angola, 1945-1974.** Athens: Ohio University Press, 2008.

LOPES, Nei. **Partido alto: Samba de Banda.** Rio de Janeiro: Pallas, 2005.
NIANE, Djibril Tamsir (Ed.). **História geral da África, IV: África do século XII ao XVI**. 2. ed. rev. Brasília: UNESCO, 2010.

REDINHA, José – **Etnias e Culturas de Angola. Sua construção e descrição**. 2ª Edição, AULP, Coimbra, 1988.

REDINHA, José – **Instrumentos musicais de Angola**. Fac-Similadas AULP, 2018.

REDINHA, José. **Os povos de Angola: notas etnográficas**. Lisboa: Editora Atlântico, 2008.

SARMENTO, Alfredo, **Os Sertões de África. Apontamentos de viagem**, Lisboa, edit. Francisco Artur Silva, 1880.

VALENTIM, Cristina de Sá. **Sons do Império: vozes do cipale – canções cokwe e memórias do trabalho forçado nas Lundas**. Fundação Dr. Agostinho Neto, 2022.

VILAS, Ricardo. Brasil, Angola, Moçambique: **construção da identidade através da música popular**. Revista Sonora, Universidade Federal Fluminense, 2019.

Etnomusicologia

Apresentações orais disponíveis em:
https://www.youtube.com/watch?v=4re-EPNulBg&t=1253s

X Simpósio Internacional de Música da Amazônia
13 a 17 de outubro de 2025
Goiânia, Goiás, Brasil

Reribakui ikaja: organología y etnografía de las flautas de Pan de los murui y de la gente de centro (Amazonia colombiana)

ETNOMUSICOLOGÍA

Ginel Dokoe Gimaido
Kaɨ Komuiya Uai (Bora-Murui) - gneldok@gmail.com
Sebastián Zafiama
Kaɨ Komuiya Uai (Murui) – (sin correo)
Elicio Zafiama
Kaɨ Komuiya Uai (Murui) – (sin correo)
Leopoldo Silva Kudiramena
Kaɨ Komuiya Uai (Murui) – (sin correo)
Maria Flor Zafirekudo Atama
Kaɨ Komuiya Uai (Murui) – (sin correo)
Cristóbal Farirama
Kaɨ Komuiya Uai (Murui) – (sin correo)
Wenceslao Kuekonamuy Neikase
Kaɨ Komuiya Uai (Murui) – (sin correo)
Pedro Segundo
Kaɨ Komuiya Uai (Murui) – (sin correo)
Raly Chichaco Meicuaco
Kaɨ Komuiya Uai (Bora) / UNAL Amazonia – rchichaco@unal.edu.co
Juan Alvaro Echeverri
UNAL Amazonia – jaecheverrir@unal.edu.co
Alejandro Prieto Mendoza
UNAL Amazonia – alprietom@unal.edu.co

Resumen: Esta ponencia es resultado de un trabajo colaborativo intercultural entre un grupo de música y danza tradicional de los pueblos murui, bora y ocaina, de la Gente de centro de la Amazonia colombiana y profesores y estudiantes de la U. Nacional en Leticia (Amazonas, Colombia). Presentamos informaciones inéditas sobre las flautas de Pan *reribakui*: origen cultural, materiales y modo de fabricación, proceso de aprendizaje de la interpretación y forma de ejecución. Presentamos los cantos-textos y transcripción musical de cinco toques de *reribakui*, de las lenguas murui, bora, féénemɨnaa, ocaina y nonuya. Discutimos las informaciones presentadas en relación con la literatura publicada sobre estos instrumentos y su potencial aporte a la etnomusicología de los pueblos amazónicos.
Palabras-clave: Flautas de Pan; Aerófonos; Música indígena; Etnomusicología; Amazonia colombiana.

Abstract: This paper is the result of a cross-cultural collaborative work between a group of traditional music and dance of the Murui, Bora and Ocaina peoples of the People of the Center of the Colombian Amazon and faculty and students of the U. Nacional in Leticia (Amazonas, Colombia). We present unpublished information about the *reribakui* Pan flutes: cultural origin, materials and way of manufacture, learning process of interpretation and way of execution. We present the chant-texts and musical transcription of five *reribakui* songs, from the Murui, Bora, Féénemɨnaa, Ocaina and Nonuya

languages. We discuss the information presented in relation to the published literature on these instruments and their potential contribution to the ethnomusicology of Amazonian peoples.
Keywords: Pan flutes; Aerophones; Indigenous music; Ethnomusicology; Colombian Amazon.

1. Introducción

Los murui (anteriormente "huitoto" o "uitoto") y los bora somos pueblos de la *Gente de Centro* (Echeverri, 2022; Gasché, 2009) o *Hijos del tabaco, la coca y la yuca dulce* (AZICATCH, 2006), que abarca también a los pueblos ocaina, nonuya, miraña, féénemɨna (muinane), andoque y resígaro. Todos estos pueblos padecimos la violencia del tiempo del caucho a inicios del siglo XX, que ocasionó la pérdida de muchos clanes, y el desplazamiento de los supervivientes a otros territorios. Nuestro territorio ancestral es la región del Caquetá-Putumayo (Amazonía colombiana). Seguimos viviendo en nuestro territorio, pero muchos de nosotros nos hemos desplazado a otras regiones de la Amazonía peruana y hacia varias ciudades colombianas, incluyendo a Leticia, la capital del departamento de Amazonas (Colombia).

Esta ponencia la hacemos desde el pensamiento y conocimiento de algunos indígenas murui, bora y ocaina de la *Gente de Centro* que vivimos en Leticia y que hacemos parte de un grupo de danza llamado *Kaɨ Komuiya Uai* (Palabra principio de vida) dedicado a la práctica de las danzas, cantos y música tradicionales de nuestros pueblos. Cada pueblo de la *Gente de Centro*, y cada clan dentro de cada pueblo, tiene su forma de conocimiento y manejo específicos. Es desde nuestro conocimiento y práctica desde donde presentamos la siguiente información sobre las flautas de Pan *reribakui* (murui) o *chiiyoro* (bora).

La información aquí presentada surge de un proyecto de extensión solidaria de la Sede Amazonia de la Universidad Nacional de Colombia (UNAL) con nuestro grupo en 2024-2025.[80] La ponencia la presentamos en conjunto con el Juan Alvaro Echeverri, antropólogo, profesor de la UNAL Amazonia y director del proyecto, y Alejandro Prieto, músico y lingüista, estudiante de doctorado en la UNAL Amazonia.[81]

[80] Con UNAL Amazonia llevamos a cabo otro proyecto sobre los cantos del ritual *yuakɨ* ("baile de frutas") en 2019 (Grupo de danza Kaɨ Komuiya Uai, 2019).
[81] Agradecemos al profesor Carlos Miñana Blasco, por sus aportes a la discusión de estos materiales.

Los bailes rituales se siguen practicando en el territorio ancestral y en otros lugares donde vivimos, pero el uso de estas flautas, que embellecen y alegran el baile, ha venido decayendo. En este proyecto nos propusimos conseguir los materiales con los que se elaboran, fabricar las flautas, y practicar las canciones y pasos de danza de cuatro tipos de flautas del pueblo murui, que son compartidas por los otros pueblos de la Gente de Centro: 1) *reribakui,* pares de flautas de Pan de tres tubos cada una; 2) *gagɨkaɨ,* un tubo largo que produce tres tonos agudos; 3) *zikango,* un par de pitos de dos tubos cada uno, interpretados por niños y mujeres; y 4) *vudugoɨ,* una trompeta.

En esta ponencia nos enfocamos en nuestro trabajo con las flautas de Pan *reribakui*. Estas flautas son mencionadas en la literatura desde inicios del siglo XX, pero sin información detallada sobre su modo de fabricación, sus características musicales y sin la documentación de las piezas que se tocan con ellas.[82]

En §2 presentamos brevemente el origen cultural de estas flautas de Pan. En §3 nos referimos a los materiales y proceso de elaboración de las flautas; en §4 al proceso de aprendizaje; en §5 a su forma de ejecución; en §6 a la afinación de las flautas fabricadas. En §7 presentamos una selección de cinco cantos de *reribakui* (uno de cada lengua: murui, bora, féénemɨnaa, ocaina y nonuya), junto con la transcripción musical de la interpretación. Concluimos en §8 con una discusión de las informaciones presentadas.

2. Origen del *reribakui*

Cada pueblo y cada clan tiene una versión de la narración del origen de las flautas de Pan.[83] Mencionamos aquí, brevemente, lo narrado por uno de nosotros, Sebastián Zafiama, murui del clan *ekɨraɨaɨ*. Él cuenta que en un tiempo antiguo los

[82] La primera mención de aerófonos de la gente de centro en la literatura etnológica es de Whiffen (1915, p. 210). La primera grabación de audio de flautas de pan murui es de Preuss en 1914 (1994, p. 179, 2009). Bose (1934, p. 11) es el primero que hace una aproximación etnomusicológica de las flautas con base en las grabaciones de Preuss. Las flautas de pan aparecen referenciadas en Tessmann (1999, p. 155, 177), Izikowitz (1935, p. 387), Instituto Nacional de Cultura del Perú (1978, p. 506), Rocha Moreno (2013, p. 210, con transcripción musical) y Civallero (2021, p. 63); los registros de audio de flautas de Pan, además del de Preuss de 1914, son de Gasché y Guyot (1976), Yépez (1981, pista 7), Novati y Ruiz (1984), Seifart (2004) y Fagua Rincón (2009a, 2009b, 2009c, 2009d). Referencias a los otros aerófonos son escasas: Preuss (1994, p. 179) menciona el *gagɨkaɨ;* Tessmann (1999, p. 180) menciona el *gagɨkaɨ* y el *zikango;* Yépez (1987, p. 207–208) referencia los cuatro aerófonos y los clasifica según el sistema de Erich von Hornbostel y Curt Sachs.

[83] Para el pueblo andoque ver Landaburu y Pineda Camacho (1984: El trueque de la flauta por el manguaré); para otra versión del pueblo murui ver García Vega y Gasché (2007): El buinaima y los tigres.

animales se reunieron para probar quién sería el encargado de soplar el *reribakui*. Probaron al mono aullador (*iu, Alouatta seniculus*), quien aulló con su particular sonido *buuuu* a lo que se le negó el uso de las flautas de pan por su sonido gutural. Luego, probaron con la danta (*zuruma, Tapirus terrestris*), quien, por el contrario, silbó *jiiiii* y se le escogió como la sopladora de los *reribakui*, por lo que fue quien comenzó a soplar dicho elemento.

Sebastián cuenta la historia de Taɨfe, la madremonte, relacionada con el origen de las cañas usadas para hacer flautas. Unos niños eran visitados por una abuela misteriosa que les daba ñame según cómo le sacaran las niguas. Un día, los padres descubrieron que los hijos estaban desnutridos y los convencieron de no avisar más a la abuela. Al descubrir esto, la madremonte se enfureció, regresó con un canasto mágico y atrapó a los niños, llevándo selos al monte. Solo uno escapó y avisó a los padres, quienes usaron humo de ají y algodón para recuperar a sus hijos. En el monte encontraron dos jóvenes madremonte: Taɨfenɨtofe y Taɨfekuriño, quienes se quedaron a vivir con la familia. Pero la joven madremonte mató a uno de los niños, por lo que fue empujada al fuego. Su hermano, pescando en el río, recibió partes quemadas de ella y fabricó una flauta con sus huesos. Esa flauta sonaba tan bien que llevó a la gente al monte con engaños, donde los convirtió en las aves *faido* (*Psarocolius decumanus*, mochilero, oropéndola). De este acto surge el *totɨkaɨ*, una especie de bambú empleado para hacer las cañas del *reribakui*, cuya agua debe beberse para ser buen soplador de flauta.

3. Fabricación del *reribakui*

El *reribakui* consta de dos instrumentos de tres cañas cada uno, cuyas afinaciones van alternadas (ver Figura 1). El instrumento que tiene los tubos más largos se llama *ɨibakui* (flauta macho) y el que tiene los tubos más cortos *rɨngobakui* (flauta hembra).[84] El orden de las cañas de la más corta a la más larga es: H1, M1, H2, M2, H3, M3 (H: flauta hembra; M: flauta macho; 1: caña más corta; 3: caña más larga).



[84] Gasché y Guyot (1976) denominan al instrumento más largo *jarɨfebakui* (flaut
nabebakui (flauta derecha). En la interpretación, el ejecutante de la flauta corta s

ISSN 2447-9810

Para la fabricación de los pares de flautas, empleamos un tipo de bambú llamado *totɨkaɨ* (no identificado), que se nombra en la historia. Este bambú sólo se consigue en la región del río Igaraparaná, de donde trajimos las cañas cortadas y semillas para sembrar. Las cañas se deben dejar reposar durante una semana, porque frescas pueden abrirse, romperse o generarse huecos al manipularlas.

Para la fabricación de los nuevos pares de flautas se tuvo como referencia un par de *reribakui* traído desde la Chorrera por Sebastián Zafiama (Par 1, ver Figura 2). Se elaboraron varios pares de flautas, por diferentes integrantes del grupo. El criterio para decidir la longitud de las cañas fue cortar las cañas que forman el par y soplar los tubos hasta que las afinaciones y los intervalos concuerdan con el par de *reribakui* de referencia. Las medidas de las cañas de los pares fabricados no son iguales. Para su corte Sebastián Zafiama sopló los pares de cada integrante y entonó una de las melodías (*meyɨ meyɨ,* ver §7) para ver si las cañas tenían la afinación adecuada. La Figura 2 muestra las medidas de las longitudes internas de las cañas de siete de los pares de *reribakui* fabricados.

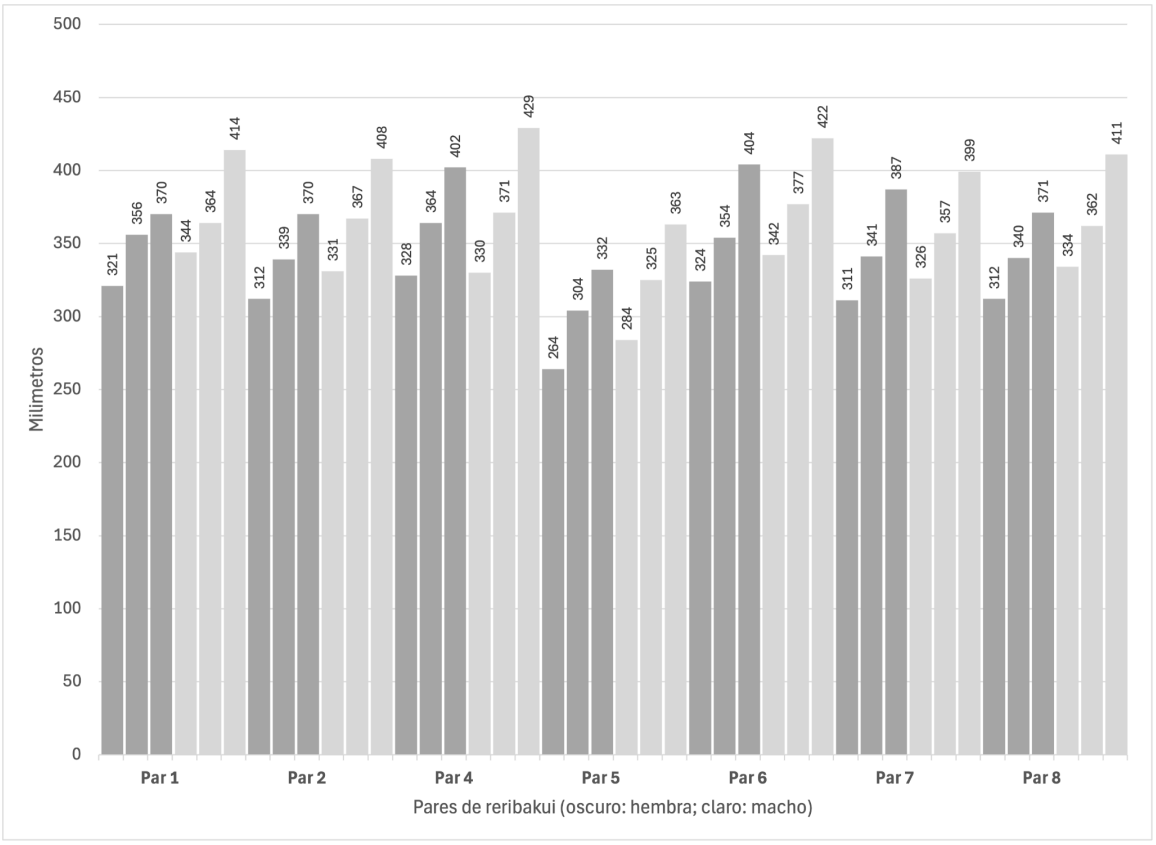


Figura 2. Medidas de las longitudes internas de las cañas de siete pares de *reribakui*
Fonte: Elaborados por integrantes del grupo de danza Kaɨ Komuiya Uai. El par 1 es el par de referencia. Columna gris oscuro: tubos de las flautas hembra; columnas gris claro: tubos de las flautas macho.

Una vez cortadas y afinadas las cañas, se lijan los bordes de la parte abierta del tubo y se verifica que la caña no tenga escapes de aire, colocando la boca sobre el hueco de la caña y soplando con fuerza. Para impedir la fuga de aire por el extremo cerrado de la caña, se tapona con cera de abeja. Si la caña tiene algún escape a lo largo del tubo, se desecha.

Luego, se procede a unir las tres cañas de cada par con hilo trenzado de chambira o cumare (*Astrocaryum chambira)*. La unión de las cañas se hace mediante un tejido de tres vueltas horizontales uniendo las tres cañas y luego apretando el amarre, cruzando el hilo a través de cada separación, para terminar con un nudo (ver Figura 3).



Figura 3. Unión de las tres cañas con hilo de *Astrocaryum chambira*
Foto: Alejandro Prieto, Leticia, 2024.

Las cañas se aseguran adicionalmente aplicando cera de abeja sobre la terminación abierta de las cañas (Figura 4). Elicio Zafiama señala que la mezcla tradicional se hace cocinando cera de abeja con látex de juansoco o surba (*Couma macrocarpa, ikɨkaɨ* en murui) más la adición posterior de ceniza de yarumo (*Cecropia* sp.).

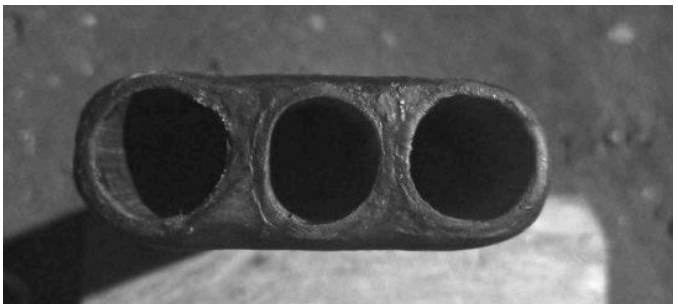


Figura 4. Unión de las cañas empleando cera de abeja
Foto: Alejandro Prieto, Leticia, 2025.

Finalmente, cada par de flautas se envuelve en corteza de llanchama (*Poulsenia armata*) y se cose con hilo de chambira, para que quede bien asegurado (Figura 5). En la parte inferior, luego de la terminación de las cañas, se cose con hilo de chambira y se le hacen flecos con la parte restante. Este revestimiento se prepara para una fiesta en específico y luego se desecha.



Figura 5. Par de *reribakui* recubiertos con corteza de llanchama. En la imagen Pedro Segundo (izquierda) y Raly Chichaco (derecha).
Foto: Juan A. Echeverri, Leticia, 2025.

4. El aprendizaje y práctica

El aprendizaje de la ejecución de las flautas tiene cuatro fases. Lo primero es aprender a hacer sonar las cañas. Cada caña tiene un tono fundamental que es el que más fácilmente se produce; para la ejecución del *reribakui* se necesita producir el tercer armónico, lo que requiere saber soplar en el ángulo correcto y con la intensidad adecuada.

Una vez dominado el soplo, se aprenden los textos-cantos de las melodías del *reribakui.* En palabras de Sebastián Zafiama, “cada melodía tiene su canto y uno tiene que aprender primero el canto para aprender la melodía; además, tiene que aprender la parte de la melodía que le corresponde tanto al par macho como al par hembra”. Esto permite interiorizar las alturas y tiempos asociados a cada sílaba-nota.

Luego, se aprende a ejecutar la melodía en los pares de flautas. Los ejecutantes ya han memorizado la melodía del texto-canto; ahora deben reproducirlo haciendo alternar las notas de los dos instrumentos. Esto requiere de concentración. Cuando se hacen los ensayos, el grupo de mayores, para poner a prueba el grado de concentración de los intérpretes, interpretan simultáneamente otro par de flautas u otros cantos, o conversan en voz alta. Para comprobar el grado de aprendizaje de los participantes, tocan la melodía con ellos, alternando el orden de los motivos para asegurar que producen la respuesta correcta.

Estas tres primeras fases se hacen estando sentados, en los banquillos. La última fase del aprendizaje es aprender a interpretar los *reribakui* bailando. Solo una vez se haya dominado el soplo y la melodía estando sentado, "sin equivocarse y por diez minutos", como señalan los mayores, se puede soplar bailando, como lo explicamos en §5.

El aprendizaje de los reribakui requiere no solo de la capacidad de saber soplar los tubos para producir el tercer armónico, memorizar las melodías y alternar las notas de manera continua y fluida entre los dos instrumentos, sino también del desarrollo de otras capacidades físicas y mentales. El soplo continuo de los tubos puede causar mareo en el ejecutante, lo que requiere una adecuada preparación física y de curación. También, la ejecución de las flautas requiere concentración, para evitar ser distraído por las mujeres que se acercan a ofrecer bebida y por los cantos simultáneos y bullicios que suelen tener lugar cuando las flautas son interpretadas en el contexto de los bailes rituales.

5. Ejecución de las flautas de Pan

Las interpretación de las flautas de Pan tiene lugar en en el contexto de bailes rituales, específicamente, para los murui, de los rituales de *zɨkɨi* (baile de cacería), *menizaɨ* (baile de charapa, tortuga gigante *Podocnemis expansa*) y *yadiko* (baile de tablón). Las flautas por lo regular son ejecutadas antes de los cantos de entrada del baile. Este es el momento cuando los invitados traen su cacería, bien sea ejecutando cantos individuales denominados *fakariya*, o entonando las flautas. Puede ocurrir que varias parejas de flautas de Pan y cantores de *fakariya* hagan sus interpretaciones en forma simultánea. Las flautas pueden también ser interpretadas en cualquier otro momento del baile y simultáneamente con otros cantos.

Cada instrumento del par *reribakui* es ejecutado por un intérprete. El ejecutante del par hembra se coloca a la derecha y abraza al ejecutante del par macho de la cintura, quien a su vez abraza al primero por los hombros.

Las flautas de Pan son interpretadas desde varias decenas de metros de distancia de la maloca. Los ejecutantes llevan su cacería en una vara sujetada entre el antebrazo y el hombro del mismo lado donde cada uno tiene su flauta. Ambos, mirando hacia arriba, van soplando la melodía mientras van dando pasos, marcando el ritmo con su pierna derecha. Antes de ingresar a la maloca dan cuatro pasos hacia adelante y cuatro pasos hacia atrás. Al ingresar a la maloca, van bailando desde el centro de la maloca en sentido inverso a las manecillas del reloj pasando por los cuatro estantillos las veces que se considere necesario.

Una vez ingresan a la maloca, dos mujeres con bebida de manicuera[85] en la mano colocan sus manos sobre los hombros de los intérpretes hasta que ellos dejer de tocar, reciben la bebida y entregan la cacería. Luego de recibir la bebida, las mujeres continúan sujetas de sus hombros hasta que ellos salen de la maloca y continuán interpretando las flautas varios metros por fuera.[86]

6. Afinación de los *reribakui*

Las afinaciones de cada instrumento están en relación a su contrario, lo que conlleva que solo se pueda soplar con los pares correspondientes. La afinación pareada es central en el proceso de fabricación. La afinación es correlacionada y específica de un par.

Un aspecto que caracteriza la afinación de los *reribakui* es el batido, entendido como sutiles diferencias acústicas entre dos sonidos ligeramente cercanos. Pérez de Arce (2024) señala que el batimiento es común en flautas colectivas; se trata de evitar

[85] Manicuera (*juiñoi* en lengua murui): bebida ritual no alcohólica, elaborada a partir del jugo de una variedad de
yuca brava, denominada yuca de manicuera (*farelatofe* en lengua murui), que tiene un alto contenido de jugo y poco contenido de fibra.

[86] Este protocolo de ejecución tiene variaciones entre los pueblos de la Gente de centro, como se observa en los registros de video de flautas de Pan ocaina y bora (río Ampiyacu, Perú), por Frank Seifart (2004) y Doris Fagua Rincón (2009a, 2009b, 2009c, 2009d). En estos registros, los ejecutantes entran en línea recta a la maloca y no hacen el circuito de los cuatro estantillos. En un caso, una pareja da un rodeo a la maloca por la parte exterior.

"meticulosamente la coincidencia de afinación entre flautas contiguas de modo de provocar efectos sonoros precisos de disonancia y batimientos" (Pérez de Arce, 2024, p. 62). De esta manera, el batimiento acerca este aerófono amazónico al mundo andino, donde es buscado intencionalmente como en el caso paradigmático de los sikus del altiplano peruano-boliviano.

La Tabla 1 muestra las frecuencias, medidas con Sonic Visualizer, de cinco pares de *reribakui,* y sus notas correspondientes.

Pares	Instrumento	Caña	Longitud interna (mm)	3er armónico (Hz)	Nota correspondiente	Intervalo (cents)
Par 1 Sebastián Zafiama	Hembra	1	321	769,0	G5-33	92
	Macho	1	344	729,0	F#5-26	58
	Hembra	2	356	705,0	F5+16	47
	Macho	2	364	686,0	F5-31	49
	Hembra	3	370	667,0	E5+20	123
	Macho	3	414	618,0	D#5-12	
Par 2 Pedro Segundo	Hembra	1	312	795,0	G5+24	108
	Macho	1	331	747,0	F#5+16	35
	Hembra	2	339	732,0	F#5-19	102
	Macho	2	367	690,0	F5-21	43
	Hembra	3	370	673,0	E5+36	159
	Macho	3	408	614,0	D#5-23	
Par 3 Pedro Segundo (par nuevo)	Hembra	1		846,0	G#5+32	73
	Macho	1		811,0	G#5-41	128
	Hembra	2		753,0	F#5+30	78
	Hembra	3		720,0	F#5-47	89
	Macho	3		684,0	F5-36	70
	Macho	3		657,0	E5-6	
Par 4 Ginel Dokoe	Hembra	1	328	748,0	F#5+19	26
	Macho	1	330	737,0	F#5-7	152
	Hembra	2	364	675,0	E5+41	5
	Macho	2	371	673,0	E5+36	148
	Hembra	3	402	618,0	D#5-12	107
	Macho	3	429	581,0	D5-19	
Par 5 Juan Alvaro Echeverri	Hembra	1	264	916,5	A#5-30	68
	Macho	1	284	881,4	A5+3	133
	Hembra	2	304	816,4	G#5-30	142
	Macho	2	325	752,3	F#5+29	28
	Hembra	3	332	740,3	F#5+1	113
	Macho	3	363	693,4	F5-13	

Tabla 1. Medidas, frecuencias y afinaciones de cinco pares de *reribakui.*

Fonte: elaborados por integrantes del grupo Kaɨ Komuiya Uai.

Todos estos instrumentos producen notas en el registro correspondiente al C5. El ámbito en el cual se mueven estos instrumentos es entre D5-19 y A#5-30. Los intervalos entre cañas son muy variables, con un promedio de 87 cents (por debajo de un semitono), siendo algunos bastante mayores que un semitono, 159, entre las cañas Macho-3 y Hembra-3 del par 1, o llegando a valores mínimos como 5 cents entre la caña Macho-1 y Hembra-2 del par 4.

7. Transcripción de cantos de *reribakui*

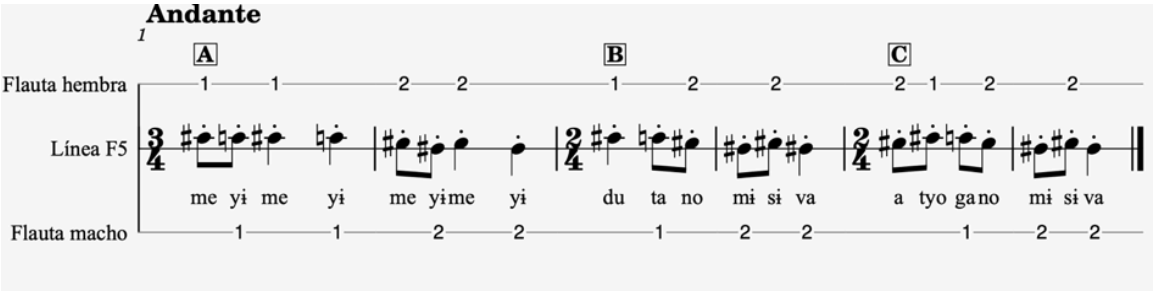
Registramos 21 cantos de *reribakui:*10 murui, 6 bora, 2 féénemɨnaa, 2 ocaina, 1 nonuya. Presentamos textos y transcripción musical de cada lengua. Para las alturas representamos las notas en el ámbito E5 a A#5. La longitud de las notas es aproximada. Igualmente, las marcaciones del metro (2/4, 3/4, 4/4) son solo aproximaciones al patrón rítmico de las piezas.

Figura 6. Meyɨ meyɨ (féénemɨnaa). Canto: S. Zafiama. Flautas (Par 1): S. Zafiama/E. Zafiama. Grabación: A. Prieto (Leticia, 11-abril-2025). Escritura: S. Zafiama. Transcripción: J. A. Echeverri. Los números en "Flauta hembra" y "Flauta macho" indican las cañas correspondientes a la nota (1: caña más pequeña; 3: caña más grande).

Méyɨ méyɨ méyɨ méyɨ	Libélula, libélula, libélula, libélula
Dúútano mɨ sɨva	Traigan ambil para nosotros

Átyógano mɨ sɨva Traigan *kumeni* para nosotros

7.1. Féénemɨnaa: Meyɨ meyɨ ‘libélula’



El motivo A dos veces, luego motivó B, motivó A dos veces y finalmente el motivo C.

7.2. Bora: Múúmukó llíjchúju ‘canto de avispa’

Abyé óke múúmuko núúhojúkóóhi	Duele lo que la avispa me picó
Vajɨ́h vájɨ, vajɨ́h vájɨ núúhojukóhi	Ayayai ayayai, ya la picó
Kakájtsojɨ mééwaké múúmuko núúhojukóhi	A la mujer cacambra la avispa la picó

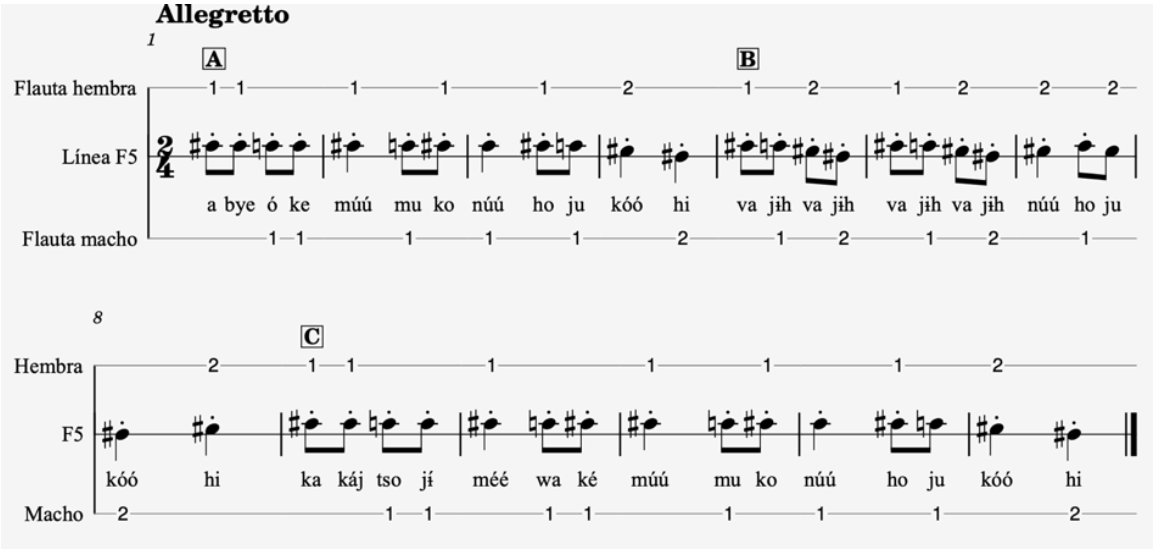


Figura 7. Múúmukó llíjchúju. Cantó: R. Chichaco. Flautas (Par 2): R. Chichaco/P. Segundo. Grabación: J. A. Echeverri (Leticia, 26-abril-2025). Escritura: R. Chichaco. Transcripción: J. A. Echeverri. Los números en “Flauta hembra” y “Flauta macho” indican las cañas correspondientes a la nota (1: caña más pequeña; 3: caña más grande).

El motivo A se interpreta dos veces, luego el motivo B. Se repite el motivo A dos veces y luego el motivo C.

7.3. Murui: Zorozi nuioma mɨnɨkana ekaye

Zorozi nuioma	Ser acuático *zorozi*
Manaide nuioma	Ser acuático frío
Mɨnɨkana ekaye	¿Qué le daré de comer?
Mazakana ekaye	Le daré maní
Mɨnɨkana ekaye	¿Qué le daré de comer?
Yerajɨna ekaye	Le daré ambil
Mirɨ mirɨ tooɨ ekarí	Hermana, hermana, hay que darle de comer a la mascota

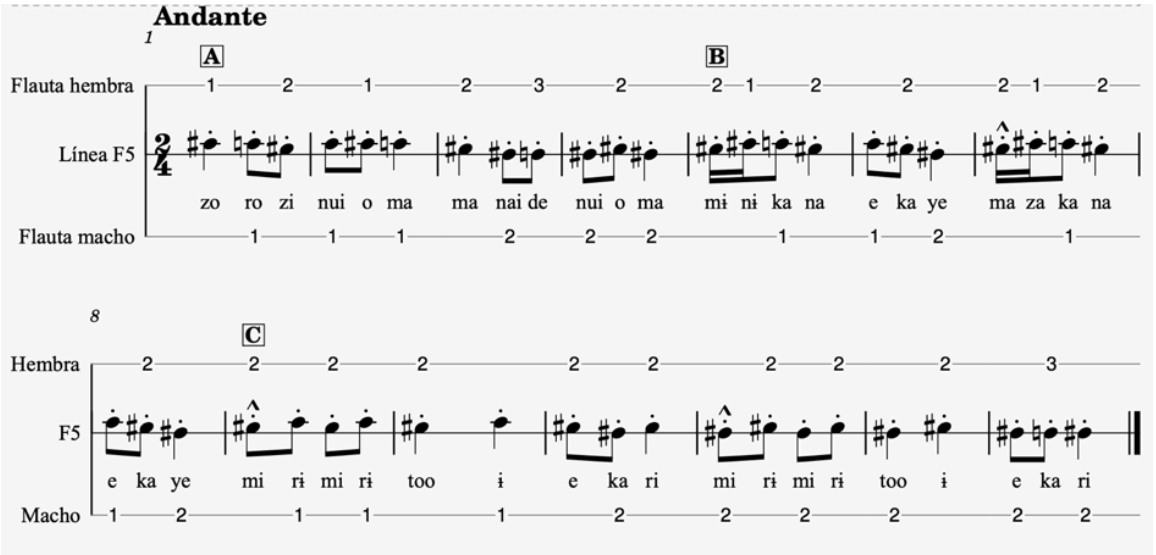


Figura 8. Zorozi nuioma mɨnɨkana ekaye (murui). Canto: E. Zafiama. Flautas (Par 2): P. Segundo/S. Zafiama. Grabación: A. Prieto (Leticia, 2-mayo-2025). Escritura: G. Dokoe. Transcripción: J. A. Echeverri. Los números en "Flauta hembra" y "Flauta macho" indican las cañas correspondientes a la nota (1: caña más pequeña; 3: caña más grande).

El motivo A se interpreta dos veces. El motivo B se interpreta dos o más veces, en cada vez cambiando el nombre del alimento que se le dará de comer a la mascota. Se concluye con el motivo C.

7.4. Nonuya: Kepɨ ke ó chí

Kepɨ ké ó chi (A)
Kepɨ ke o chi (B)
Kepɨ ké ó chi (C)
Kepɨ ke o chi (B')
Kéepɨke móochɨrrɨ (D)
Tove chaka (E)
Toje moví ó chí (F)
Jotóɨna ó chí (B'')
Kepɨ ké ó chi (A')
Jichepɨké ó chi (F')

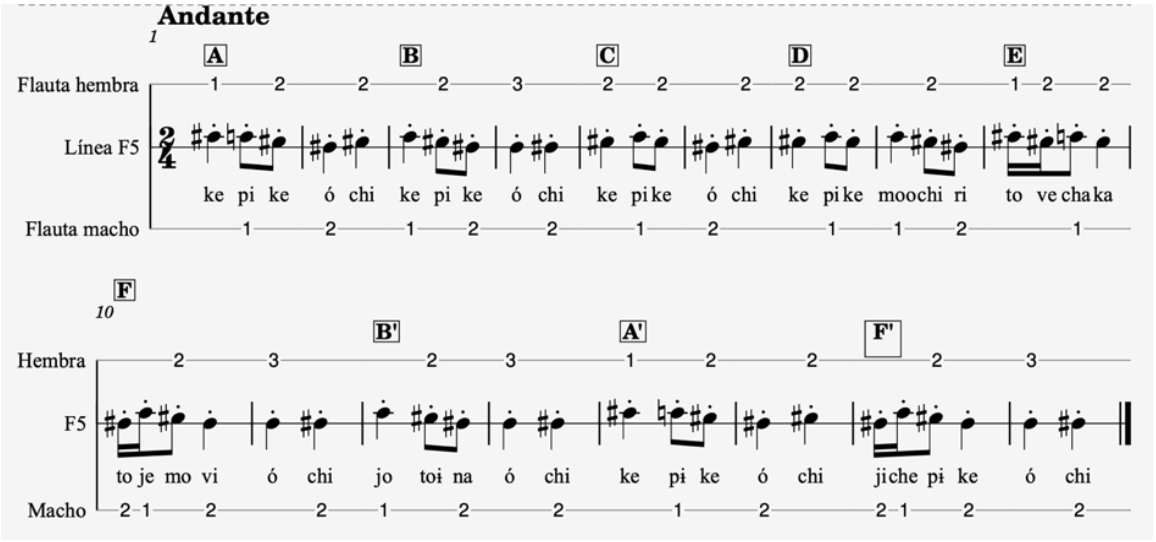


Figura 9. Kepɨ ke ó chi (nonuya). Canto: E. Zafiama. Flautas (Par 2): E. Zafiama/P. Segundo. Grabación: J. A. Echeverri (Leticia, 26-abril-2025). Escritura: E. Zafiama. Transcripción: J. A. Echeverri. Los números en "Flauta hembra" y "Flauta macho" indican las cañas correspondientes a la nota (1: caña más pequeña; 3: caña más grande).

Este canto emplea seis motivos diferentes que repite modificando las letras (ver transcripción del texto). La misma línea "kepɨ ke ó chi" es interpretada con los motivos A, B y C y luego de nuevo con el motivo B. Luego interpreta los motivos D, E y F, repite el motivo B pero con letra diferente, luego el motivo A con la misma letra y finaliza con el motivo F con letra diferente.

7.5. Ocaina: Uhdara xaxañi

Uhdara xaxañi
Ahudhara xaxañi

Xaxañi xaxañi (x 2)

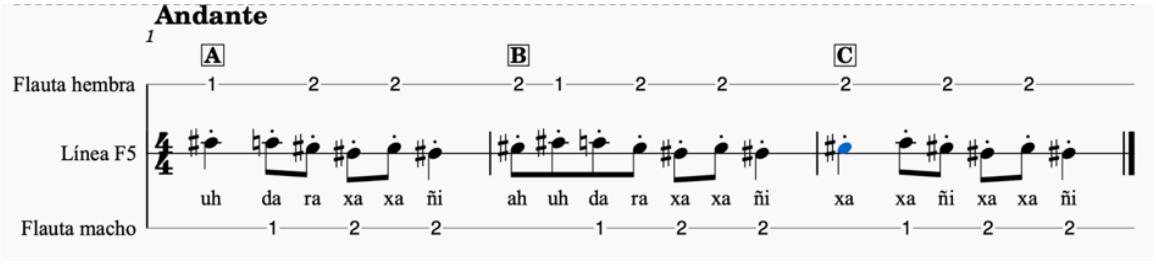


Figura 10. Uhdara xaxañi (ocaina). Canto: P. Segundo. Flautas (Par 2): P. Segundo/G. Dokoe. Grabación: A. Prieto (Leticia, 11-abril-2025). Escritura: G. Dokoe. Transcripción: J. A. Echeverri. Los números en "Flauta hembra" y "Flauta macho" indican las cañas correspondientes a la nota (1: caña más pequeña; 3: caña más grande).

Se interpretan los motivos A y B, y el motivo C se interpreta dos veces.

8. Discusión y conclusiones

Aunque las flautas de Pan de la Gente de centro han sido mencionadas en la literatura desde inicios del siglo XX, no existe información publicada comparable con la que presentamos en esta ponencia. Esta es la primera vez que se explican los detalles del proceso de fabricación de las flautas, el proceso de aprendizaje para interpretarlas, su forma de ejecución y, sobre todo, los textos-cantos de los toques de *reribakui* y la transcripción musical de las piezas.

La transcripción musical en partitura nos obliga a ajustarnos a las alturas, duraciones y patrones rítmicos establecidos por la música occidental, los cuales no se ajustan a las características de estas piezas. En cuanto a la altura, mostramos arriba que los intervalos entre las notas producidas por las cañas nunca corresponden a un semitono, variando entre menos de un décimo de semitono hasta casi un tono completo. Las notas establecidas para los tubos en la Tabla 1 son valores promedios; la intensidad del soplo puede generar desviaciones de este promedio de hasta un cuarto de semitono. En los cantos que transcribimos se tocan mayoritariamente los tubos 1 y 2 de los dos instrumentos y en algunos casos el tubo 3 de instrumento hembra, lo que reduce el ámbito efectivo de la ejecución a F5-A#5.

En cuanto a la duración y el metro, los valores indicados mediante negras, corcheas y semicorcheas son solo aproximaciones. La rítmica de estas piezas no se ajusta

ISSN 2447-9810

a un compás occidental. En todas las grabaciones obtenidas, el patrón rítmico es muy irregular, y es difícil definir un compás y una acentuación claros.

La organología amazónica sigue siendo un área de la etnomusicología y antropología de la música poco trabajada a pesar de la centralidad del canto y la música en la vida ritual de estos pueblos. Con este trabajo hacemos un pequeño aporte a una tarea de investigación que tiene muchas posibilidades de desarrollo en un entorno de investigación intercultural. Los trabajos sobre aerófonos amazónicos son escasos. Hay dos direcciones de trabajo que hemos identificado. Una es la comparación de los aerófonos de la gente de centro con aquellos de los pueblos vecinos, como los llamados "chiruros" de los pueblos del Vaupés, que son nuestros vecinos. La otra, en la cual ya hemos comenzado, es la recopilación de los registros audiovisuales publicados sobre flautas de Pan de la gente de centro, que sumado a nuestra propia investigación nos daría una perspectiva más amplia temporal y de variación regional. Incluimos enseguida una lista de las fuentes que hemos identificado.

Registros de audio y video

- 1914. Grabación en cilindros de cera de interpretación del *reribakui* murui (9 segundos). Niña María (departamento del Caquetá, Colombia) (Preuss [1914] 2009).
- 1970. Grabación de interpretación de *reribakui,* río Igaraparaná, Colombia (Gasché y Guyot 1976). Grabado en un disco de acetato. Esta pista Puede ser escuchada en: https://soundcloud.com/indra-thor/duo-de-flautas-reribakui-irua-witoto
- 1980. Grabación de flautas *reribakui* murui en un baile, quebrada Isué, río Igaraparaná (Yépez 1981, pista 7). Grabado en un disco de acetato.
- 1980s. Registro de flauta de pan *chiiyoro* de los bora, río Yaguasyacu (Perú). (Novati y Ruiz 1984).
- 2004. Grabación de Frank Seifart, Proyecto DOBES "Gente de centro". Llegada del grupo de invitados de la comunidad de Nueva Esperanza (ocaina) en la maloca de Fernando Portocarrera (Colonia, río Ampiyacu), Perú (Seifart 2004).
- 2009. Doris Fagua, Proyecto DOBES "Gente de Centro". Fiesta de casa nueva, pueblo bora, río Ampiyacu, Perú (Bahja1_13). Comunidad de Brillo Nuevo (Fagua Rincón 2009a).

- 2009. Doris Fagua, Proyecto DOBES “Gente de Centro”. Fiesta de nombramiento o final de carrera en la maloca (Pebas, río Ampiyacu, Perú). 1) JudsohPrep1: Víspera de la fiesta, ensayos del toque las flautas de Pan (Fagua Rincón 2009b). 2) Llegada de los ocaina (Popoohe1_2) y entrada de los flauteros bora de Brillo Nuevo (Fagua Rincón 2009c). 3) Jóvenes ocaina tocando flautas de Pan (JudsohFest1_1) (Fagua Rincón 2009d).

Hemos encontrado otros registros no publicados que están siendo subidos al Sistema Digital de Oralidades Eetane de la Universidad Nacional de Colombia (https://oralidades.unal.edu.co/) que complementan los anteriores.

Lo más destacable de este trabajo, sin embargo, es que es el resultado de un esfuerzo colaborativo intercultural y no responde meramente a un interés académico. Este trabajo que estamos presentando ha permitido que los jóvenes de Nokaido puedan fabricar sus propios instrumentos, recuperar las semillas del bambú *totɨkaɨ,* y aprender de los mayores las narraciones de origen, la fabricación, modo de ejecución y afinación de las flautas. Es un ejercio de memoria viva y fortalecimiento cultural nacidos desde los pueblos indígenas que habitamos nuevos espacios urbanos como nuestro grupo Kaɨ Komuiya Uai en la ciudad de Leticia. Nuestro trabajo en torno al reribakui murui nos permitió hacer soplar las flautas de nuevo en malocas urbanas, abriendo nuevas posibilidades del patrimonio sonoro amazónico.

Referências bibliográficas

AZICATCH. **El abuelo Tabaco: Plan de vida y ordenamiento de los hijos de tabaco, coca y yuca dulce**. La Chorrera, Amazonas, Colombia: Asociación de Cabildos y Autoridades Tradicionales de la Chorrera, 2006.

BOSE, Fritz. **Die Musik der Uitoto**. Berlin: PhD Dissertation, Friedrich-Wilhelms-Universität, 1934.

CIVALLERO, Edgardo. **Flautas de Pan de las tierras bajas de América del Sur: Una guía de su historia, su uso y distribución**. Segunda edición revisada ed. Bogotá: Wayrachaki editora, 2021.

ECHEVERRI, Juan Alvaro. **La gente del centro del mundo: Curación de la historia en una sociedad amazónica**. Bogotá: Editorial Universidad Nacional de Colombia, 2022.

FAGUA RINCÓN, Doris. **JudsohFest1_1**. Disponível em: https://hdl.handle.net/1839/00-0000-0000-000D-6349-B. Acesso em: 18 abr. 2025a.

FAGUA RINCÓN, Doris. **JudsohPrep1**. Disponível em: https://hdl.handle.net/1839/00-0000-0000-000D-6334-A. Acesso em: 18 abr. 2025b.

FAGUA RINCÓN, Doris. **Popoohe1_2**. Disponível em: https://hdl.handle.net/1839/00-0000-0000-000D-633A-2. Acesso em: 18 abr. 2025c.

FAGUA RINCÓN, Doris. **Bahja1_13**. Disponível em: https://hdl.handle.net/1839/00-0000-0000-000D-6B06-4. cd. Acesso em: 18 abr. 2025

GARCÍA VEGA, Alfonso; GASCHÉ, Jorge. **Historia de Buinaima y los Tigres**. Disponível em: https://hdl.handle.net/1839/00-0000-0000-000D-609E-2. Acesso em: 18 abr. 2025.

GASCHÉ, Jorge. La sociedad de la "Gente del centro". *In*: **Collection "Gente del Centro - People of the Center" (Proyecto DOBES). The Language Archive**. Nijmegen: DOBES-MPI, 2009.

GASCHÉ, Jorge; GUYOT, Mireille. **Musique des indiens Bora et Witoto d'Amazonie colombienne = Música de los Boras y Witotos, selva colombiana**. Archives d'ethnomusicologie.ParisCollection CNRS - Musée de l'Homme, , 1976. Disponível em: https://cuatrosuyus.blogspot.com/2018/01/musique-des-indiens-bora-et-witoto.html. Acesso em: 18 abr. 2025.

GRUPO DE DANZA KAɬ KOMUIYA UAI. **Memorias del proyecto Ruakɨdo komekɨ jiyode iemo iyazikɨ uiñoga: Con las canciones se alivia el corazón y se cuida el territorio de vida**. Leticia: Instituto Imani, Universidad Nacional de Colombia, sede Amazonia (informe final de proyecto de extensión solidaria), 2019.

INSTITUTO NACIONAL DE CULTURA. **Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú: Clasificación y ubicación geográfica**. Lima: Oficina de Música y Danza, 1978.

IZIKOWITZ, Karl Gustav. **Musical and other sound instruments of the South American Indians**. Göteborg: Wettergren & Kerber, 1935.

LANDABURU, Jon; PINEDA CAMACHO, Roberto. **Tradiciones de la gente del hacha. Mitologia de los indios andoques del Amazonas**. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo / UNESCO, 1984.

NOVATI, Jorge; RUIZ, Irma. **Mekamunaa: estudio etnomusicológico sobre los Bora de la Amazonia Peruana**. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega" (disco de vinilo), 1984.

PÉREZ DE ARCE, José. Guitarra y organología andina. **Revista de investigación Rodolfo Holzmann**, v. 2, n. 3, p. 45–88, 2024.

PREUSS, Konrad Theodor. **Religión y mitología de los uitotos: recopilación de textos y observaciones efectuados en una tribu indigena de Colombia, Suramerica**. Tradução: Gabriele Petersen de Piñeros; Tradução: Eudocio Becerra; Tradução: Ricardo Castañeda Nieto. Bogotá: Editorial Universidad Nacional de Colombia, 1994.

PREUSS, Konrad Theodor. Preuss_Columbien_06. Pieza musical "dityabakui" en la fiesta "okima". *In*: SEIFART, Frank *et al.* (Orgs.). **Collection "Gente del Centro - People of the Center" (Proyecto DOBES). The Language Archive**. Nijmegen: DOBES-MPI, 2009.

ROCHA MORENO, Leonor. **La música tradicional de la cultura uitoto de la Amazonia colombiana**. Leticia, Amazonas: Tesis de maestría en estudios amazónicos, Universidad Nacional de Colombia, sede Amazonia, 2013.

SEIFART, Frank. **Canciones de la fiesta de casa nueva**. Disponível em: https://hdl.handle.net/1839/00-0000-0000-000C-DCEA-6. Acesso em: 18 abr. 2025.

TESSMANN, Günter. **Los indígenas del Perú Nororiental: Investigaciones fundamentales para el estudio sistemático de la cultura**. Quito: Abya-Yala, 1999.

WHIFFEN, Thomas W. **The North-West Amazons: notes of some months spent among cannibal tribes**. London: Constable, 1915.

YÉPEZ, Benjamín. Investigación sobre antropología de la música: grupos Murui-Muinane (Huitotos). **Boletín Museo del Oro**, n. 7, p. 32–38, 1980.

YÉPEZ, Benjamín. **Música de los Huitoto (disco de acetato).** Bogotá Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales, Banco de la República, , 1981. Disponível em: https://youtu.be/Qe-szUNH3NY?si=gunUMhoZ-MBOTUT. Acesso em: 18 abr. 2025

YÉPEZ, Benjamín. La música de los Murui-Muinane. **Boletín de Antropología Universidad de Antioquia**, v. 6, n. 21, p. 199–209, 1987.

X Simpósio Internacional de Música da Amazônia
13 a 17 de outubro de 2025
Goiânia, Goiás, Brasil

Práticas gastrossônicas na comunidade Huni Kuĩ Nova Fronteira - (Maê Kaita): Estratégias de suporte do Katxa nawa (besi, yunu, piti, rewe tupia, mimawatixarabu)

ETNOMUSICOLOGIA

Warderson Rodrigues Domingos Kaxinawá; Damián Keller;
NAP, Universidade Federal do Acre (UFAC)
wardersonyube2018@gmail.com; dkeller@ccrma.stanford.edu

Resumo

Motivação: Katxa Nawa é uma prática cultural do povo huni kuî relacionada à alimentação. Na comunidade Nova Fronteira, localizada no estado do Acre, Brasil, o ritual é feito no local onde a comunidade vive até hoje. A música do katxa nawa serve para chamar os espíritos dos legumes (Sales 2013). Nesse contexto tem o objetivo de purificar, proteger e fortalecer os alimentos através dos cantos entoados. O ritual inclui diversas sonoridades, sons da natureza, som ambiental, pássaros, indumentárias, sons corporais, instrumentos e vozes humanas. As atividades do katxa são executadas por toda a comunidade.

Objetivo: A intenção da presente pesquisa, é fortalecer a prática dentro da comunidade e ampliar o alcance a espaços fora da comunidade também. A prática musical do ritual visa os próprios huni kuĩ dos territórios e os huni kuĩ que residem em contextos urbanos. Essa prática está sendo esquecida. Através dos materiais produzidos, como materiais didáticos e tecnológicos, o acesso às plataformas digitais, as pessoas podem acessar esse conhecimento e colocar em prática em diversos espaços, praticando e celebrando o katxa, para que este conhecimento não se perca.

Métodos: A pesquisa é de caráter documental, com foco etnológico, tendo como fontes primárias os relatos de experiências de indígenas da comunidade nova fronteira e de especialistas do ritual do povo huni kuî. O próprio pesquisador, autor dessa pesquisa que vivencia essa prática dentro da comunidade até hoje. Agora irá se agregar a outros processos de estudos, conhecimentos e adaptação à tecnologia, visando um salto na diversificação e interagindo com recursos para expandir cada vez mais a sua musicalidade e sustentabilidade.

Resultados preliminares: Destacamos nesta pesquisa os seguintes pontos: 1. A estruturação das partes da música em quatro seções: início, brincadeiras, relacionadas aos alimentos ou legumes, finalização, com elementos de performance específicos para cada ação, incluindo elementos sonoros, dança e cânticos vinculados à fertilidade, os legumes que são citados dentro da música do ritual que são em torno de dezesseis espécie. 2. Exemplos sonoros dos instrumentos principais usados no ritual, elaboração e uso do txã ati e o puri ati, dois instrumentos inéditos nos registros etnográficos e musicológicos que envolvem a reutilização de materiais da flora e da fauna local. 3. Entrevistas sobre o katxa com especialistas sobre o ritual, e coletas sonoras e visuais como vídeos de partes que são executadas durante a celebração, análise da música do katxa que teve como referência a descrição de cada parte, e informação bibliográfica do ritual.

Palavras-chave: Katxa nawa, Gastrossônica ancestral, Aldeia Nova Fronteira, instrumentos huni kuĩ.

1. Introdução

Podemos definir o termo gastrossônico em *hãtxa kuĩ* como *Katxa rewe tupia inu hawe mimawati xarabu*, que significa músicas, sons e instrumentos do ritual da agricultura indígena do povo huni kuĩ, e *Katxa piti betsa betsapa inu yunu xarabu* que são os diversos tipos de alimentos e espécies de legumes que existem dentro do território do povo huni kuĩ. Os elementos da gastrossônica estão presentes desde os inícios da nossa cultura. Para nós do povo huni kuĩ, a nossa música se faz presente dentro do processo da gastronomia também, especificamente no contexto do ritual do k*atxa nawa*. Os alimentos que são consumidos durante o ritual estão relacionados ao fazer musical e gastronômico. Os cantos sagrados do ritual do *katxa* estão vinculados aos pratos típicos elaborados durante a celebração. As músicas servem para fortalecer, proteger e purificar a nossa matéria e o nosso espírito para que possamos crescer saudáveis, a partir do consumo dos alimentos produzidos pela nossa comunidade. A magia da música tem suas subjetividades no sentido de transmitir uma energia boa para que os nossos legumes cresçam saudáveis e com fartura. Através da entoação dos cantos sagrados do *katxa*, a nossa alimentação mantém o bem estar do povo huni kuĩ, dando continuidade a um conhecimento ancestral milenar do nosso povo.

2. Música do Katxa Nawa

A música do katxa é denominada *Katxa rewe tupia inu hawe mimawati xarabu* que significa músicas, sons e instrumentos do ritual da agricultura indígena do povo huni kuĩ. Um conhecimento ancestral e milenar passado de geração em geração que existe até hoje, essa prática tem um papel fundamental para o dia -a -dia e bem-viver do povo, o ensino e aprendizagem do katxa está presente nas letras da músicas, nos modos de cantar, no jeito de executar cada parte do ritual, na percepção sonora e nas performance, são através destes elementos que os huni kuĩ aprendem e desenvolvem para conviver em meio a sociedade.

De acordo com os especialistas, os nossos anciãos, e a partir da observação da prática do katxa o rito funciona da seguinte forma. O evento tem várias partes que

envolve vários elementos durante todo o evento, tais práticas como cortar a palmeira chamado paxiubão para representar o *katxa* (uma espécie de ser/espírito dos alimentos e legumes que existe na natureza), preparar as vestimentas, adereços, instrumentos, tintas para pinturas corporais, caçar, pescar, preparar alimentos e realizar o evento. além disso fazem todo um planejamentos para realizar a festa, dependendo do clã que irá realizar o evento esse grupo tem todo uma programação e organização de tudo que irão realizar até a etapa final do *katxa*, fica sobre a responsabilidade dos mesmos ter a iniciativa e a realização de cada ação até a finalização do rito.

A prática do canto do katxa funciona da seguinte forma: uma voz canta primeiro e em seguida outras vozes repetem a frase que a voz principal faz. Então o processo é só seguir a voz principal. E dentro da música do katxa são feitas as danças também de acordo com cada música que entra à parte da performance da celebração. As características do canto do *katxa* são muito simples e servem para identificar o seu gênero. Fica claro para quem já teve contato com a música: em quase todas as letras podemos observar que tem a palavra Ho Ho - Ho Ho, sempre com durações curtas ou longas. Essa parte identifica o *Katxa rewe tupia inu hawe mimawati xarabu*.

‘’Vale ressaltar que as músicas cantadas neste evento são longas. Uma música pode durar até uma hora. Elas falam de todos os legumes cultivados pelo povo Huni Kuĩ. Segundo o txana Rasu Valmeudo, alguns cantos servem para chamar aqueles legumes que ainda não estão sendo cultivados naquele território e outras para fortalecer os que já são plantados (Rasu e Araújo, 2022: 58).’’

Então para cada momento são cantadas as músicas específicas do katxa nawa, os cantos além de fortalecer as práticas no sentido cultural e social, o rito também fornece um contexto espiritual. As práticas são feitas de forma muito respeitosa. Mesmo que as brincadeiras formem parte do ritual, tudo está dentro do seu limite e implica responsabilidades para quem está conduzindo o evento. No *Katxa* os resultados são observados, se os cantos deram certo, através das plantações e produções durante o ano.

3. Partes da Música do Katxa

A música de abertura do *katxa Pawã* segundo especialistas que são nossas fontes dessa pesquisa nossas biblioteca do ritual do katxa, o rezo tem o objetivo de encantar o espírito do katxa que é representada por uma palmeira conhecida como ‘’paxiuba, paxiubão’’ uma árvore da região. Que através das palavras sagradas e elementos citados dentro da música a força transmuta e transforma o ambiente chamando as caças para mais perto dos caçadores para que eles os encontram com mais facilidade na busca, essa música é definida como *katxa pawã*, podemos exemplificar isso como se as pessoas tivesse dando bebida para o katxa ficar encantado ou bêbado no mundo dos seres, e assim também deixar caçadores felizes para que encontrem os animais com mais facilidade para caçá-los.

A música também ajuda para que as bebidas, ou seja, as caiçumas fiquem bem fermentadas e fortes, para as pessoas tomarem durante o ritual do *katxa*. Assim, o significado da primeira música do katxa tem esse significado para o povo huni kuĩ. De acordo com o ritual, é um pedido de licença feito através da música: a partir daquela cantoria os trabalhos podem iniciar com muita animação e segurança.

“As músicas são para abençoar os caçadores, para dar sorte e para chamar as caças mais para perto de casa. Assim, não será preciso o guerreiro ir muito longe para matar seu alimento. É sempre um momento de coletividade entre homens e mulheres, afinal, todas as ações culturais têm a presença de ambos os sexos” (Rasu e Araújo, 2022: 37).

O pesquisador professor Huni kuĩ Sales, escreveu sobre a música de abertura ou a primeira música cantada do *katxa*, a música conhecida como *katxa pawã*, ele relata brevemente o objetivo da música sobre uma parte que a música é cantada para a bebida ficar mais forte. Na verdade a música em si, ela está invocando diversos elementos que existem nos alimentos cantando também nos alimentos consumidos como carnes de caças do mato, peixes, falando dos caçadores e das bebidas nessa primeira música como forma de aquecimento também para iniciar os demais processos durante a celebração, porém, a música *katxa pawã* não é um espécie de aquecimento ou preparativo e sim ela inicia o ritual com essa música, a partir desse momento o rito já começou.

"Primeira cantoria do *Katxa Naw*a para iniciar a festa no dia seguinte. Para que o *Katxa Nawa* fique forte. Para chamar a energia do *katxa*. Música chamada pelo Huni Kuĩ (aquecimento/abertura = pawã)" (Sales, 2013: 40).

Um outro estudioso da música do katxa dentro da sua pesquisa, descreveu praticamente as mesma características da música em relação à primeira música cantada, ele aborda que a função da música tem relação com caça, (que são consumidos durante o ritual do katxa), as pessoas, que são os caçadores, e os alimentos, principalmente a bebida. Fala-se muito dessa bebida porque a bebida deixa as pessoas sob o efeito de uma bebida industrializada que tem o álcool, os alimentos que são produzidos as bebidas dão essas reações, é uma característica do katxa as pessoas tem que festejar e cantar sempre alegres.

Exemplo 1: Katxa pãwã / música do início do katxa nawa

He he he, he he he!
Pae uma paewa tika, uma paewa tika!
Pae watika, uma pae watika!
He e he e he e, he e he e he e!
Pae banu uma pae, pae yabu uma pae yabu!
Pae sheki uma pae!
Sere sere sere, yawa rani sere!
He e he e he e, he e he e he e!
Paewa tika, uma paewa tika!
Pae banu uma pae, pae yabu uma paeyabu!
Pae tama uma pae!
He e he e he e, he e he e he e!
Sere sere yawa rani sere!
He e he e he e, he e he e he e!
Pae atsa uma pae!
He e he e he e, he e he e he e!
Pae yabu uma pae yabu!
Sere sere, yawa rani sera! Hii!
(Naxima Kaxinawá, 2018:25

3.1Música de brincadeira/katxa rewe tupia Kashe nawa - (harî itã shekekaikî kashe tupia)

As músicas relacionadas às brincadeiras do *katxa* são cantos feitas dentro do contexto do ritual de formas divertidas e espontâneas dentro de cada temática expressa e

proposto a partir do momentos que inicia as músicas e a dinâmica entre participantes, logo é informado pela pessoa que irá cantar esse tipo de música para que todos fiquem ciente da dinâmica da música, a harmonia do ambiente muda rapidamente as pessoas expressam mais alegrias, risos, visualmente aparece mais cores ao mesmo tempo, por que é um dos momentos que os participantes gostam de envolver mais justamente para participar das brincadeiras que entra a questão da dança também com a música usando os movimentos corporais e coreografias, e tem a questão da onomatopeia em momentos específicos da música. Isso acontece no decorrer de cada música, tem música que imita alguns animais e aves da floresta durante a música, e as pessoas que estão dentro do círculo tem que participar da brincadeira fazendo o mesmo, imitando as características daquele animal que está sendo mencionado e citados durante a música, Ao mesmo tempo tem que fazer toda a performance parecida como forma de dinâmica, nessa parte todo o movimento é preciso ser espontânea e divertida, nada forçado.

Também tem brincadeiras com os alimentos, bebidas e comidas, Tem músicas de brincadeiras que os homens cantam para as mulheres falando de suas partes íntimas e vice-versa dentro da música de brincadeira do *katxa*. O objetivo das músicas tem a intenção de chamar as energias através desses cantos para que aconteça da mesma forma com os legumes plantados, o que faz brincando com as pessoas no momento do katxa, é para que nossas plantações possam ficar felizes e produzirem bastantes, dando bons frutos. No caso das pessoas, os homens cantam para que as mulheres possam gerar mais filhos.

Durante a brincadeira do katxa quando estão cantando na roda ou só brincando é explicado que a partir do momento vai começar a brincadeira e as pessoas já começam a se preparar, ou simplesmente podemos perceber na música que começou a música da brincadeira, através das características da música e da dança, as expressões da pessoas mas alegre, e sempre com gargalhadas e gritos como insultos entre os participantes.

“Durante o evento são feitas várias brincadeiras, tais como roda de música, troca de alimentação, ornamentação com palhas da mata e rodada de caiçuma (alimentação em líquido feito de banana madura, macaxeira e amendoim)” (Rasu e Araújo, 2022: 48).

Na celebração do *katxa* as brincadeiras relacionadas às bebidas *Mabesh Xarabu* acontecem o tempo todo, porque a festa é exatamente com essa intenção os participantes precisam estar bem alimentados para realizar as várias etapas do rito com bastante energia, então essas brincadeiras acontecem entre mulheres e homens. Porém existe uma regra, não é com qualquer pessoas também e sim entre primos que são de clãs diferentes para que a brincadeira ocorra de uma forma mais dinâmica, ou entre cunhados e cunhadas. A brincadeira da bebida funciona da seguinte forma uma pessoas de um clã coloca a bebida, ou seja, o mingau em um recipiente de um litro mais ou menos nessa medida e entrega para a pessoa de outro clã tomar rapidamente, e assim ir passando para que todos que estão participando da brincadeira dentro da roda beberem sempre alegres, e isso fazem sempre. “Uma delas é quando nas festas as mulheres fazem bastante mingau de banana, macaxeira, amendoim ou milho e oferecem para os homens, geralmente para primos e cunhado, que são os homens que a cultura permite às mulheres brincarem” (Rasu e Araújo, 2022: 36).

Na busca de caçar os animais e pescar, os peixes têm a brincadeira entre primos também, e funciona da seguinte forma: a regra é quem captura o animal entrega para o seu primo levar. Se o seu primo não consegue encontrar nada, ele não traz nada e não ajuda com o transporte. É uma das brincadeiras da caçada. “Tem também a brincadeira entre os homens em que vão para a floresta caçar. O jogo é que quem matar a caça dá para o outro levar. O objetivo da brincadeira é fazer com que o seu colega de caçada carregue peso sozinho, porque quando chega em casa as carnes são divididas entre todos” (Rasu e Araújo, 2022: 36).

Uma das brincadeiras do katxa acontece na entrega de alimentação, os alimentos como caças e peixes são entregue entre primos e cunhados. Nessa brincadeira eles selecionam somente cabeças de animais para entregar, essa brincadeira é uma forma de dizer que o seu primo merece comer essa parte do animal porque é um guerreiro ou uma autoridade, sendo que o primo não é isso, mas é uma forma de brincadeira colocando o outro como uma figura poderosa. Na hora de entregar o alimento faz se uma dinâmica expressando de forma como não fosse entregar pra ele, e demora um pouquinho até entregar pra ele sempre com gritos e palavras, dizendo hi hi, he he(gritos).

"*Bushkawá* é a festa somente com a cabeça dos animais, os Huni Kuĩ fazem três dias de caçada e, os animais que matam levam o restante da carne para alimentar a família em casa. A cabeça é assada na brasa para dar para seu primo e cunhado. Durante toda uma programação acontece o momento em que os homens se dividem em dois grupos e ambos os grupos trocam carne, ou seja, a cabeça dos animais, vindo um de cada vez entregar a cabeça assada para seu primo, sendo que a pessoa vem imitando o animal" (Rasu e Araújo, 2022: 38).

Tem a brincadeira de embalar os alimentos também escondendo com palhas e folhas de bananeira. Essa é bem interessante porque a pessoa que vai receber esses alimentos cobertos, não sabe o que tem dentro, ou que tipo de alimento é. A intenção é para que o seu cunhado só descubra o que é na hora de comer para que fique mais divertido. Às vezes são peixes, carnes, frutas, legumes muito pequenos, ou seja, pouca quantidade, porém, fazem um embrulho como se fosse bastante quantidade de alimento.

"*Kashe Kawá* ou *Bakawã* é uma festa que é feita com animais pequenos que dá pra enrolar e assar na folha da sororoca, especificamente peixes. Nessa festa, todas as pessoas da comunidade marcam um dia para ir pescar e, após a pescaria, fazem o mesmo ritual das outras brincadeiras e se alimentam entre si, assim fortalecendo a cultura da alimentação coletiva" (Rasu e Araújo, 2022: 39).

As rodas de cantos durante o *katxa* são feitas de uma forma bem acelerada já que envolvem as dinâmicas de dança também. Esse tipo de brincadeira é para que os participantes fiquem desgastados fisicamente, para que o corpo fique exausto, para depois dormir bastante. São brincadeiras com danças com movimentos repetitivos.

Os períodos podem ser diurnos ou noturnos, o povo huni kuĩ não define um horário para começar a brincadeira nem para finalizar, existem outros meios para definir o início. Por exemplo, depois da janta começa a brincadeira e quando tem lua cheia: no clarão da lua que eles costumam fazer essa atividade e quando a lua entra eles param porque fica escuro. "A festa *Namakutã* é semelhante às brincadeiras de rodas. À noite, antes de dormir, o povo da comunidade se reúne no terreiro da casa de alguém e começa cantar e fazer as brincadeiras de rodas do povo. A festa dura no máximo até dez horas da

noite,[87] após as brincadeiras todos retornam para suas casas e dormem tranquilos. Coletiva" (Rasu e Araújo 2022: 39, itálico nosso).

Assim como os *huni kuĩ* invocam os espíritos dos legumes durante o katxa para que tenha muita produção, após as plantações de legumes nos roçados, na música de brincadeiras que são cantadas para as mulheres os cantos têm essa mesma intenção de aumentar a produção. O sentido do canto é para eles também produziram no sentido de gerar filhos. Então a música começa a ficar interessante porque as mulheres não gostam de ouvir essas músicas que falam da gestação, porque se elas ouvirem segundo a ciência do *katxa* elas vão ficar grávidas. É a partir disso que elas começam a cantar insultando as partes íntimas dos homens de forma engraçada, citando as partes íntimas dos homens e comparando com as de animais.

"O katxa nawá tem a característica de complementaridade entre os sexos. Ambos os sexos participam do ritual e esta participação tem conotações sexuais explícitas. Depois de ter chamado todos os tipos de banana, de mandioca e de milho, os homens começam a cantar insultos e provocações ritualizadas para as mulheres. Estas são respondidas imediatamente pelas mulheres, que formam uma linha de dança, com o braço segurando o ombro da vizinha, e correm em direção ao círculo dos homens tentando rompê-lo. Os cantos das mulheres têm um outro ritmo e um tom bem mais alto do que os cantos dos homens e elas tentam desafinar assim o canto dos homens. Esta troca competitiva de insultos é chamada de *kaxî ika* (insultar o "morcego-vampiro" uma metáfora para a vagina) e hina itxa (insultar a cauda o pênis), uma brincadeira que provoca muita hilaridade" (Lagrou, 2004).

Kaxĩ ĩka é uma brincadeira feita geralmente no final da tarde. Quando é feito no final da festa K*atxa Nawa*, acontece no amanhecer do dia. *Kaxĩ* é uma brincadeira com fogo, chama se a festa do morcego, é como se o morcego estivesse escondido e as mulheres mexem com fogo para espantá-los do escuro e trazer para o claro" (Rasu e Araújo 2022: 39). A brincadeira com fogo também é feita entre mulheres e homens. As mulheres pegam palhas de palmeiras secas e colocam fogo e os homens em círculo ficam

[87] Apesar de que os autores indicam um horário, não observamos evidências de que se aplique esse procedimento.

cantando e falando palavras de insultos para as mulheres, nesse meio as mulheres ficam passando o fogo próximo aos seus pés como se fossem queimar, porém, não pode queimar de verdade, é para dar medo. É uma forma de brincar faz parte da temática. Isso dura até os homens desistirem de cantar ou sair correndo para não ser queimado nos pés, quando eles desistem ou saem da roda e a brincadeira acaba.

Diante das narrativas colocadas na pesquisa das músicas relacionadas às brincadeiras do katxa, existem várias formas de explicar o ritual. Depende de quem está observando, porque dentro de cada manifestação existem várias fontes de conhecimento, e nelas estão presentes as histórias, os significados, as músicas, as danças, as maneiras de como o povo huni kuĩ vive dentro dos seus espaços no meio da floresta. Em uma pesquisa publicada pelo agente agroflorestal Naxima, entre várias músicas uma é sobre a brincadeira ou dança de dois animais que encontra nas letras que é do (mari) cutia e do (Shawe) jabuti. Nessa música a dança é de forma acelerada e com saltinhos, ou seja, os movimentos sincronizados ou iguais eles circulam no sentido horário. No meio da música tem que voltar no sentido anti horário. É como se tivesse soltando uma corda e recolhendo de volta, é bem divertida é o som da voz do mari e o shawe puxando o ‘rabo’ dele.

Exemplo 2: Narã kashe nawa hatu benimawati kiaki / Música de brincadeira para animar as pessoas.

> Heta tapa, tapa ranaĩ hũ hũ!
> Atxaĩ atxaĩ, paranĩ ayu ayu paranĩ!
> Txumã txumã paranĩ!
> Payainĩ epã nami payainĩ
> Txininĩ ĩka shawe, txininĩ!
> Txininĩ txinininiki, txininĩ heee!
> (Naxima Kaxinawá, 2018: 41)

3.2 Katxa Rewe Tupia - Yunu Kena / Músicas relacionadas aos legumes ou alimentos

Músicas do katxa relacionadas aos legumes são umas das partes mais importantes dentro da nossa pesquisa, porque o nosso foco está diretamente em investigar a temática gastrossônica, no contexto dos alimentos, pratos, sons e músicas, que envolvem toda a parte da gastronomia e música do próprio ritual do katxa. Os autores Rasu e Hanna

abordaram em um dos seus artigos sobre essa parte músicas do ritual relacionados aos legumes *Katxa Nawa*, músicas de chamar os espíritos dos legumes para que a colheita seja farta (Rasu e Araújo, 2022: 41).

As músicas que estão dentro desse contexto são cantadas de uma forma geral para os alimentos e legumes que consumimos durante o ritual e em outros momentos, no dia a dia e fora do ritual também, então essa prática serve para o ano inteiro, ou seja, até o próximo ritual onde a cada período feitos estamos renovando essa tradição, que nos ajuda a identificar e controlar os trabalhos de produção relacionados a agricultura além de outras coisas que o ritual nos comanda. Os cantos e os sons entram nesses momentos a cada música entoada, a cada dança, a cada brincadeira, a cada movimento, prática e gesto, cada parte ou ação tem os seus significados não são por acaso, os movimentos corporais os barulhos todos os detalhes citados estão relacionado a partes da música ligadas aos espíritos dos legumes que através do contexto musical estão despertando justamente os espíritos, para que as plantações deem bons frutos para as colheitas de acordo com o ritual feito.

Exemplo 3: Na katxa nawarã yunu kena katsi iti kiaki / A música se refere às mudas de legumes que estão fracas, mas chama a força para vitalizá-las.

Hãĩ hãĩ, hô hô hãĩ hãĩ, hô hô!
Hawẽ txoko, hawẽ txoko!
Sheki txoko, sheki txoko!
Hawẽ txoko, hẽhã, hẽ hãrã hẽhã!
Peri peta peri petawe, peri peta peri peta nĩnĩ!
Bai nama bai namarĩ
Katẽ turu, katẽ turu!
Hunũ payai, humũ payai!
Kurutui kurutui!
Keres manĩ, keres manĩ!
(Naxima Kaxinawá, 2018:28)

3.3 Música de finalização / Katxa rewe tupia hawe Resketi

As músicas de finalização do katxa são cantos no sentido de agradecimento, é um momento de contemplação pela festa, por ter realizado com sucesso todo o processo do ritual e ter alcançado as atividades de forma adequada e também os que ainda serão alcançados futuramente a partir dessa ação. Através da música de finalização também já

estamos emanando uma energia boa para o próximo evento através dos cantos. É gratificante ver todo o processo do ritual ter dado certo de uma maneira geral e é nesse sentido que a música de finalização expressa as emoções. É um momento de gratidão pelas vidas de seus familiares, parentes, e seu povo, pedindo proteção às forças dos espíritos e seres para que o próximo trabalho venha ser melhor ainda. Para finalizar e despedir do ritual durante os cantos de finalização, são feitas algumas práticas, como voz emitindo sussurros no ouvido de outra pessoa. Isso está indicando que aquela pessoa já está indo, e dizendo até a próxima, a despedida era dessa forma de acordo com os nossos anciãos.

É através das músicas que percebemos que está sendo finalizado é quando o dia vem raiando também, durante a noite acontece os cantos, e ao amanhecer do dia o evento é finalizado com os prazos específicos para encerrar a celebração. No exemplo abaixo na música ela nos diz essa parte que quando termina a música as pessoas próximas se beliscam e sussurram no ouvido um do outro e saem vão embora do local do ritual e depois dessa prática, ação, voltam para conversar ou descansar.

Exemplo 4: Narã mae betsa nawai huxiã, penaya inũ kai iti kiaki, hawẽ heneirã / música de finalização.

> Murika murika, murika murika!
> Murika murika!
> Hirĩ tsiũ tsiũ, hirĩ tsiũ tsiũ!
> Tsubeu tsubeu, tsubeu tsubeu!
> Hĩtsakã hĩtsakã, hĩtsakã hĩtsakã!
> (Naxima Kaxinawá, 2018: 55)

Após a música de finalização pegamos uma ferramenta como o machado ou terçado para partir ou abrir todo o katxa/paxiubão que ficou representando durante o evento inteiro do katxa, gritando hi hi -hi hi várias vezes e cortado em pedaços, o som no momento que estão abrindo ele faz tum-tum ou tata -tata. Após isso vamos organizar materiais, de forma coletiva e em conjunto, quando tudo estiver limpo e organizado finalmente o evento é finalizado. Assim explica o pesquisador sales de acordo com a sua pesquisa: “Quando o dia vem clareando, *Shaba huwai*. No encerramento do K*atxa Nawa*, os presentes já dançaram a noite toda. Quando vem amanhecendo o dia, param de

ISSN 2447-9810

dançar. Aí, uma pessoa que veio de outra aldeia, sai gritando. Pega o machado e parte o bucho de paxiubão, chamado *katxa*. Deixa o machado de fora, pega um pedaço do katxa e sai correndo e gritando. Isso significa que ele também vai fazer outro *Katxa Naw*a e vai quebrar e pegar outro pedaço dele também. Aí a festa finaliza. O povo Inu Bake é quem sai correndo embora" (Sales, 2013: 47).

Então a música de finalização do ritual do *katxa* tem essa finalidade, quando estamos encerrando as músicas vem nos dizendo que devemos terminar porque a noite também já está indo embora, é para que as pessoas também possam ir para as suas casa, agradecendo todos os convidados e participantes que ficaram e colaboraram durante a celebração do *katxa*. Dentre as pesquisas publicadas identificamos que os mesmo tem a mesma função quando se fala de música de encerramento. Nessa parte a música pode ser bem alegre, dinâmica ou de forma mais tranquila de cantar e dançar, até porque já é o final e as pessoas também já estão um pouco cansadas. Assim finaliza o evento.

4. Discussão e desenvolvimentos futuros

A música do katxa nawa ocorre dentro das práticas culturais envolvendo alimentos com sons. Podemos definir esse conhecimento como o termo gastrossônica ancestral. Esse conhecimento está presente nos eventos cotidianos. Podemos observar que dentro da comunidade, o processo e a origem da festa Katxa Nawa do povo Huni Kuĩ tem uma lógica própria. As gerações mais novas aprendem com as mais velhas. A festa contém ensinamentos políticos e econômicos importantes para dar suporte a nossa cultura imaterial e material.

Destacamos nesta pesquisa os seguintes pontos: 1. A estruturação das partes da música em quatro seções: início, brincadeiras, músicas relacionadas aos alimentos ou legumes, e finalização. Cada parte tem elementos de performance específicos para cada ação, incluindo elementos sonoros, dança e cânticos vinculados à fertilidade. 2. As espécies de legumes citadas dentro do ritual são em torno de dezesseis. 3. Fornecemos exemplos sonoros dos Recursos Musicais principais usados no ritual, elaboração e uso do *txã ati* e o *puri ati*, dois recursos musicais inéditos nos registros etnográficos e musicológicos que envolvem a reutilização de materiais da flora e da fauna local. 4.

Entrevistas sobre o katxa com especialistas do ritual, e coletas sonoras e visuais, incluindo vídeos de ações que são executadas durante a celebração, análise da música do *katxa* tendo como referência a descrição de cada parte, e informação bibliográfica sobre o ritual. Nesta perspectiva os próximos passos do projeto abrangem: trabalhar nos materiais que estamos coletando, nas entrevistas, exemplos sonoros, música e vídeos. Visamos também agregar a questão visual já que a ciência do katxa é bastante ampla, e discutir a partir disso como incorporar os suportes tecnológicos como estratégias para contribuir no suporte à prática do katxa nawa do povo huni kuî.

Referências bibliográficas

LAGROU, Elsje Maria, Huni Kuĩ Kaxinawá, **Povos Indígenas no Brasil**, n 25, p. 09, nov. 2004. Huni Kuĩ (Kaxinawá) - Povos Indígenas no Brasil (socioambiental.org).

KAXINAWA, Jorge Domingos Naxima, Renato Antonio Gavazzi. **Música do Katxa Nawa e seus Significados na Cultura Huni Kuĩ.** Rio Branco: AMAAIAC, CPI-Acre, 2018. Disponível em: https://cpiacre.org.br/wp-content/uploads/2020/03/Musicas-Katxanawa-Cultura-Huni-Kui.pdf.

RASU Inu Bake Huni Kuĩ (Evanildo da Silva Albuquerque Kaxinawá), Hanna Araújo. KATXA NAWA: **Prática Cultural do Povo Huni Kuĩ para Conexão com os Espíritos dos Legumes.** *In*: CARNEIRO, Leonel Martins (org.). Experiências Teatrais no Acre (pp. 33-59). Rio Branco: Edufac, 2022.

SALES, Rufino. **Nuku Katxa Nawa: Chamando os Espíritos dos Legumes, Cruzeiro do Sul Acre**, n. 50, p. 24 - 27. 2013.

X Simpósio Internacional de Música da Amazônia
13 a 17 de outubro de 2025
Goiânia, Goiás, Brasil

Allas gaut[88]*?* Contatos interétnicos e intercâmbios culturais através da música pomerana da Serra dos Tapes (região sul do Rio Grande do Sul, Brasil)

ETNOMUSICOLOGIA

Danilo Kuhn
Unipampa – danilokuhn@yahoo.com.br

Resumo: Após deparar-se com escassas canções tradicionais pomeranas, uma pesquisa de doutorado (Kuhn, 2019) envereda pela senda de uma etnografia musical (Seeger, 2008). Observam-se festas tradicionais pomeranas onde a música desempenha papéis relevantes, bem como a atuação de um conjunto musical tradicional pomerano e de outros importantes atores sociais. Outrossim, a fim de um maior retorno à comunidade, produziu-se, via projeto cultural, um documentário etnográfico, ressoando as vozes dos colaboradores da tese e amplificando suas temáticas. O presente trabalho tem como objetivo analisar, à luz da Etnomusicologia, os contatos interétnicos e os intercâmbios culturais que ressoam da música pomerana da Serra dos Tapes, região sul do Rio Grande do Sul, Brasil, onde o hibridismo entre a música gaúcha e a música pomerana – para o qual contribuem músicos negros e pomeranos – se faz ouvir.
Palavras-chave: música pomerana; etnografia musical; hibridismo.

Abstract: After encountering few traditional Pomeranian songs, a doctoral research (Kuhn, 2019) embarked on the path of musical ethnography (Seeger, 2008). Traditional Pomeranian parties where music plays important roles are observed, as well as the performance of a traditional Pomeranian musical group and other important social actors. Furthermore, in order to give greater feedback to the community, a ethnographic documentary was produced via a cultural project, resonating the voices of the thesis collaborators and amplifying their themes. This work aims to analyze, in the light of Ethnomusicology, the interethnic contacts and cultural exchanges that resonate from the Pomeranian music of Serra dos Tapes, Rio Grande do Sul State, southern Brazil, where the hybridism between gaucho music and Pomeranian music – to which black and Pomeranian musicians contribute – is heard.
Keywords: Pomeranian music; musical ethnography; hybridism.

1. Uma etnografia musical pomerana ao sul do sul do Brasil

Ao investigar a música pomerana da Serra dos Tapes, região sul do estado do Rio Grande do Sul, o pesquisador se deparou com escassas canções tradicionais que ainda reverberavam na tradição oral da comunidade de descendentes de imigrantes

[88] "Tudo bem?" em pomerano, saudação amplamente utilizada na região da Serra dos Tapes pelos descendentes de imigrantes pomeranos. Para além, a expressão alude ao documentário homônimo produzido pelo pesquisador, um dos objetos de análise deste trabalho.

pomeranos que ainda residem na área da antiga colônia São Lourenço, fundada em 1858. Desse modo, decidiu-se por uma etnografia musical pomerana, a fim de transpor a moldura por vezes fria da partitura – e da Nova Musicologia – e observar aquele contexto musical desde seu interior – empenhando, para tanto, uma etnografia musical. Foi desta maneira, fundamentado nos preceitos da Etnomusicologia (Titon, 1997; Rice, 1994; Nettl, 2005) e focando nas pessoas fazendo música (Seeger, 2008), que uma pesquisa de doutorado (Kuhn, 2019), após registrar apenas duas canções tradicionais, empenhou-se a etnografar festas tradicionais pomeranas, quais sejam casamentos, confirmações, bailes de casais e festas de comunidade, bem como a atuação de um conjunto musical pomerano, o Musical Boa Esperança, primeiro conjunto a compor, cantar e gravar músicas populares autorais em pomerano hodiernamente, e de outros atores sociais importantes.

Pesquisas apontam a origem eslava dos pomeranos (Wille, 2011; Salamoni, 1995), descendentes do povo *wende*, o qual emigrou para a região da Pomerânia – hoje pertencente uma parte à Alemanha e outra à Polônia – no período das migrações dos povos, a partir do século VII (Hammes, 2010, vol. 1; Maltzahn, 2011), onde foram cristianizados no século XVII (Seibel, 2010, p. 69) e germanizados no século XV (Maltzahn, 2011, p. 85) e de onde emigraram para a colônia São Lourenço – em área situada sobre a Serra dos Tapes, em terras hoje pertencentes ao município de São Lourenço do Sul/RS – a partir de 1858 (Podewils, 2011, p. 7). A comunidade estudada consiste em descendentes de imigrantes pomeranos que ainda habitam a área original da colônia e seu entorno, que abrange a zona rural dos municípios de São Lourenço do Sul/RS, Canguçu/RS, Turuçu/RS, Arroio do Padre/RS, Pelotas/RS, Capão do Leão/RS e Morro Redondo/RS (Cerqueira, 2010, p. 872).

Muito embora a referida comunidade seja bastante próxima à música, haja vista sua massiva participação em corais de igreja e o elevado número de conjuntos musicais na região, são escassas as canções tradicionais pomeranas que ainda ressoam em sua tradição oral. Contudo, através de pesquisa de doutorado (Kuhn, 2019) se pôde registrar as canções *De múta éna hóchtich* (“O casamento da vovó”) e *De fest* (“A festa”), fornecidas pelo senhor Leopoldo Klug (*in memoriam*).

A canção tradicional pomerana *De múta éna hóchtich* apresenta as seguintes características musicais gerais: andamento rápido, 100 bmp; compasso binário, 2/4, uma polca; ritmo de caráter marcial, duro, sem síncopes, com predominância de colcheias, semínimas, e da figura colcheia pontuada com semicolcheia; melodia estritamente tonal, passeando em arpejos sobre os acordes de tônica e de dominante com sétima, com algumas notas de passagem, e repetições rítmicas de notas; tonalidade Maior, com modulações; harmonia tonal, com a utilização de apenas tônica e dominante com sétima (I – V7), mesmo nas modulações; apresenta duas modulações, sendo a primeira do tom original Dó Maior para a subdominante Fá Maior e, a segunda, um retorno de Fá Maior para Dó Maior; e forma ternária, i.e., possui três seções musicais. Já *De fest* se apresenta musicalmente da maneira que segue: andamento bastante rápido, 150 bmp; compasso ternário, 3/4, uma valsa; ritmo inicialmente simples, na primeira seção, mas, na segunda e na terceira seções, aparecem síncopes, em forma de ligaduras entre a semínima do primeiro tempo com a primeira colcheia do segundo tempo, e entre compassos, de semínima para semínima – há predominância de semínimas e mínimas, mas também figuram colcheias, semínimas pontuadas, pausas de semínima e mínimas pontuadas –; melodia essencialmente tonal, passeando em arpejos sobre os acordes de tônica, subdominante, e de dominante com sétima, com notas de passagem, repetições rítmicas de notas, e apojaturas; tonalidade Fá Maior, sem modulações; harmonia tonal, com a utilização de apenas tônica, subdominante, e dominante com sétima (I – V7 – I; IV – I – V7 – I); e forma ternária, i.e., possui três seções musicais.

Não são claras, porém, características musicais estritamente pomeranas nas duas canções tradicionais registradas, exceto sua origem alemã. Tendo em conta a secular germanização dos pomeranos, a primeira canção pomerana apresentada, *De múta éna hóchtich*, é uma polca, gênero oriundo da cultura alemã, bem como a segunda canção, *De fest*, é uma valsa, também de mesma origem. No entanto, as temáticas e as letras das canções são notas de como os pomeranos veem o mundo que ali ficaram cristalizadas, das representações culturais intrínsecas, i.e., são uma forma de narrativa cultural da memória pomerana. Se as canções têm letra, elas contam histórias, narram fatos, episódios, expressam ideias, revelam traços culturais, registram a memória da

comunidade que as criam. Segundo Jovchelovitch (2007), é pelo contar histórias que o conhecimento social se torna palpável, assim como as representações do passado e as apresentações da identidade, pois, com base em narrativas, as comunidades resgatam à memória o que aconteceu, dão sentido aos acontecimentos e constroem o individual e o social. Cada uma das canções tradicionais pomeranas aludem, portanto, a características culturais atreladas à memória e à identidade da comunidade.

A partir de *De múta éna hóchtich*, por exemplo, foi possível traçar uma rota e emigração pomerana para os Estados Unidos anterior à para o Brasil e identificar outras duas alusões culturais, quais sejam a fartura de bebidas e comidas nas festas pomeranas e a presença do violino naquele contexto musical. Primeiramente, analisou-se a letra da canção, quando os versos "Um, dois, três, quatro, cinco, seis, sete,/ onde está minha namorada?/ Não está aqui, não está ali,/ ela é dos Estados Unidos", "Desde o casamento da vovó/ não dá mais carne de porco", e "Violino, violino, pedra de breu,/ você não viu minha namorada?" soaram como indícios culturais. Após, buscou-se na literatura corroboração aos achados, quando a hipótese da emigração foi endossada por Tressmann (2008), Droogers (2008) e Wille (2011), a da fartura por Salamoni (1995), Hammes (2010, vol. 1) e Bahia (2011), e a do violino novamente por Hammes (2010, vol. 1). A partir de *De fest*, por seu turno, foi possível elencar a temática das grandes festas com a presença da música, bem como o misticismo pomerano. Ao debruçar-se sobre a letra da canção, sobressaíram-se os versos "E nós saímos para a grande festa,/ onde muitos querem cantar e os músicos tocam muito" e "Eu não conseguia achar minha mulher na cama,/ ela não estava deitada nem na frente, e nem atrás./ Peguei a vassoura e revirei tudo/ e aí passou no meio das minhas pernas". Então, a revisão de literatura comprovou a hipótese das grandes festas com música através de Salamoni (1995) e a do misticismo pomerano também por Salamoni (*ibid*.), mas também por Thum (2009) e Bahia (2011), entre outros tantos pesquisadores que apontam a utilização mágica da vassoura dentre as superstições dos pomeranos, cuja cultura ainda é permeada pelo seu paganismo originário (Maltzahn, 2011).

Entretanto, muito embora plenas de significados, as canções tradicionais pomeranas que ainda reverberam na tradição oral da comunidade local são raras e, por

este motivo, após deparar-se com apenas dois exemplares deste repertório em processo de esquecimento, a referida pesquisa de doutorado guinou da Nova Musicologia para a Etnomusicologia. A Nova Musicologia, que a partir da década de 1980 reconstituiu a Ciência da Música no sentido de uma crítica musical pluralista, que abarcasse julgamentos estéticos e históricos a partir da contextualização mais ampla das obras musicais analisadas (Williams, 2000, p. 385) e que se propusesse a lidar com aspectos sociais, culturais, históricos, políticos e ideológicos (McCreless, 1996, p. 8), mostrou-se profícua conquanto à analise do repertório tradicional; porém, a partir da necessidade de ampliar os horizontes investigativos e, por conseguinte, teóricos, veio ao auxílio da investigação acadêmica a Etnomusicologia, cujo paradigma mais atual – que se estabeleceu também a partir dos anos 1980 – foi definido por Titon (1997) como o estudo das pessoas fazendo música, ou das pessoas experenciando música, pautado no compartilhamento da autoridade entre o pesquisador e seus colaboradores no campo de pesquisa. Logo, o presente pesquisador, que também é musicista, foi autorizado pelo conjunto musical pomerano colaborador da pesquisa – após negociação etnográfica e artística – a empregar sua performance musical junto ao mesmo, tocando bandoneon – um instrumento que, embora conhecido mundialmente por sua ligação ao tango uruguaio e argentino, foi originalmente utilizado em música sacra e popular alemã e que se consolidou como o instrumento mais representativo da música pomerana da Serra dos Tapes –, a fim de observar este contexto musical desde seu âmago. Tratou-se, portanto, de uma etnografia musical, assim conceituada por Seeger (2008):

> (...) uma abordagem descritiva à música que vai além do registro escrito de sons, apontando para o registro escrito de como os sons são concebidos, criados, apreciados e como influenciam outros processos musicais e sociais, indivíduos e grupos. A etnografia da música é o escrito sobre as maneiras que as pessoas fazem música. Ela deve estar ligada à transcrição analítica dos eventos, mais do que simplesmente à transcrição dos sons. (Seeger, 2008, p. 239)

Sob essa abordagem, a música pomerana saiu da moldura (por vezes fria) da partitura e do universo restrito do registro através da tradição oral para ganhar corpo e voz no fazer musical da comunidade. À vista disso, o conjunto Musical Boa Esperança, primeiro conjunto a cantar, compor e gravar músicas em pomerano na região,

habilitou-se como importante objeto de estudo e seu aval oportunizou a observação participante do pesquisador/musicista em casamentos, bodas, confirmações, festas de comunidade e bailes de casais.

Quanto à música popular pomerana composta pelo Musical Boa Esperança, sua atuação compositiva começou com *Fóta Krúiha* (“Vovô Krüger”), primeira canção autoral em pomerano gravada – em meados do ano 2000 – na região. O compositor, Almiro Hörnke, líder do conjunto, conhecia a primeira estrofe da tradição oral pomerana através de sua família, a qual serviu como embrião para a criação das demais estrofes. Porém, há mais canções autorais no repertório do Musical: *In uza tit* (“No nosso tempo”) aborda as mudanças culturais no transcorrer das gerações do avô, do pai, e do “nosso tempo”, embora sem um ar de preocupação; *Xtüpas*, se refere à tradição pomerana homônima; *Dütx gevéa* (“Arma pomerana”) e *Víi köipa* (“Nós compramos”) foram elaboradas a partir de trechos escritos doados à banda pelo rimador Valdir Geppert, às quais Almiro musicou e adaptou para se tornarem canções; e *Us zaina* (“Nosso zaino”) remete às negociações rurais de outrora, onde as pessoas percorriam grandes distâncias para negociar animais e coisas. A partir do sucesso de *Fóta Krúiha*, o próprio Musical Boa Esperança, mas também outras bandas da região se sentiram instigadas a compor mais canções em pomerano. Trata-se, portanto, de uma estratégica comunal de preservação e continuidade de sua música, ainda que em até certo ponto restrita e motivada pelo escasso repertório musical em sua língua materna.

Para além desse repertório, pode-se destacar, também, através da pesquisa realizada, o papel estrutural que a música desempenha nas festas pomeranas. A prática de fazer o cortejo dos noivos, padrinhos e demais convidados de um casamento por meio de um destacamento da banda tocando músicas para conduzi-los da igreja onde se realizou a cerimônia até o salão onde se dará a festa, e a adoção do mesmo procedimento seja para recepcionar o confirmando ou confirmanda, seja para levar os convivas para a mesa do *buffet* ou do churrasco, ou ainda para o local de recepção da festa, por exemplo, são atribuições musicais. Além disso, a música se relaciona com a animação da festa em si e tem estreita ligação com a dança. A organização das danças tradicionais dos referidos eventos, como a dança da vassoura, a dança do bolo, a dança do cesto, a dança das

cadeiras, a jardineira, a polonese, etc., e dos sorteios, agradecimentos, avisos e anúncios também está a cargo da música. Ademais, a música também tem papel social na cultura pomerana: políticos, músicos de outras bandas e pessoas em geral oferecem bebidas ao conjunto no palco e recebem a contrapartida do agradecimento do mesmo ao microfone; crianças sobem no palco ou ficam em frente a este ou são levadas por seus pais ou avós para contemplarem a apresentação; músicos de outras bandas sobem ao palco para dar uma palhinha (tocar algumas músicas); e os músicos do conjunto também têm certo *status* nas festas, pois não pagam ingressos em festas de comunidade ou em bailes de casais nem precisam entrar na fila para o almoço daquelas, têm passagem livre na copa (chope, cerveja, bebidas em geral) e na cozinha (sopa, caldo, café, *buffet*, churrasco) de casamentos e confirmações, e são conhecidos e reconhecidos pela comunidade.

Portanto, a música popular pomerana, analisada sob uma etnografia musical, ao desempenhar importante papel estrutural e social nas festas pomeranas e ao se relacionar com manifestações culturais tradicionais, como os cortejos e as danças, atua também como uma estratégia comunal de salvaguarda cultural, pois conforma uma parte indispensável da cultura pomerana da Serra dos Tapes.

Para além do repertório de músicas populares autorais em pomerano do Musical Boa Esperança e da observação das festas tradicionais pomeranas do contexto cultural da Serra dos Tapes, a supracitada etnografia musical pomerana pôde também analisar a atuação de outros atores socias relevantes, como bandoneonistas e ativistas culturais, os quais contribuíram para escrutinar temáticas relevantes para a pesquisa, como a existência de um *luthier* de bandoneons na colônia São Lourenço e a presença do hibridismo cultural entre a música pomerana e a música gaúcha e de contatos interétnicos, notadamente entre pomeranos e pessoas negras, no seio da comunidade estudada. Salienta-se que a etnografia musical em si, bem como as entrevistas com os demais atores sociais relacionados ao mencionado contexto, advieram do trabalho de campo, justamente o fator de distinção do ofício do etnomusicólogo em relação a outras formas de estudo da música, conforme aponta Nettl (2005, p. 9). Nesse sentido, segundo Prass (2013, p. 293), é importante que haja um retorno aos colaboradores da pesquisa que, no caso da presente investigação, configuram-se como a própria comunidade de

onde a mesma parte, qual seja a comunidade de descendentes de imigrantes pomeranos da Serra dos Tapes. Esta ideia é endossada por Oliveira (2009), para quem campo precisa ser entendido enquanto uma verdadeira "situação etnográfica", "onde os atores interagem com finalidades múltiplas e complexas, partilhando (ainda que com visões e intenções distintas) de um mesmo tempo histórico" (Oliveira, 2009, p. 12). Dessa forma, o que se pesquisa em campo, de acordo com o autor, não deve permanecer objeto exclusivo de algum interesse acadêmico, justificado puramente por sua relevância científica e decidido entre o pesquisador, seu orientador e a instituição universitária (*ibid.*, 2009, p. 12), mas, sim, atravessar as fronteiras acadêmicas e retornar à comunidade sob forma de alguma contrapartida acessível à mesma.

Assim sendo, embora a própria performance do pesquisador/musicista tenha desempenhado uma contrapartida ao conjunto – que angariou alguns contratos justamente por contar com um bandoneonista entre seus pares – e à comunidade – pois que inúmeras pessoas se acercavam do instrumentista e do instrumento, mostrando admiração e memória afetiva ante o bandoneon, emitindo relatos tais como: "Meu pai tocava", "Meu avô tocava", "Ainda tenho o bandoneon dele guardado lá em casa" –, além de trabalhos acadêmicos do pesquisador terem reverberado a cultura e a música pomerana – e a própria comunidade – em eventos regionais, nacionais e internacionais – em países como Uruguai, Argentina, Chile, México, Estados Unidos, Portugal, Itália e Alemanha (Kuhn, 2016; 2023a; 2022a; 2024a; 2023b; 2022b; 2024b; 2020) –, entendeu-se, acadêmica e culturalmente, ser necessário um retorno outro à comunidade estudada, que retornasse à mesma sob a forma de um produto cultural onde ela se pudesse reconhecer e que lhe fosse mais acessível, tanto no que tange à linguagem quanto no que concerne ao formato. Assim se gestou o documentário *Allas gaut? Um documentário sobre música pomerana e intercâmbios culturais em São Lourenço do Sul*, proposto pelo pesquisador/produtor cultural e viabilizado através da Lei Paulo Gustavo e da Prefeitura Municipal de São Lourenço do Sul/RS. Contudo, embora se constitua em uma peça audiovisual, o referido documentário porta conteúdos etnomusicológicos, os quais serão apontados e analisados adiante.

2. Um documentário etnográfico sobre a música pomerana da Serra dos Tapes

O *Allas gaut?* partiu da possibilidade de elaborar um material documental, através de uma concepção audiovisual, mas com o intuito de ressoar a voz dos atores sociais que colaboraram durante o trabalho de campo relacionado à tese – com alguns acréscimos –, bem como registrar audiovisualmente algumas festas tradicionais pomeranas, aproximando-se ainda mais da comunidade estudada. O documentário, em vez de consistir em uma peça única, subdividiu-se em dez episódios, de três a cinco minutos, lançados semanalmente no canal do pesquisador e em suas redes, e abordou as temáticas paisagem (rural, cultural e musical), atores sociais, música pomerana (tradicional, popular autoral, instrumental, e o luthier Willi Boemeke e o bandoneon), música gaúcha (pomeranos e música gaúcha, o bandoneon e a música gaúcha, e negros na colônia e música gaúcha), festas pomeranas (casamentos, confirmações e festas de comunidade), danças pomeranas – parte 1 (dança do bolo, dança da noiva e dança do cesto), danças pomeranas – parte 2 (polonese, quebra-louças e dança da vassoura), negros em São Lourenço do Sul (contatos interétnicos), intercâmbios culturais (hibridismo musical), e encerramento (exemplos de gêneros musicais). Porém, para o recorte deste trabalho, serão trazidos à baila somente as temáticas concernentes ao seu objetivo, qual seja, analisar, à luz da Etnomusicologia, os contatos interétnicos e os intercâmbios culturais que ressoam da música pomerana da Serra dos Tapes.

Neste sentido, o oitavo episódio do documentário, *Negros em São Lourenço do Sul (contatos interétnicos)*, abordou tais contatos através de duas ativistas culturais negras (Ana e Almerinda Centeno), filhas de um musicista negro criado por alemães, o *Schwarz Guri* (“Guri Preto”, em pomerano), e também apresentou outro musicista negro criado entre os pomeranos, o “Alemão Preto”. Ambos são exemplos de contatos interétnicos pacíficos e orgânicos entre negros e alemães ou pomeranos na colônia São Lourenço (Bosenbecker, 2011, p. 6) através da música.

Importa mencionar que São Lourenço, a colônia alemã mais meridional do Brasil, foi considerada por Roche (1969, p. 179) uma “ilha agrícola numa mancha florestal, no meio de uma zona luso-brasileira de pecuária, na planície”. Tal ideia de “ilha de colonização”, segundo Bosenbecker (2011), remete a certo grau de isolamento dos colonos. No entanto, de acordo com a pesquisadora, houve contatos interétnicos desde o

princípio (Bosenbecker, 2011, p. 6). Para além do contato entre pomeranos e renanos (e demais etnias minoritárias) no interior da colônia, Bosenbecker (2011) aponta as vendas como casas comerciais de grande importância social e econômica à época, as quais foram "transformando-se em espaços centrais nas relações entre os habitantes locais" (Bosenbecker, 2011, p. 124-125), onde os colonos estabeleciam contatos com os luso-brasileiros, bem como com afrodescendentes e famílias italianas estabelecidas na Vila Boqueirão – povoação localizada há alguns quilômetros da colônia – e também com os demais estrangeiros que por ali passavam. Além disso, alguns camponeses de origem lusa ou brasileira compraram lotes e se estabeleceram na colônia, escapando da configuração das estâncias (*ibid.*, 2011, p. 131). Em sua pesquisa, Bosenbecker (2011) demonstra contatos interétnicos através de vários exemplos, evidenciando que a "ilha colonial" não era tão isolada assim. Contatos interétnicos se sucederam desde muito cedo, o que relativiza a afirmação de Roche (1969) e comprova que a colônia não era "fechada", "isolada" em si mesma, já pouco tempo após sua fundação.

Para além, ainda que a seguinte narrativa tenha escapado às cenas da entrevista com Ana e Almerinda Centeno publicadas no *Allas gaut?*, as irmãs relataram a história de seus ancestrais, indicando que, após a abolição da escravização, grandes contingentes de pessoas negras deixaram as estâncias de seus ex-escravizadores para fundar comunidades quilombolas no território colonial. E, justamente por conta dos contatos interétnicos entre negros e alemães/pomeranos deste fato decorrentes, a colaboradora Ana Centeno, ainda no segundo episódio do documentário, foi capaz de cantar uma música tradicional alemã embora se constitua uma pessoa negra, além de ativista cultural em prol da cultura afro: Ana é filha do *Schwarz Guri*, que fora criado em contato com uma família de imigrantes alemães no seio da colônia São Lourenço, o qual ensinou à filha algumas músicas em alemão durante sua infância.

Por seu turno, o nono episódio do *Allas gaut?*, *Intercâmbios culturais (hibridismo musical)*, alude à referida temática através dos relatos dos colaboradores Adolfo Peglow (bandoneonista de ascendência pomerana), João Bergmann (acordeonista, bandoneonista e negociante de bandoneons de ascendência alemã) e Adão Quevedo (compositor e guitarrista de ascendência luso-espanhola). Tais entrevistados

evidenciaram, em suas narrativas – e em suas próprias práticas musicais –, que a música pomerana local, apesar de preservar elementos tradicionais, também se mostra aberta ao hibridismo cultural e a intercâmbios musicais. Ademais, ao longo do documentário se fazem ver e ouvir casos mais marcantes de hibridismo, notadamente entre a música gaúcha e a música pomerana: de um lado, tem-se o Musical Boa Esperança, uma bandinha pomerana, tocando gêneros musicais aclimatados à música gaúcha, como o chote e a vaneira, porém, com instrumentação tradicional pomerana (com destaque para instrumentos de sopro, como trompete, saxofone e trombone); e, de outro, temos um cantor e compositor de música gaúcha, o Alemão Preto (uma pessoa negra), executando gêneros musicais tradicionalmente alemães e pomeranos, como a polca e a valsa, mas com instrumentação à gaúcha (notadamente acordeon e violão de cordas de náilon), além de proferir frases em pomerano e em alemão à plateia.

Outrossim, cabe mencionar que a multiplicidade de elementos técnico-musicais, poéticos, processos sociais, históricos, culturais, dentre outros, que envolve a(s) música(s) popular(es) desafia qual(is)quer empreitada(s) no intuito de analisa-la(s) e interpretá-la(s). Um desses desafios se dirige ao fato de que a música popular também se configura como um "híbrido de tradições, de estilos e influências musicais" (Shuker, 2005, p. XII).

Canclini (2011) endossa essa perspectiva de ressignificações quando aponta exemplos de cruzamentos (hibridações) musicais através de termos como fusão, mistura, reinterpretação e reelaboração no universo da música popular. O autor apresenta uma ampla reflexão acerca da complexidade envolvida na noção de hibridação, principalmente pelo fato de que tal noção passou a modificar, a partir de fins do século XX, os modos de se falar sobre "identidade, cultura, diferença, desigualdade, multiculturalismo", além de inserir-se em discussões sobre trânsitos como "tradição-modernidade, norte-sul, local-global".

Nesse sentido, o hibridismo se define, segundo o pesquisador, como "[...] processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas" (Canclini, 2011, p. XIX). Essas "estruturas discretas" já são frutos de hibridações anteriores, o que leva a

questionar a própria noção de pureza das fontes. Tratam-se de "ciclos de hibridação": "passamos de formas mais heterogêneas a outras mais homogêneas, e depois a outras relativamente mais heterogêneas, sem que nenhuma seja 'pura' ou plenamente homogênea" (*ibid.*, 2011, p. XX). Ou seja, trata-se de um *continuum* hibridizante.

O olhar sobre processos híbridos questiona noções essencialistas (representações de pureza, autenticidade) relativas às identidades culturais. Por meio da "abstração de traços (língua, tradições, condutas estereotipadas)", noções essencialistas "definem" as identidades a partir de modos absolutizados de representar as realidades, rejeitando" maneiras heterodoxas de falar a língua, fazer música ou interpretar as tradições" (*ibid.*, 2011, p. XXII-XXIII).

As sociedades contemporâneas, segundo Hall (2011), são marcadas por processos de fragmentação cultural, de classe, de gênero, sexualidade, etnias, cujo efeito é a "perda de um sentido de si". Novos contextos em que as identidades, antes percebidas como estáveis, passaram a ser analisadas no interior de um processo de deslocamento e fragmentação, e os indivíduos, antes concebidos como portadores de uma identidade fixa, passaram a ser concebidos como indivíduos descentrados, podendo assumir diferentes posições identitárias, em diferentes momentos. Ainda de acordo com Hall (2002), a identidade cultural apresenta-se sob dois focos: o primeiro refere-se à cultura compartilhada em sociedade ou nação, aquela que reflete experiências históricas comuns consolidadas em códigos e referências; o segundo foco refere-se, complementarmente ao primeiro, à experiência individual que agrega valores e referências a uma cultura, tornando-se mecanismo de transformação, mudança e adaptação desta.

Uma identidade artístico-cultural híbrida pode ser induzida ou acentuada pelos processos globalizadores que facilitam intercâmbios interculturais conformados através de "mercados mundiais de bens materiais e dinheiro, mensagens e migrantes". Esses intercâmbios favorecem fluxos e interações que diminuem distâncias entre fronteiras físicas e simbólicas:

Às modalidades clássicas de fusão, derivadas de migrações, intercâmbios comerciais e das políticas de integração educacional impulsionadas por Estados

nacionais, acrescentam-se as misturas geradas pelas indústrias culturais (Canclini, 2011, p. XXXI).

Nessa direção, a fala de inúmeros entrevistados durante a já mencionada pesquisa doutorado, objeto de pesquisa desse trabalho, bem como relatos de atores sociais do documentário etnográfico acima mencionado, também objeto de análise deste texto, indicam que o contato da música pomerana com a música gaúcha na zona colonial de São Lourenço do Sul vem de décadas, sendo um dos motivos a tentativa de agradar ao público. Na medida em que esse tipo de música chegou à colônia através do rádio e cativou a audiência, em meados da década de 1950, os conjuntos musicais passaram a incorporar canções, gêneros musicais e outros elementos da música gaúcha ao seu fazer musical. Inclusive, o próprio Miro (Almiro Hörnke), líder do Musical Boa Esperança, chega a afirmar, durante o *Allas gaut?*, que o gênero musical preferido dos pomeranos da Serra dos Tapes é o chote, um gênero musical oriundo da música gaúcha.

Portanto, pode-se concluir que, no contexto da comunidade de descentes de imigrantes pomeranos da região sul do Rio Grande do Sul, a música pomerana se hibridiza à música gaúcha, a qual, na prática musical de alguns artistas, como o Alemão Preto, também se hibridiza à música pomerana – que, inclusive, há muito se utiliza de gêneros musicais germânicos, como a polca e a valsa, embora com o devido aclimatamento. Demais, nesse processo hibridizante, por vezes, de mão dupla, atuam artistas de etnias diversas, como pomeranos e negros, deixando entrever – ou melhor, entreouvir – que a cultura – e, mais especificamente, a música – da Serra dos Tapes se constitui como um mosaico cultural (Cerqueira, 2010).

Referências bibliográficas

BAHIA, Joana. **O tiro da bruxa**: identidade, magia e religião na imigração alemã. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

BOSENBECKER, Patrícia. **Uma colônia cercada de estâncias**: imigrantes em São Lourenço do Sul (1857-1877). 2011. 166 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011.

CAPA – Centro de Apoio ao Pequeno Agricultor/ MDA – Ministério do Desenvolvimento Agrário. **Revelando os quilombos no Sul**. Pelotas: Centro de Apoio ao Pequeno Agricultor, 2010.

CERQUEIRA, Fábio Vergara. Serra dos Tapes: mosaico de tradições étnicas e paisagens culturais. **Anais Eletrônicos do IV SIMP**, p. 872-874, 2010. Disponível em: https://simpufpel.files.wordpress.com/2010/09/mesa-serra-dos-tapes.pdf. Acesso em: 25 jun. 2025.

DROOGERS, Andreas Frederik. Religião, identidade e segurança entre imigrantes luteranos da Pomerânia, no Espírito Santo (1880-2005). **Religião e Sociedade**, v. 28, n. 1, p. 13-41, 2008.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade** – 11ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

HAMMES, Edilberto Luiz. **São Lourenço do Sul**: radiografia de um município – das origens ao ano 2000; vol. 1-4. São Leopoldo: Studio Zeus, 2010.

_____. **A imigração alemã para São Lourenço do Sul**: Da formação de sua Colônia aos primeiros anos após seu Sesquicentenário. São Leopoldo: Studio Zeus, 2014.

JOVCHELOVITCH, Sandra. **Knowledge in Context**: Representations, Community and Culture. London and New York: Routledge, 2007.

KUHN, Danilo; NOGUEIRA, Isabel Porto; CERQUEIRA, Fábio Vergara. Canções pomeranas: memória e identidade na Serra dos Tapes (Rio Grande do Sul, Brasil) In: **Las migraciones europeas a través de sus fuentes**: relevamientos heurísticos en Argentina, Brasil y Uruguay, ed.1. Montevideo: Ediciones Cruz del Sur, 2016, v.1, p. 190 - 220.

_____. **Festa, dança e alegria: uma etnografia musical pomerana ao sul do sul do Brasil – São Lourenço do Sul/RS**. 2019. 398f. Tese (Doutorado em Memória Social e Patrimônio Cultural) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas.

_____. Music of Pomeranian Influence in the Serra dos Tapes, Rio Grande do Sul, Brazil In**: Zwischen Identitätsbewahrung und Akkulturation: Deutsche Musikgeschichte in Übersee**, ed.1. Würzburg: Könighausen & Neumann, 2020, p. 69 - 82.

_____. O patrimônio musical pomerano da Serra dos Tapes (sul do Brasil) e as estratégias comunais de sustentabilidade e descolonização. In: **Libro de resúmenes del II Simposio ICTM LAT CAR 2022**, Santiago, 2022a, p. 23 - 24.

_____; CURBELO, José Andreas. Socialization of Sound Archives and Ethnomusicological Education in the Contemporary Socio-technological Context In: **Book of Abstracts of the 46th ICTM World Conference**. Lisboa: UA Editora, 2022b, p.63 - 63.

_____; _____. Allas gaut? Música Pomerana e intercambios interétnicos en Serra dos Tapes: Propuesta de proyecto de investigación In: **II Jornadas de Etnomusicología**, ed.1. Córdoba/AR: América Sincrética, 2023a, p. 121 - 141.

_____; _____. **The Pomeranians in Brazil, the 'pomeranos' (minidocumentário)** Freistadt: Pommescher Verein Freistadt, 2023b.

_____. Epistemicidio musical pomerano en Serra dos Tapes, Brasil: estrategias comunales de sustentabilidad. In**: Patrimonio cultural y sustentabilidad**: experiencias y prácticas, ed.1. Veracruz: El Colégio de Veracruz, 2024a, p. 209 - 226.

_____. Allas gaut? Música Pomerana e intercâmbios culturais na Serra dos Tapes: uma investigação em curso In: **Anais do XLVI Convegno Internazionale di Americanistica**. Perugia: 2024b, p.22 - 22.

McCRELESS, Patrick. Contemporary music theory and the new musicology: An introduction. **Music Theory Online**, v. 2, n. 2, p. 1-5, 1996.

MALTZAHN, Paulo César. **A construção da identidade étnica teuto-brasileira em São Lourenço do Sul** (década de 1980 até os dias atuais). 2011. 335 f. Tese (Doutorado em História cultural) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2011.

NETTL, Bruno. **The Study of Ethtomusicology***:* Thirdy-one Issues and Concepts. Urbana & Chicago: The University of Illinois Press, 2005 [1983].
OLIVEIRA, João Pacheco de. Pluralizando tradições etnográficas. **Cadernos do LEME**, v. 1, n. 1, p. 2-27, jan./jun. 2009.

OLIVEIRA, Sílvio de; VERONA, Valdir. **Gêneros musicais campeiros no Rio Grande do Sul** – ensaio dirigido ao violão. Porto Alegre: Nativismo, 2006.

PRASS, Luciana. Tem que vir aqui prá saber: sobre o fazer de uma etnografia musical em três comunidades quilombolas gaúchas. In: LUCAS, Maria Elizabeth (org.). **Mixagens em campo**: etnomusicologia, performance e diversidade musical. Porto Alegre: Marcavisual, p. 285-301, 2013.

PODEWILS, Denise Oswald. **Colonização germânica**: a colônia de São Lourenço e suas particularidades. 2011. 40 f. Monografia (Licenciatura em História) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2011.

RICE, Timothy. **May it fill your soul** – Experiencing Bulgarian music. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

ROCHE, Jean. **A colonização alemã e o Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Globo, 1969.

SALAMONI, Giancarla (org.). **Os pomeranos**: Valores culturais da família de origem pomerana no Rio Grande do Sul – Pelotas e São Lourenço do Sul. Pelotas: Universitária, 1995.

SCHMIDT, Adriele. **A comida na cultura pomerana**: simbolismo, identidade e sociabilidade. 2015. 190 f. Dissertação (Mestrado em Economia Doméstica). Departamento de Economia Doméstica, Universidade Federal de Viçosa, Viçosa, 2015.

SEEGER, Anthony. Etnografia da música / Tradução Giovanni Cirino. **Cadernos de campo**. São Paulo, n. 17, p. 237-260, 2008.

SEIBEL, Ivan. **Imigrante no século do isolamento**/1870-1970. São Leopoldo: Traço – Produções Gráficas, 2010.

SHUKER, Roy. **Popular Music: the Key concepts** – 2ª ed. New York: Routledge, 2005.

THUM, Carmo. **Educação, história e memória**: silêncios e reivindicações pomeranas na Serra dos Tapes. 2009. 384 f. Tese (Doutorado em Educação) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade do Vale dos Sinos, São Leopoldo, 2009.

TITON, Jeff Todd. Knowing Fieldwork. In: BARZ, Gregory F. & COOLEY, Timothy J. (ed.). **Shadows in the Field**: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology. New York: Oxford University Press, p. 25-41, 1997.

TRESSMANN, Ismael. O pomerano: uma língua baixosaxônica. **Educação, cultura e sociedade**, v. 1, p. 10-21, 2008.

WILLE, Leopoldo. **Pomeranos no sul do Rio Grande do Sul**: trajetória, mitos, cultura. Canoas: Ed. ULBRA, 2011.

WILLIAMS, Alastair. Musicology and postmodernism. **Music Analysis**, v. 19, n. 3, p. 385-407, 2000.

X Simpósio Internacional de Música da Amazônia
13 a 17 de outubro de 2025
Goiânia, Goiás, Brasil

Análise de aspectos regionalistas na obra de Luiz Gonzaga

ETNOMUSICOLOGIA

Vinícius Maurício Queiróz Hipólito da Silva[89]
Universidade Federal do Mato Grosso do Sul - vinicius.hipolito@ifmt.edu.br

Resumo: No presente texto, investigamos aspectos regionalistas presentes na obra de Luiz Gonzaga. Ao longo de sua trajetória, o artista foi reconhecido como um dos maiores representantes da cultura nordestina em nosso país. Luiz Gonzaga explorou em suas canções características da vida cotidiana na região e as agruras enfrentadas pelos habitantes do Nordeste brasileiro, registrando a migração desses sujeitos moradores do sertão em direção ao centro-sul do país, destacando a seca e enaltecendo o estilo de vida daquele povo. Este estudo foi elaborado com base em autores que discutem os conceitos de região, regionalismo, sertão e regionalismo literário, abarcando também algumas concepções advindas da análise musical. Ao longo deste escrito, foi possível investigar o trabalho desempenhado por Luiz Gonzaga na consolidação de sua imagem e obra como representações da cultura nordestina, bem como aspectos presentes em suas canções, na instrumentação musical, indumentária, elaboração melódica e particularidades linguísticas, à luz dos conceitos apresentados.
Palavras-chave: Luiz Gonzag; Regionalism;. Música Nordestina; Análise musical.

Abstract: This paper investigates regionalist aspects in the work of Luiz Gonzaga. Throughout his career, the artist was recognized as one of the greatest representatives of Northeastern Brazilian culture. In his songs, Gonzaga explored features of everyday life in the region and the hardships faced by its inhabitants, documenting the migration of sertanejo people to the country's center-south, while highlighting drought and praising the lifestyle of that community. The study is based on authors who discuss the concepts of region, regionalism, the sertão, and literary regionalism, while also considering perspectives from musical analysis. The research examines Gonzaga's efforts in consolidating both his image and artistic production as representations of Northeastern culture, as well as the presence of specific elements in his songs, such as musical instrumentation, clothing, melodic elaboration, and linguistic particularities, in light of the theoretical concepts addressed.
Keywords: Luiz Gonzaga; Regionalism; Northeastern music; Musical analysis.

1. Introdução

Luiz Gonzaga do Nascimento (1912-1989) é consagrado como o "Rei do Baião" e um dos maiores expoentes da cultura musical brasileira. Sua vasta obra abrange mais de 40 discos de vinil e 50 compactos. Entre os sucessos do artista estão: Asa Branca (Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira), Xote das Meninas (Luiz Gonzaga e Zé Dantas) e Baião

[89] Doutorando do curso de Estudos de Linguagens da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul.

(Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira). O músico nasceu no Sertão de Araripe, município de Exu, no estado de Pernambuco, e, ainda criança começou a tocar sanfona ao lado de seu pai, Januário José dos Santos (1888-1978). Januário ficou conhecido do grande público pela canção Respeita Januário, na qual Gonzaga narra o episódio em que volta a Exu para reencontrar sua família, já como músico conhecido na região Centro-Sul.

Em 1929, assim como muitos nordestinos de sua época, Gonzaga deixou a casa dos pais e passou a residir na cidade de Crato, no estado do Ceará. No ano seguinte, 1930, o músico, que então morava em Fortaleza, inscreveu-se no exército. Em virtude disso, Gonzaga mudou de estado algumas vezes, até a sua chegada no Rio de Janeiro, no final da década de 1930. Em 1939, o artista deixou a instituição e passou a se dedicar primordialmente à sua carreira musical. Sua primeira aparição ao grande público ocorreu no ano de 1940, quando o jovem músico conquistou o primeiro lugar ao se apresentar no programa de calouros da Rádio Tupi, com a música instrumental Vira e Mexe, de sua autoria (Menezes Bastos, 2019, p. 34-35).

Ainda na década de 1940, Gonzaga conheceu o advogado Humberto Teixeira (1915-1979), letrista com quem firmou parceria em canções relevantes, como *Asa Branca*, gravada na mesma década:

> Tudo indica que Asa Branca, gravada pela primeira vez em 1947, foi a música que jogou Luiz Gonzaga para fora do Mangue, propiciando-lhe assim um "vôo" diferenciado, de ampliação do seu espaço, da sua atuação; empurrando-o para uma imediata projeção no plano nacional, que ultrapassa, mais tarde, as fronteiras da nação (Vieira, 1992, p. 136).

Neste período Gonzaga estreitou laços com o médico José de Sousa Dantas Filho (1921-1962), conhecido como Zé Dantas, com quem firmou importantes parcerias musicais, como Riacho do Navio e Sabiá. Além dessas parcerias, Luiz Gonzaga, ao longo de sua carreira, trabalhou ao lado de outros letristas, como Gui de Moraes e Nelson Barbalho.

É atribuída a Luiz Gonzaga a própria formação instrumental, hoje cristalizada, do chamado Trio de Forró, constituída por sanfona, zabumba e triângulo:

> Eu vinha cantando sozinho, mas eu precisava de um ritmo, porque a música nordestina precisa de couro. Couro que eu digo é couro de cachorro, couro de bode, negócio pra bater, como no Rio de Janeiro se usa couro de gato, né?

> Então, primeiramente, eu criei a zabumba baseada nas bandas de couro lá do sertão, aquelas que nós chamamos de esquenta muié. Mas a zabumba só, eu fiquei assim, com a asa quebrada. Eu precisava descobrir um instrumento bastante vibrante, agudo pra brigar com a zabumba. Até que vi no Recife um menino vendendo cavaco chinês, aquele tubo nas costas, tocando o tingue-lingue, como eles chamavam o tingue-lingue, aí ele fazia aquilo com uma certa cadência. Digo "pronto, achei o marido da zabumba" (Gonzaga, s/d, 0':55")[90].

O trabalho de Luiz Gonzaga possui tamanha projeção que leva autores a classificá-lo como um dos artistas de maior relevância da tradição popular brasileira. "No dizer do jornalista e crítico João Máximo, Luiz Gonzaga ensinou ao brasileiro o caminho para a redescoberta de toda a cultura nordestina" (Máximo, 1989 apud Vieira, 1992, p. 127).

Inúmeros são ainda os artistas que regravaram as canções de Luiz Gonzaga em nosso país. Em 2010, Gilberto Gil (1941-) lançou o disco Fé na Festa, composto de canções que fazem parte do universo das festas juninas. Neste álbum estão contidas diversas canções imortalizadas por Gonzaga, como Dança da Moda (Luiz Gonzaga e Zé Dantas), Juazeiro e Qui nem Jiló, ambas de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira (Gil, Gilberto. Fé na festa Ao Vivo, 2010).

A obra de Gonzaga se fez sentir também no trabalho de José Domingos de Morais (1941-2013), conhecido como Dominguinhos. O trabalho de Dominguinhos pode ser visto como uma continuidade e desenvolvimento dos preceitos elaborados por Luiz Gonzaga. Além de compor diversas músicas em consonância com o estilo de Gonzaga, Dominguinhos também trabalhou ao lado do mestre e ao longo de sua carreira regravou várias de suas canções.

No decorrer das próximas seções, tecemos uma discussão teórica acerca de conceitos ligados a regionalismo, sertão e regionalismo literário. Alguns dos/as autores tomados/as como referência são: Arendt (2015), Vicentini (2008), Chiappini (1995) e Bourdieu (1999). Adiante, trataremos do processo de consolidação da figura de Luiz Gonzaga como representante da cultura nordestina, abordando a elaboração de sua autoimagem, a sua compreensão da indústria mercadológica e do contexto histórico no qual estava inserido. Além disso, discutiremos os elementos regionalistas presentes na

[90] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=0yGgecGzhJ4. Acesso em: 3 dez. 2024.

obra do artista à luz dos conceitos apresentados, incorporando também apontamentos provenientes da análise musical.

2. Regionalismo, sertão e regionalismo literário

Definir o que se entende por regionalismo é uma tarefa desafiadora. Cabe dizer, em primeiro lugar, que regionalismo é um termo de grande amplitude. Arendt (2015), defende que "o regionalismo existe como discurso e prática em campos às vezes muito díspares, como o político-administrativo, o econômico, o midiático, o artístico, o científico, o turístico, etc" (Arendt, 2015. p. 112).

Além disso, Bourdieu (1989) ao tratar da ideia de região, destaca que, por sua natureza abrangente, o conceito se caracteriza como uma área de conhecimento disputada entre linhas científicas de atuação:

> a região é o que está em jogo como objecto de lutas entre os cientistas, não só geógrafos é claro que, por terem que ver com o espaço, aspiram ao monopólio da definição legítima, mas também historiadores, etnólogos e, sobretudo desde que existe uma política de regionalização e movimentos regionalistas, economistas e sociólogos (Bourdieu, 1989, p. 108).

De maneira geral, podemos dizer que o regionalismo se liga à ideia de um lugar distante e afastado do centro. No Brasil, com a chegada dos portugueses na costa brasileira e a exploração do território, introduziu-se a ideia de uma região não explorada e distante do centro – o sertão. O regionalismo, por sua vez, estaria ligado a uma região distante do litoral, que foi ocupado pelos habitantes europeus.

Isto posto, cabe dizer que o sertão estaria submetido ao local daquele que o enuncia. Nas palavras de Vicentini (2008), o sertão é uma categoria da dêixis, ou seja "não pode deter uma espacialidade única, porque depende, a cada vez, do lugar que ocupa o emissor do discurso ou o sujeito da enunciação" (Vicentini, 2008, p. 193).

Bourdieu argumenta que "os inquéritos regionais dos geógrafos apresentam-se frequentemente como estudos extremamente minuciosos, extremamente aprofundados de um determinado espaço" (Bourdieu, 1989, p. 108). De forma semelhante, os/as autores do regionalismo literário, claramente, recuperam e reconstroem as características dos lugares apresentados nos textos.

ISSN 2447-9810

Vicentini (2008) destaca que "toda literatura regionalista se preocupa com as questões da verossimilhança do seu mundo representado, pretendendo-se o mais documental possível" (Vicentini, 2008, p. 188). Por conseguinte, a autora salienta que "os escritores regionalistas dizem-se também pesquisadores, recolhedores de anotações em cadernetas" (Vicentini, 2008, p. 188).

Em seu texto Chiappini (1995) argumenta que o

> regionalismo é um fenômeno universal, como tendência literária, ora mais ora menos atuante, tanto como movimento - ou seja, como manifestação de grupos de escritores que programaticamente defendem sobretudo uma literatura que tenha por ambiente, tema e tipos uma certa região rural, em oposição aos costumes, valores e gosto dos citadinos, sobretudo das grandes capitais (Chiappini, 1995, p. 153-154).

A autora destaca que o regionalismo, ao contrário do que poderia sugerir o senso comum poderia presumir, se apresenta como um fenômeno moderno, um contraponto ao capitalismo e a globalização, uma vez que seu surgimento está relacionado ao crescimento urbano, à mecanização do trabalho e à industrialização. Nesse sentido, o regionalismo também está vinculado à migração populacional do sertão às grandes cidades.

Ao discutir as dez teses sobre o regionalismo, Chiappini (1995) apresenta observações importantes acerca da literatura regionalista. A autora destaca, por exemplo, que a literatura regionalista busca expressar as peculiaridades linguísticas de uma determinada região (Chiappini, 1995, p. 155). Ou seja, modos peculiares de pronunciar as palavras ou mesmo expressões utilizadas.

Chiappini, assim como Arendt, também recorre a comparações como forma de explicar o regionalismo literário. A autora exemplifica o termo com pares conceituais, tais como: "nação e região, oralidade e letra, campo e cidade, estória romanesca e romance; entre a visão nostálgica do passado e a denúncia das misérias do presente" (Chiappini, 1995, p. 156).

Alguns exemplos de obras literárias que vão ao encontro dos conceitos que fundamentam o regionalismo estão destacadas no texto de Velloso (1979), entre elas a

obra Pelos Sertões de Afonso Arinos, publicada em 1898 e Os sertões, de Euclides da Cunha, publicada em 1902. Acerca deste último, Galvão (2000) disserta:

> Os sertões sistematizou a concepção de um abismo a separar o país litorâneo e civilizado de um interior atrasado e primitivo, denunciando que a relação entre ambos só se dava quando o primeiro chacinava o segundo. E se interrogava sobre as razões de tal disparidade. Mas sua influência não ficou só aí. Ainda iria imprimir seu ferrete nas nascentes ciências sociais brasileiras na década de 1940, ao repertoriar os temas que iriam entretê-las pelos decênios a vir, pois já se ocupara do negro, do mestiço, do índio, dos movimentos sociais, da desigualdade, das insurreições dos pobres, da cultura popular, do messianismo e do milenarismo, do subdesenvolvimento e da dependência (Galvão, 2000, p. 49).

A partir de Galvão, inferimos que ao menos parte da literatura regionalista se preocupa com a exposição e a denúncia de fatores sociais que englobam o sertão. Ao tratar do conceito de região, Bourdieu (1989) afirma que o enunciador almeja "impor como legítima uma nova definição das fronteiras e dar a conhecer e fazer conhecer a região assim delimitada - e, como tal, desconhecida - contra a definição dominante, portanto, reconhecida e legítima, que a ignora" (Bourdieu, 1989, p. 116). Desse modo, o regionalismo será sempre alicerçado sob um antagonismo entre pólos.

Na próxima seção, analisaremos o processo de consolidação da autoimagem de Luiz Gonzaga como representante da cultura nordestina e alguns aspectos presentes em sua atuação artística. Nessa seção, serão ainda realizados apontamentos acerca da obra do artista com base em conceitos da análise musical.

3. Consolidação do regionalismo em Luiz Gonzaga

Neste momento discutiremos o processo de consolidação da imagem regionalista de Luiz Gonzaga, a sua compreensão do momento histórico em que vivia e das possibilidades mercadológicas do período, além dos aspectos regionalistas que florescem de sua produção artística.

Quando chegou ao Rio de Janeiro, no final da década de 1930, Luiz Gonzaga, ainda a serviço do exército, tinha em seu repertório músicas de diversos estilos, como choros, tangos, valsas e chamegos, por exemplo. Entretanto, em uma de suas apresentações, na região do Mangue, centro da cidade, relatada por Silva (2017, p. 146) e

Amaral (2005, p. 71), os diversos pedidos dos ouvintes, também imigrantes, por canções nordestinas, levaram-no a revisitar melodias que remetem às suas origens. A partir desse momento, Luiz Gonzaga inicia um processo de investigação de ritmos e melodias presentes em sua infância no sertão pernambucano e da cultura nordestina.

Pouco tempo depois, logo no início dos anos de 1940, o artista inicia sua parceria com Humberto Teixeira, figura que alcançou importante influência junto às instâncias políticas da época. Teixeira era advogado e, posteriormente, tornou-se deputado federal pelo Ceará na década de 1950, ocasião em que trabalhou fortemente para a legitimação da cultura nordestina (Silva, 2017, p. 53). Naquele período, Gonzaga buscava um parceiro para traduzir em poesia o que ele compreendia ser o universo do sertão. Nos primeiros encontros entre eles, Humberto Teixeira destacou que os dois debateram as possibilidades de utilização de ritmos oriundos do nordeste que poderiam servir de base às produções musicais, de forma que o resultado sonoro pudesse ser acolhido pelo público do centro-sul (Silva, 2017, p. 39).

Além de direcionar seu repertório aos ritmos nordestinos, Luiz Gonzaga investiu também na criação de uma caracterização visual. A respeito disso, Reis (2021) destaca:

> Se as canções já remetiam ao povo sertanejo, o modo de vestir do cantor iria corroborar que suas origens eram de fato sertanejas. Fã de Lampião, o cangaceiro que amedrontava a população do Nordeste e também símbolo da região. Gonzaga, no intuito de assumir a imagem do povo nordestino, passou a usar um chapéu de couro sempre que se apresentava (Reis, 2021, p. 36-37).

Citando Dreyfus (2012), a autora também aponta que houve uma intensificação no uso de vestimentas típicas, no início da década de 1950, pelo artista:

> (...) Gonzaga resolvera modificar seu visual que, isso sim, era sumamente importante para ele. Agora o chapéu de couro parecia-lhe referência insuficiente. O Rei do Baião queria representar plenamente sua terra. Nesse ano de 53, ele trocou então o terno de casimira por um gibão de couro, a gravata por uma cartucheira, o sapato de verniz por sandálias, e adquiriu um modelo de chapéu maior, mais vistoso e parecido com o de Lampião. E agora ninguém mais podia impedi-lo de fazer como desejava. Não só se tornara o maior astro da música brasileira, como também já acostumara o público e, mais importante, seus numerosos patrões, às coisas do Norte (Dreyfus 2012, p. 181 *apud* Reis, 2021, p. 38-39).

Esses aspectos nos levam a compreender que Luiz Gonzaga, ao longo do tempo, tratou de construir uma autoimagem artística que propunha cristalizar alguns dos aspectos característicos do imaginário da cultura nordestina, como o chapéu, o gibão de couro e o uso de sandálias. Além disso, Luiz Gonzaga soube compreender o momento histórico em que vivia e aproveitou o potencial mercadológico que havia disponível com a forte imigração de pessoas do nordeste para a região centro-sul do país. A esse respeito, Amaral (2005) argumenta que "no caso de Luiz Gonzaga, é justamente o contexto de migração e o contato com o meio urbano que vão possibilitar a reinvenção dos ritmos a partir de adequações ao formato ideal para gravação e circulação no rádio" (Amaral, 2005, p. 103).

As características do regionalismo em Luiz Gonzaga podem ser apontadas a partir de diversos fatores. O primeiro que se destaca, por sua evidência, é a sua indumentária:



Figura SEQ Figura * ARABIC 1 - Capa do disco "Óia eu aqui de novo" (1967). Fonte: https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/oia-eu-aqui-de-novo (2024).

A indumentária escolhida por Gonzaga pode ser vista como uma estilização das vestimentas típicas que o vaqueiro nordestino utiliza em seu trabalho na terra, composto por chapéu de couro, o gibão e a perneira (Valle, 2019). Além disso, cabe destacar a apresentação da sanfona, instrumento fundamental no repertório da música nordestina. Essa incorporação de elementos estéticos da cultura regional vai ao encontro das considerações de Arendt (2015): "a literatura que se assume regionalista costuma

qualificar uma região por meio da representação positiva das suas regionalidades" (Arendt, 2015, p.115-116).

Vale ainda destacar o trio de forró, retratado na Figura 2, cuja formação musical foi elaborada por Luiz Gonzaga, anteriormente referenciada, a partir de instrumentos típicos da música nordestina: a zabumba e o triângulo, em conjunto com a sanfona.



Figura SEQ Figura * ARABIC 2 - Luiz Gonzaga e trio de forró.
Fonte:https://g1.globo.com/sao-paulo/sorocaba-jundiai/noticia/2012/09/trio-musical-fara-homenagem-luiz-gonzaga-no-sesc-em-sorocaba-sp.html (2012).

Tecendo considerações, nesse momento, a respeito das letras entoadas por Gonzaga, destacamos em seguida os seguintes versos da canção emblemática *Baião*, gravada em 1949, em que o artista em parceria com Humberto Teixeira apresenta esse novo ritmo ao grande público:

> Eu vou mostrar pra você
> Como se dança o baião
> E quem quiser aprender
> É favor prestar atenção
> Morena chegue pra cá
> Bem junto ao meu coração
> Agora é só me seguir, pois eu vou dançar o baião
> Eu já dancei balancê, xamego, samba e xerém
> Mas o baião tem um quê
> Que as outras danças não têm
>
> (Disco 78 RPM (1949) - Baião: Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira).

ISSN 2447-9810

Em um primeiro momento, a letra da canção descreve o ritmo e a dança do baião e, em seguida, anuncia que irá ensinar o ouvinte como se dança o ritmo. Adiante, exalta positivamente a qualidade desta dança, que seria superior nos dizeres dos autores a outros ritmos brasileiros.

A seguir, sublinhamos o vocabulário entoado por Luiz Gonzaga na canção Asa Branca, gravada no lado B de um disco de 78 RPM, que incluía a canção Paraíba (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira). Nessa citação, podemos observar que o modo de cantar objetivava valorizar expressões típicas do povo nordestino. Destaca-se ainda a necessidade de partida de muitos cidadãos do sertão rumo às regiões metropolitanas, em virtude da seca e da impossibilidade de cultivar seus alimentos:

> Quando oiei' a terra ardendo
> Qual fogueira de São João
> Eu preguntei' a Deus do céu, uai
> Por que tamanha judiação?
> Eu preguntei' a Deus do céu, uai
> Por que tamanha judiação?

(Disco 78RPM (1947) – Asa Branca: Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira).

Por fim, destacamos alguns aspectos da canção A morte do vaqueiro (Luiz Gonzaga e Nelson Barbalho), cuja introdução encontra-se transcrita em forma de partitura (Figura 3), acompanhada dos versos destacados a seguir. O primeiro ponto a ser ressaltado é o caráter épico da canção, expresso logo em sua introdução, por uma melodia que alude ao aboio, canto típico do sertanejo nordestino que é realizado pelos vaqueiros na condução do gado, e que também pode ser visto como uma forma profunda de expressão dos sentimentos dos aboiadores (Medina e Medina, 2017, p. 52).

Luiz Gonzaga executa esse canto sobre o modo dórico[91], o que fortalece o caráter heroico da canção. Essa característica encontra ressonância na consideração de Vicentini (2008) a respeito do caráter das expressões típicas da literatura regionalista: "[...] mesmo

[91] A citação ao modo dórico está baseada na publicação de Faria (1999). Na música de autores nordestinos é recorrente o uso dos chamados modos gregos na elaboração de melodias, podemos citar como exemplo canções como Baião (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira); Lamento Sertanejo (Dominguinhos e Gilberto Gil) e Asa Branca (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira).

ISSN 2447-9810

quando trágico, sério, cômico, irônico, ou comezinho, o mundo representado da literatura regionalista é, sempre, também épico" (Vicentini, 2008, p. 188).

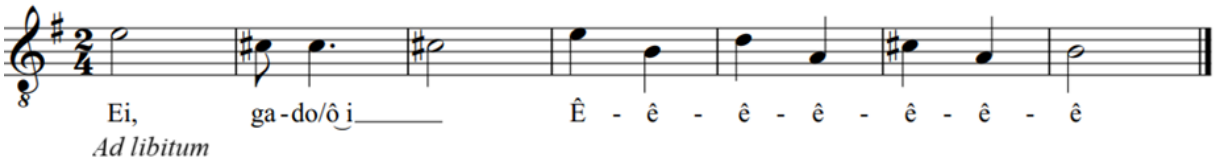


Figura 3 – A morte do vaqueiro. Fonte: Autoria própria (2024)

Numa tarde bem tristonha
Gado muge sem parar
Lamentando seu vaqueiro
Que não vem mais aboiar
Não vem mais aboiar
Tão dolente a cantar
Tengo, lengo, tengo, lengo
Tengo, lengo, tengo
Bom vaqueiro nordestino
Morre sem deixar tostão
O seu nome é esquecido
Nas quebradas do sertão
Sacudido numa cova
Desprezado do Senhor
Só lembrado do cachorro
Que inda chora Sua dor
É demais tanta dor
A chorar com amor

(LP Pisa no Pilão (1963) - A morte do vaqueiro: Luiz Gonzaga e Nelson Barbalho).

Como pode ser visto, no desenvolvimento da poesia da canção, faz-se uma homenagem a um vaqueiro que havia falecido recentemente. A figura do vaqueiro insurge como um trabalhador solitário, que cumpre sua missão em um lugar empobrecido, distante e esquecido, cuja morte foi desprezada até pela figura divina.

Considerações Finais

Neste texto, investigamos aspectos regionalistas presentes na obra do artista Luiz Gonzaga. Para tanto, apresentamos uma sucinta biografia do músico, seguida de uma discussão a respeito de alguns dos conceitos de regionalismo, sertão, região e

regionalismo literário e, por fim, analisamos o trabalho desenvolvido pelo músico na construção de sua autoimagem, atuação no mercado e parte de sua obra.

No decorrer da análise, discutimos aspectos que emergem do trabalho do artista, como: a indumentária, que abrange o uso de vestimentas que aludem ao típico vaqueiro nordestino; a instrumentação musical inovadora, denominada trio de forró, composta por zabumba, triângulo e sanfona; a elaboração melódica, que na canção A morte do vaqueiro, remete ao aboio, canto oriundo da atividade laboral dos vaqueiros nordestinos; a temática das canções, que tratam do cotidiano dos habitantes do sertão e a valorização das particularidades linguísticas, que expressam de maneira genuína o modo de falar do sertanejo.

O conjunto desses elementos, atrelados à forte atuação do artista na construção de sua autoimagem, à compreensão de seu momento histórico, bem como do mercado consumidor disponível, propiciaram a caracterização de Luiz Gonzaga e de sua obra como regionalistas, consagrando-os como representações da cultura nordestina.

Referências bibliográficas

AMARAL, Ananda Teixeira do. **De onde vem o baião** : estudo sobre a construção da imagem de Luiz Gonzaga nos discursos biográfico e acadêmico / por Ananda Teixeira do Amaral. - 2005. 110 f.

ARENDT, João Claudio. NOTAS SOBRE REGIONALISMO E LITERATURA REGIONAL: PERSPECTIVAS CONCEITUAIS. **TODAS AS LETRAS Z**, São Paulo, v. 17, n. 2, p. 110-126, maio/ago - 2015. Disponível em: https://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tl/article/view/7121/5420. Acesso em: 03 ago. 2025.

BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. Trad. Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

CHIAPPINI, Ligia. DO BECO AO BELO: dez teses sobre o regionalismo na literatura. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 8, n. 15, 1995, p. 153-159. Disponível em: https://periodicos.fgv.br/reh/article/view/1989. Acesso em: 03 ago. 2025.

FARIA, Nelson. **Acordes, escalas e arpejos**. Editora: Lumiar. Rio de Janeiro, 1999.

GIL, Gilberto. **Fé na festa Ao Vivo**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=VUckFBKsnSs. Acesso em: 10 dez. 2024.

GALVÃO, Walnice Nogueira. (2000). Anotações à margem do regionalismo. **Literatura e Sociedade**, *5*(5), 44-55. Disponível em: https://revistas.usp.br/ls/article/view/18327. Acesso em: 03 ago. 2025.

GONZAGA, Luiz e Humberto Teixeira. Lado A: Paraíba; Lado B: Asa Branca. **Disco de 78 RPM**, 1947.

GONZAGA, Luiz e Humberto Teixeira. Lado A: Juazeiro; Lado B: Baião. **Disco de 78 RPM**, 1949.

MEDINA, Maria de Fátima R.; MEDINA, Maria Aparecida da R. **Miscelânea**, Assis, v. 21, p. 51-72, jan.-jun. 2017. Disponível em: https://seer.assis.unesp.br/index.php/miscelanea/article/view/12/10. Acesso em: 03 ago. 2025.

REIS, Caroline Coelho de Oliveira. **Luiz Gonzaga e a construção do imaginário popular do sertão** / Caroline Coelho de Oliveira Reis. – São Luís, 2021.

SILVA, Ruberval José da Vida de viajante: **Uma análise da obra musical do compositor e intérprete Luiz Gonzaga na cidade do Rio de Janeiro (1940-1970)** / Ruberval José da Silva; orientadora: Juçara da Silva Barbosa de Mello. – 2017. 173 f. : il. ; 30 cm.

VALLE, Francisco Beltrão do. **O design da roupa do vaqueiro nordestino**: fazer, usar, sentir. 2019.186 f. Tese (Doutorado em Design) - Escola Superior de Desenho Industrial - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019. Disponível em: https://www.bdtd.uerj.br:8443/handle/1/20356. Acesso em: 03 ago. 2025.

VELLOSO, Mônica Pimenta. **A brasilidade verde-amarela: nacionalismo e regionalismo paulista.** 2ª ed. Rio de Janeiro: Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, 1990. 76 p.

VICENTINI, Alberta. Regionalismo literário e sentidos do sertão. **Sociedade e Cultura**, Goiânia, v. 10, n. 2, 2008. DOI: 10.5216/sec. v10i2.3140. Disponível em: https://revistas.ufg.br/fcs/article/view/3140. Acesso em: 31 out. 2024.

X Simpósio Internacional de Música da Amazônia
13 a 17 de outubro de 2025
Goiânia, Goiás, Brasil

Songs and melodies performed by masxaraboz and dorboz (tightrope walker)s accompanied by the surnay

ETNOMUSICOLOGY

Matyokubov Ergash Goyibboevich
Urgench state university named after Abu Rayhon Beruniy – urdu.uz(ergash.m@urdu.uz)

Abstract: The performance of the surnay (a traditional wind instrument of Uzbekistan) plays an important role in the arts of clowning and tightrope walking during folk festivals and public events. Each performance or movement is executed by an ensemble consisting of musical instruments – the surnay and a doira. This article illuminates the historical foundations and provides a musical-theoretical analysis of *masxarabozlik* (clownery) and *dorbozlik* (tightrope walking) performances, two forms of street art in Uzbekistan that are on the brink of extinction. It also discusses the role and significance of the surnay instrument in this art form. The melodies performed are notated by the artists and can be utilized for the future development of music and performing arts.
Keywords: Uzbekistan, surnay, masxaraboz, dorboz, folk theatre.

Resumo: A performance do surnay (um instrumento de sopro tradicional do Uzbequistão) desempenha um papel importante nas artes da palhaçaria (*masxarabozlik*) e da caminhada na corda bamba (*dorbozlik*) durante festivais populares e eventos públicos. Cada performance ou movimento é executado por um conjunto composto por instrumentos musicais – o surnay e a *doira*. Este artigo ilumina os fundamentos históricos e apresenta uma análise teórico-musical das performances de *masxarabozlik* (palhaçaria) e *dorbozlik* (caminhada na corda bamba), duas formas de arte de rua no Uzbequistão que estão à beira da extinção. O texto também discute o papel e a relevância do instrumento surnay nessa forma de arte. As melodias apresentadas são registradas pelos artistas e podem ser utilizadas para o desenvolvimento futuro da música e das artes cênicas.
Palavras-chave: Uzbequistão, surnay, masxaraboz, dorboz, teatro popular

1. Introduction

Music unites cultures worldwide and offers insight into a country's spirit. Uzbek music is exceptionally rich in terms of both genres and instruments. Among them, wind instruments such as the surnay hold a unique position in folk celebrations, clown performances, and tightrope walking spectacles. This paper explores the historical roots, cultural significance, and contemporary challenges of these traditions.

These folk festivals were organized in picturesque and scenic places near the shrine. Before the festival, various fruits and sweets were sold. During the festivities, the sounds of surnay and doira(percussion) resonated, singers performed songs, and people

danced to the lively tunes of musicians. Horse races, wrestling matches, bakhshi competitions, and performances by tightrope walkers and clowns reached their peak.

As the master's recall, the skillfully performed melody at this festival was considered a call to weddings, celebrations, and various performances. This melody was played by surnay players and percussion instruments."(Dickens, 1989, p. 10).

Legends and scholarly treatises about wind instruments provide information that these instruments were primarily performed at public gatherings, festivals, fairs, weddings, celebrations, feasts, and banquets. The performance of these instruments has been carried out by two categories of musicians, depending on the circumstances. The first category consists of nay, bulamon, and qo'shnay players who served at weddings, fairs, and private gatherings. The second category comprised ensembles composed of surnay players, karnay players, and doira players who performed in open spaces and during wedding processions.

2. Methodology

This study applies a qualitative ethnomusicological approach. Data are derived from:

- Archival research (written sources, manuscripts, early 20th-century publications).
- Oral accounts of master musicians and performers (field interviews, observations).
- Video and audio recordings of performances preserved in personal and state archives.
- Comparative analysis of musical repertoires from different regional schools.

Analytic passages focus on linking the structural features of surnay melodies with the performative aspects of clowning and tightrope walking.

3. Historical Background

Wind instruments have long accompanied public gatherings, festivals, weddings, and folk entertainment in Uzbekistan. Surnay, often paired with doira, served as both a musical instrument and a cultural signal, announcing events and gathering crowds. In

Khorezm and other regions, festivals included wrestling matches, horse races, *bakhshi* competitions, clownery, and tightrope performances.
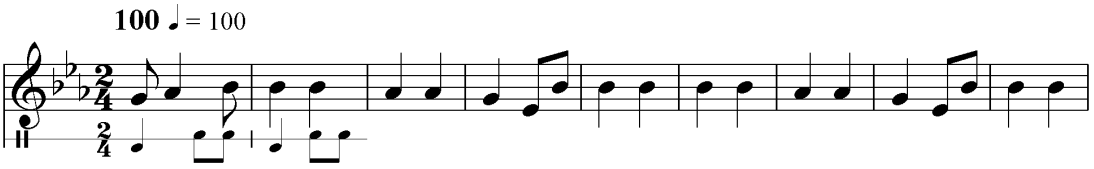
According to the masters' descriptions, each wind instrument has its own performance characteristics. For example, the sound of the qo'shnay(reed instrument), its delicate notes, and its timbre in the middle range were compared to women's voices. The bulamon (reed instrument), on the other hand, performed melodies played in high and low registers. This instrument was widely used in Khorezm for maqom, dastan, and solo performances.

4. The Function of the Surnay

The surnay is not merely an accompaniment but the driving force of performances. Its loud and distinctive timbre was used to:
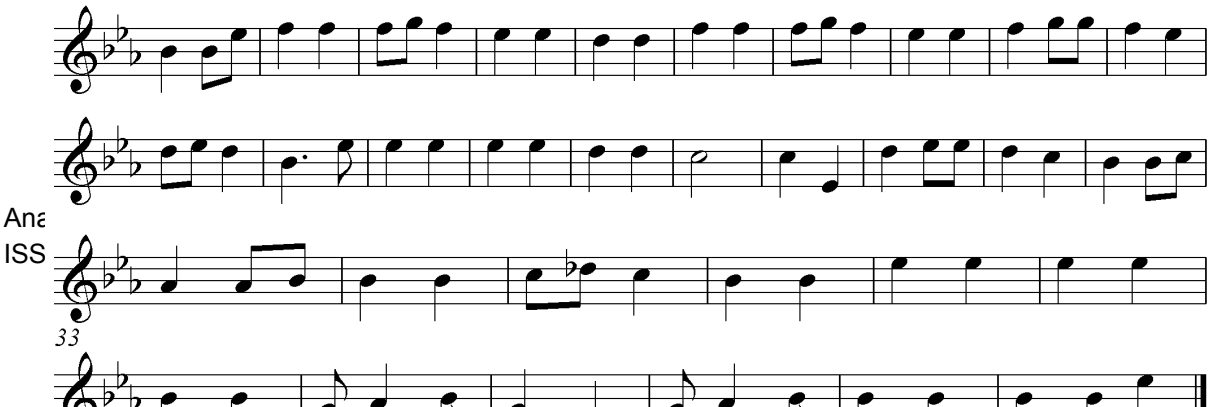
- Announce performances and summon audiences.
- Synchronize movements of clowns and tightrope walkers.
- Provide expressive effects (e.g., imitating animal sounds, baby cries, or natural elements).

As the proverb states: *"The surnay makes the clown perform."* The instrument's sound was essential in transforming movement into a theatrical spectacle.



Music Notation 1: Example of the melody "olomon yig'nar" (gathering the crowd) for surnay.

The performance techniques of wind instruments widely spread in the Khorezm region were divided into distinct types based on the playing style of each instrument.



Most of the melodies performed on surnay - like instruments were connected to a specific event or way of life.

5. Clowns (*Masxarabozlar*)

In Uzbek folk theatre, *masxarabozlar* (clowns/jesters) played central roles. The most beloved genre of Uzbeks is oral traditional theater, where the audience falls silent in anticipation of special enjoyment when the actors take the stage. In Khorezm, these performers are called “masxarabozlar”, while in the Fergana Valley, they are known as “qiziqchi”. This concept cannot be translated with a single word. Using traditional terms, they can be described as jesters, or more precisely, those who conceal their sharp wit behind simple masks and make the audience laugh in countless ways.

These performers are not only the main actors in folk theatrical shows but also quick-witted masters of speech, excellent performers of acrobatic feats, dances, various tricks, and the art of juggling.

“The term “maskaraboz” is formed from the Arabic word “mashara” - meaning laughter, satire, mask - and the suffix “boz”, which denotes a profession or inclination. As a result, the word “maskaraboz” means a comedian or actor who evokes laughter through satire[92].

In Turkey, this theater is represented by the Orta Oyunu theater (orta, oyun meaning “game in the middle, game in the circle”). There are also several similarities between the art of maskarabozlik and the “Skomorokhs” in Russia.

In Turkey, as in Central Asia, in the “Maskaraboz game” theater, the performance usually begins with the actor's appearance on stage. He jokes with the host or musicians, sings, dances, makes funny and sometimes frightening faces, pulls the skin of his face, scares and makes the audience laugh, or only then begins another story with his partner[93].

The Khorezm folk masxaraboz (jester) theater retains the unique characteristics of undifferentiated syncretic art, which is very close to the Chodir-xayol and Qo'l-qo'g'irchoq theaters. However, in the masxaraboz theater, it is not puppets but human actors who perform.

92

93

Among the Khorezm masxaraboz performers, there were both professionals and amateurs. The skills of professionals were usually passed down from generation to generation. The most skilled were called masters, and they had apprentices who often performed alongside them. While amateurs typically had their own households and some primary occupation, professional masxaraboz performers made their living from the income earned through performances.

In addition to money, craftsmen or artists were also given various gifts - for example, national clothing (chapans, chit fabric), textiles, and livestock (goats, rams, cows, and sometimes horses). The masters of this craft, especially talented masxaraboz performers, earned great respect and admiration among the general public.



Video recordings in the author's (M.E.) personal video library



Figura 2: The image on the right is taken from August Eichhorn's collection of pictures captured about a century ago. The image on the left is taken from author's personal video library.

At the same time, an unfavorable attitude towards such performers developed among the merchants, religious scholars, and government officials who were the targets of their jokes.

Masquerade performances existed in the territory of Khorezm both during the khanate period and before it. Masquerade performers demonstrated the people's hardships through various spectacles and pantomimic movements. The oppression by usurers and the wealthy, the worries of poverty, and marital relationships were portrayed through light-hearted humor. In these performances, the role of musicians was considered crucial.

There were also court jesters in the Khiva Khanate who gave entertaining performances during official visits and various holidays. To stand out from the crowd, they wore brightly colored clothes, mainly made of red fabric, with trousers that were blue on one side and multi-colored on the other, and sometimes they performed in tattered clothes. Masquerade performers were invited to family celebrations by both wealthy and poor families.

At the beginning of the 20th century, Uzbek folk theater developed in two main directions: theater related to the art of acting (maskaraboz and kizikchi performers) and puppet theater (kug'irchoq o'yini). Both the creator and the main performer of oral dramaturgy was a maskaraboz or kizikchi. These theatrical traditions were divided into three main schools: Bukhara, Fergana, and Khorezm, the latter also including the Karakalpak folk theater. These schools differed in their repertoire and performance style. In studies, the Fergana folk theater is referred to as the “kizikchi theater”, and the Bukhara and Khorezm theaters as the “maskaraboz theater”.

At the beginning of the century, not a single celebration, wedding, or marriage ceremony took place without the participation of Khorezm masxaraboz performers - street comedians, musicians, dancers, tightrope walkers, and entertainers similar to Russian skomorokhs.

The territory of the Khorezm oasis encompassed not only the present-day Khorezm region, whose center was the city of Urgench, but also included the lands of present-day Turkmens in Dashoguz and Old Urgench, as well as the Karakalpak lands along the Amu

ISSN 2447-9810

Darya. Throughout the entire area from Khiva to the Aral Sea, the performances of maskaraboz (traditional Uzbek clowns) were beloved and cherished by the people. Bobo To'q-to'q and his apprentice Rahim masxaraboz (who performed by spitting fire from his mouth), Yusuf masxaraboz, Quronboy masxaraboz, Xudargan Vovoq, Davlat poqa-poq, from the Mangit district: Chovdir masxaraboz, Yusuf masxaraboz, Ibodullo masxaraboz, and his son Xayrullo masxaraboz. These were the most famous jesters.

repertoire and performance style. In studies, the Fergana folk theater is referred to as the "kizikchi theater", and the Bukhara and Khorezm theaters as the "maskaraboz theater".

At the beginning of the century, not a single celebration, wedding, or marriage ceremony took place without the participation of Khorezm masxaraboz performers - street comedians, musicians, dancers, tightrope walkers, and entertainers similar to Russian skomorokhs.

The territory of the Khorezm oasis encompassed not only the present-day Khorezm region, whose center was the city of Urgench, but also included the lands of present-day Turkmens in Dashoguz and Old Urgench, as well as the Karakalpak lands along the Amu Darya. Throughout the entire area from Khiva to the Aral Sea, the performances of maskaraboz (traditional Uzbek clowns) were beloved and cherished by the people. Bobo To'q-to'q and his apprentice Rahim masxaraboz (who performed by spitting fire from his mouth), Yusuf masxaraboz, Quronboy masxaraboz, Xudargan Vovoq, Davlat poqa-poq, from the Mangit district: Chovdir masxaraboz, Yusuf masxaraboz, Ibodullo masxaraboz, and his son Xayrullo masxaraboz. These were the most famous jesters.

5.1 Repertoire and Musicality

Music is considered the heart, means of expression, and source of inspiration for maskaraboz theatrical performances. Each school of maskaraboz had its own repertoire. In video recordings preserved among the people, it can be seen that surnay (traditional wind instrument) players would first announce the upcoming performance to the public through musical renditions, gathering the crowd. Then, the leader of the maskaraboz would introduce the host of the day's performance, explain its purpose, offer blessings,
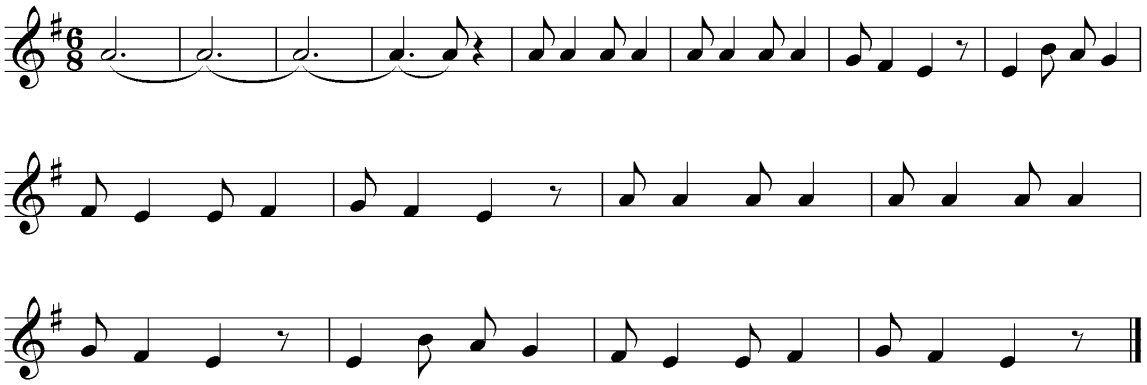
and recite prayers for the spirits of master artists. After introducing the participants, the performance would begin. During the show, the performers would interact with the audience, reflecting the people's concerns, troubles, hopes, and dreams in their acts.

The profession of a maskaraboz (jester) was extremely democratic: although he had to perform before khans and nobles, he always sided with the common people. The targets of his humor were tyrannical and foolish rich people, greedy merchants, and lustful individuals. The satirical repertoire, called “tanqid” (criticism), was especially beloved by the audience. In staged performances such as “Hayronman” (I'm Amazed), “Uylanish” (Marriage), “Sartarosh” (Barber), and “Ko'kcha baytal” (Blue Mare), the people's hardships, absurdities, and illiteracy were gently mocked and presented to the public. The main goal was to alleviate the suffering of the people and lead them to educational conclusions by exposing shortcomings among the populace, flaws in child-rearing, and certain entrepreneurs who committed injustice and dishonesty. Because maskarabozlar (jesters) mastered the art of wordplay, cunning, playing various musical instruments, singing, dancing, and acrobatics during their training years, their performances often blended dramatic and musical theatre, circus, and pantomime.

Today, we should be concerned that the number of representatives of this art form has dwindled to a countable few. Passing this art form intact to future generations requires great effort, deep scientific and practical research from music art researchers.

Melodies characteristic of the maskaraboz (comedians) style include “Az-az”, “Gazarman”, and “Ot eroni”. They would amaze listeners by telling convincing tales about a horse flying in the sky (imitating a horse neighing accompanied by a surnay), old people turning into infants (imitating a baby crying accompanied by a surnay), rivers appearing from mirrors, and thickets emerging from combs, leaving the audience in awe with their believable fabrications.

ISSN 2447-9810



Music Notation 2: Example of the melody *Az-az* for surnay.

In the performances of clowns, there were mainly elements of bird imitation and totemism. These included the dances “Chag'olloq” and “Qumpishig'I”. These pieces were performed by clowns accompanied by a surnay (wind instrument) at a tempo corresponding to the movements of each animal.



Music Notation 3: Example of the melody *Chag’olloq* for surnay.

The Chag'olloq dance, requiring complex acrobatic movements and body flexibility, was consistently performed at weddings and festivals in Khorezm. In this dance, the performers were required to pick up an object placed in the middle, such as a
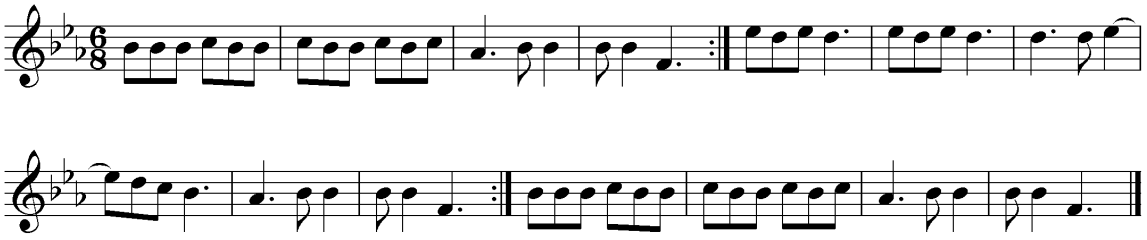
ISSN 2447-9810

coin, money, or small handkerchief, with their mouths without bending any part of their body.

The game of “Qum pishig'i” is also considered one of the popular clown routines in Khorezm. In the film “Razvod po Khivinski” (Divorce Khiva-style), directed by Eduard Davidov in the city of Khiva, we can see performers imitating the movements of an animal called "sand dog" that lives in the Khiva Karakum desert, accompanied by the tune of the same name played by surnay player Kuronboy Bobojonov.



Figure 4: The “Qum pishig'i” game performed by Kuronboy Sadullayev, a comedian from Shovot district.



Music Notation 4: Example of the melody Qum pishig'i for surnay.

Currently, in the village of Manoq in Shovot district of Khorezm region, and in the Amudarya district of the Republic of Karakalpakstan, descendants of comedians and their apprentices continue to showcase the art of comedy at folk festivals and weddings.

According to the masters, each comedy school had its own unique performances. Some comedians would push soft soil with their heads like tractors, walk barefoot in the snow saying "it's possible to plant rice here," climb onto rooftops to perform various antics, and smear soot on people's faces.

Quronboy Sadullayev, a representative of the clowning school in the Shovot district of Khorezm region, is a descendant of wrestlers and surnay players who served the people. His performance repertoire currently includes comedic acts such as “Hayronman”, “Xo'ppimboy”, “Ko'kcha boyal”, “Sartarosh”, “Axov-maxov polvon”, “Po'rxon”, “Arka bola”, “Uylanish (Bachelor)”, and “Tojik (Polmin)”. This program is performed in an expanded or condensed format depending on the venue and audience.

The maskaraboz had their own programs, and in video recordings preserved among the people, the surnay players first conveyed the announcement of the spectacle to the people through musical performance, gathering the crowd.

The leader of the jesters introduced the host of today's performance, explained its purpose, recited blessings, and offered prayers for the spirits of master artists. After introducing the participants, the performance began. During the show, the performers interacted with the audience, reflecting their concerns, troubles, hopes, and dreams in the performances.

In recent centuries, the cultural and musical life of the Khorezm people was primarily associated with the palace ensemble and public celebrations. There were concepts of daytime and evening gatherings. In his book "A Look at the Past," Sherozi (Madrahim Yoqubov) writes that up to his time, two pairs of performers served the public in daytime gatherings. The first pair consisted of 1-2 surnay players, 1-2 doira players, and 1-2 dancers (until recently, women did not participate in male gatherings, and khalfa-dancers mainly performed in women's gatherings). The dancers would sing accompanied by surnay, with jesters joining in. The second pair comprised puppet performers.

As our teacher Fayzullo Matchonov recalls, as mentioned above, the previous group of musicians was required to have each performer capable of executing multiple tasks or playing several musical instruments. The musicians were expected to harmonize

vocally with singers and vocalists, and when necessary, to perform the duties of skilled locksmiths and tailors.

6. Tightrope Walkers (*Dorbozlar*)

The art of tightrope walking (*dorbozlik*) was another essential element of Uzbek folk celebrations. Groups of dorboz included rope performers, animal trainers, and musicians. Famous tightrope artists included Turavoy Eshchanov, Karim Bobojonov, and Usmon from the Mangit district.
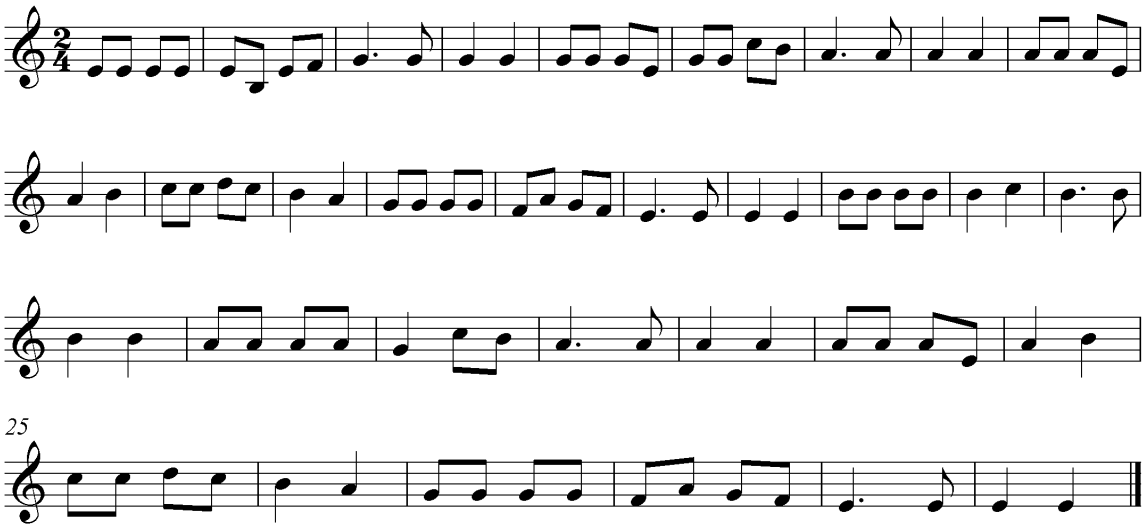


Figure Placeholder 5: Photograph of dorboz (Tightrope Walker) performance with surnay ensemble.

Another performance in Khorezm that always features surnay players is the art of tightrope walking. The tightrope walkers' group consisted of several participants. Performers who made animals dance, tightrope walkers, and musicians collectively entertained the public. The most famous tightrope walkers were Turavoy Eshchanov, Karim Bobojonov, and Usmon from the Mangit district.

According to veteran artist Fayzullo Matchonov, specific melodies were played on the surnay at every ceremony, wedding, comedy performance, and tightrope walking show.

His teacher, Orazboy, a surnay player from Yangibozor district, was a connoisseur of maskaraboz, darboz, and other surnay melodies. He performed the tune “Surnay Game”, which was recorded on page 446 of Volume VII of Uzbek Folk Music in 1960, as tightrope walkers ascended the taut rope.

The tightrope walkers also recited the phrase "I ascend this rope pillar remembering my death," making their own unique form of repentance and supplication.



Music Notation 5: “Surnay Game” melody (from Uzbek Folk Music, vol. VII, 1960).

The surnay provided rhythmic and melodic cues for rope ascents, balancing acts, and dramatic moments. A well-known melody, “Surnay Game,” was traditionally played during tightrope walking. Dorboz artists often began performances with ritualistic phrases, linking physical risk with spiritual reflection.

7. Preservation and Contemporary Challenges

Today, the traditions of *masxaraboz* and *dorboz* are endangered, with only a handful of practitioners left in Khorezm and Karakalpakstan. Factors contributing to decline include:

ISSN 2447-9810

- Modernization and reduced interest in traditional performances.
- Lack of institutional support for folk theatre.
- Insufficient transmission of skills to younger generations.

Preservation efforts require systematic research, documentation of melodies, and integration of these traditions into cultural festivals, academic curricula, and media.

8. Conclusion

The surnay has been central to Uzbek folk theatre, providing both musical and symbolic meaning in clownery and tightrope walking. These art forms, though endangered, reflect the creativity, humor, and resilience of Uzbek culture. By preserving and studying them, scholars and cultural practitioners can ensure their survival for future generations.

The role of surnay playing is crucial in the arts of clowning and tightrope walking, which feature various performances at folk festivals and shows. As our teacher Fayzullo Matchonov used to say: "The surnay makes the clown perform." There are video recordings preserved by enthusiasts that capture clown performances related to wedding ceremonies. In these recordings, the clown's performance appears as a complete spectacle. This is because every act or facial expression is accompanied by an ensemble consisting of music - surnay and doira.

As we observe the behavior of today's clowns, the masters say that there have been several changes in clown movements compared to performances held 50-60 years ago. We can see that the melodies during these performances have remained unchanged.

Large-scale melodies that were close to individual surnay tunes and maqoms, unrelated to any specific reality or lifestyle, were also performed. These include instrumental melodies such as Yelpazalandi, Nadramaddin, To'rg'ay, Sho ko'chdi, Xon chiqar, and others, whose performances have been passed down to our time through oral tradition.

APPLICATIONS

DICKENS, Mark. "Uzbek music." **Undergraduate paper, University of Alberta,** (1989).

DJUMAEV, Alexander. "Musical heritage and national identity in Uzbekistan." **Ethnomusicology Forum**. Vol. 14. No. 2. Taylor & Francis Group, 2005.

DRIEU, Cloé, and MUHAYO, Isakova. "Nizam Habibullaevič Nurdžanov, Tradicionnyj teatr tadžikov [Le théâtre traditionnel des Tadjiks]. Douchanbe, Mir Putešestvij, 2002, t. 1 (372 p.), t. 2 (330 p.)." **Cahiers d'Asie centrale** 15/16 (2007): 366-368.

KAROMATOV, Faizullah, and MARK, Slobin. "On the regional styles of Uzbek music." **Asian Music,** 4.1 (1972): 48-58.

KAROMATOV, Faizullah, et al. "Uzbek instrumental music." **Asian Music** 15.1 (1983): 11-53.

LEVIN, Theodore C. "Music in modern Uzbekistan: the convergence of Marxist aesthetics and Central Asian tradition." **Asian Music** 12.1 (1980): 149-158.

X Simpósio Internacional de Música da Amazônia
13 a 17 de outubro de 2025
Goiânia, Goiás, Brasil

O Raga indiano e características da música clásica na Índia

ETNOMUSICOLOGIA

Ana Cláudia Souza Nunes
Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás - e-mail: claudianunes@discente.ufg.br
André Azevedo Pinto
Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás - e-mail: andre.azevedo@discente.ufg.br
Lucas Roberto Conceição Barros Rocha
Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás - e-mail: claudianunes@discente.ufg.br
Adriano Claro Monteiro
Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás - e-mail: adrianomonteiro@ufg.br

Resumo: O presente artigo tem como objeto de estudo os aspectos estruturais e expressivos dos *ragas* indianos. Trata-se do resultado de um trabalho desenvolvido para disciplina do curso de Análise Musical do curso de Graduação em Música da Universidade Federal de Goiás. A partir de uma introdução histórico-cultural sobre o surgimento e desenvolvimento dos ragas, expõe sua constituição musical. Tem como metodologia a revisão bibliográfica sobre a música clássica na Índia, e a identificação de conceitos levantados numa escuta analítica do *Raga Desh* interpretado por Ravi Shankar, como forma de exemplificação. Conclui-se que o sistema de *ragas* indiano alia rigor estrutural e liberdade expressiva numa estética profundamente conectada a aspectos espirituais e emocionais.
Palavras-chave: Ragas indianos; Raga Desh; Ravi Shankar.

Abstract: This article studies the structural and expressive aspects of Indian Ragas. It is the result of a project developed for a Music Analysis course in the bachelor's degree in music at Federal University of Goiás. Starting with a historical-cultural introduction about the emergence and development of ragas, it presents their musical composition. The methodology involves a literature review on classical music in India, and the identification of concepts raised during an analytical listening of the raga Desh performed by Ravi Shankar, as a form of exemplification. It concludes that the Indian raga system combines structural rigor and expressive freedom in an aesthetic deeply connected to spiritual and emotional aspects.
Keywords: Indian ragas; Raga Desh; Ravi Shankar.

1. Introdução

A música indiana é uma das tradições musicais mais antigas do mundo e apresenta um sistema sofisticado de organização melódica e rítmica, profundamente ligado à cultura, espiritualidade e filosofia do subcontinente. No centro dessa tradição

está o conceito de *raga*, termo derivado do sânscrito *ranj*, que significa "colorir" ou "emocionar".

Os *ragas* não são apenas escalas ou modos, mas sim sistemas melódicos completos, que seguem regras específicas de construção e execução com o objetivo de expressar determinadas emoções ou atmosferas espirituais. Cada *raga* possui sua própria combinação de notas, padrões melódicos, movimentos ascendentes e descendentes, e formas ornamentais características, chamadas *gamaka*. Esses elementos são transmitidos tradicionalmente por meio do sistema oral *guru-shishya* (mestre-discípulo) e respeitam convenções estabelecidas ao longo de séculos. Além da dimensão melódica, a música indiana também se baseia em ciclos rítmicos que organizam o tempo de maneira cíclica e simbólica.

A tradição musical indiana divide-se em dois grandes sistemas: o *Hindustani*, do norte da Índia, mais influenciado por culturas islâmicas e persas, e o *carnático*, do sul, que preserva práticas hindus mais antigas. Ambos compartilham os princípios fundamentais dos *ragas* e das *talas*, mas com características estilísticas próprias. Neste artigo, apresentamos uma revisão dos fundamentos teóricos do sistema *raga* e exemplificaremos a sua aplicação prática a partir de uma gravação interpretada pelo mestre Ravi Shankar com o intuito de compreender como essas estruturas se manifestam musicalmente de forma viva e expressiva.

O artigo está organizado nos dois tópicos seguintes de forma que o primeiro descreve além da estrutura geral dos *ragas* os elementos de composição, interpretação e significados que estão ligados à cultura indiana. E no segundo tópico temos como exemplo o *Raga Desh* comentado em seus aspectos técnicos, musicais e culturais identificando na performance de Ravi Shankar a estrutura e os elementos descritos no tópico anterior a este. A escolha deste raga como fonte de exemplificação levou em consideração a duração da interpretação realizada por Ravi Shankar na gravação que tomamos com base para o estudo – que é de aproximadamente 8 min e 43 segs. - buscando viabilidade para uma análise inicial, pois a execução de ragas geralmente duram mais que uma hora.
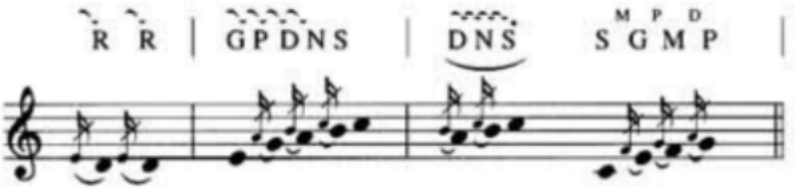
2. Sobre os *ragas* e os elementos de sua linguagem musical

ISSN 2447-9810

Raga é segundo Gonçalves (2024 apud Bor, 1999, p. 1, trad. nossa) "colorir a mente, trazer prazer, tocar os ouvintes e estimular respostas afetivas"[1]. Na música indiana é distinguido dois tipos de som: o *Anahata Nad* que é o som metafísico percebido pelo *chacra Anahata* localizado a altura do coração. E o *ahata nad* que é o som físico produzido pelas vibrações e captado pela audição. A música física é considerada uma mera reprodução do som metafísico que ecoa nos planos celestiais. Um *raga* é constituído de um número fixo e imutável de notas. São agrupadas em uma escala ascendente e outra descendente, onde o intérprete improvisa[2] livremente com grande inspiração e criatividade. Bor (1999, pg. 1) (2024) explica que "um *rāga* pode ser considerado como uma estruturação de alturas para a improvisação e composição; uma entidade musical dinâmica com uma forma única, incorporando uma ideia musical singular" (tradução nossa)[3].

Conforme explicado por Bor (1999), Marsicano (2006) e Gonçalves (2024), existem notas com funções importantes na estruturação melódica dos *ragas*: a nota que se configura como a primeira e última nota da escala, bem como o bordão ou nota pedal são denominada *sa;* Marsicano (2006) afirma que o centro tonal se chama *amsa*; as notas mais importantes de um *raga* chamam-se *vadi* e a *samvadi*. *Vadi* é a nota principal, a mais enfatizada, e *samvadi* a nota secundária que eventualmente substitui *vadi.* Há *ragas* com a mesma escala, porém, com a *vadi* e *samvadi* diferentes. A mudança dessas notas principais na escala gera um *raga* diferente. Existem também em sua estrutura consonâncias e dissonâncias. Um elemento que ocorre constantemente na composição musical indiana é a ornamentação. "Em muitos casos, ornamentos específicos são características da prática de execução de um raga específico e, portanto, definem seu sabor" (Bor, 1999, vii, trad. nossa)[4]. As notas são ornamentadas de muitas formas. Citaremos dois exemplos comparando (nas figuras 1 e 2) os sistemas indiano e ocidental. Segundo Bor, 1999, p.viii (tradução nossa)[5] "*Gamak* é um tremor em um único tom. É mostrado como um padrão ondulado sobre as notas embelezadas ou em sobrescrito".
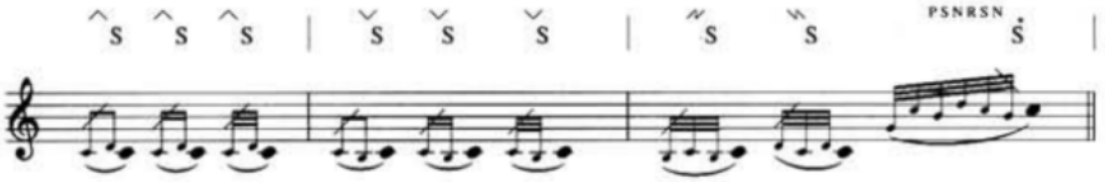
Figura 1 – Gamak.



Fonte: Bor (1999, p. viii)

E *"murki*, um ornamento rápido e delicado semelhante a um mordente, envolvendo dois ou mais tons. É indicado por um sinal de circunflexo ou circunflexo invertido antes da nota articulada ou por um padrão em ziguezague, ou escrevendo as notas usadas no *murki* em sobrescrito".

Figura 2 – Murki



Fonte: Bor (1999, p. viii)

As formas *mind*, *kan* e *andolan* serão exemplificadas e comentadas no tópico seguinte.

Outro fator importante para a execução de um *raga* é a expressão facial do intérprete que revela o estado de sua alma. Foi milenarmente codificado 30 posições de cabeça, 36 posições de olhar e 37 gestos manuais. Embora exista o "improviso" no *raga*, há dois temas fixos chamados *asthai* e *antara*. É possível incluir uma pequena composição chamada *gat* como *coda*. A estrutura de um *raga* tem três partes: *alap* – de andamento lento, tranquilo, introspectivo é onde o intérprete evoca o tema do *raga* que irá interpretar, por exemplo: "... ao tocar o raga *jaunipuri*, deve imaginar: 'uma flor de lótus um deslizando suavemente nas tranquilas águas do lago de um templo, em meio aos reflexos dourados do sol da manhã" (Marsicano, 2006, p. 35). Essa parte não há o uso da percussão, sua pulsação é irregular com prolongados silêncios entre seus glissandos e sendo acompanhada pela *tanpura*[6]. Ver Figura 3.

Figura 3 – Tanpura.



Fonte: www.musis.pt/tanpura

É criado nesse momento a base ou o alicerce do *raga*. *Jod*[7] - Nesta parte do *raga* define-se o ritmo com a inserção de um instrumento chamado *tabla*[8]. Ver figura 4.

Figura 4 – Tabla.

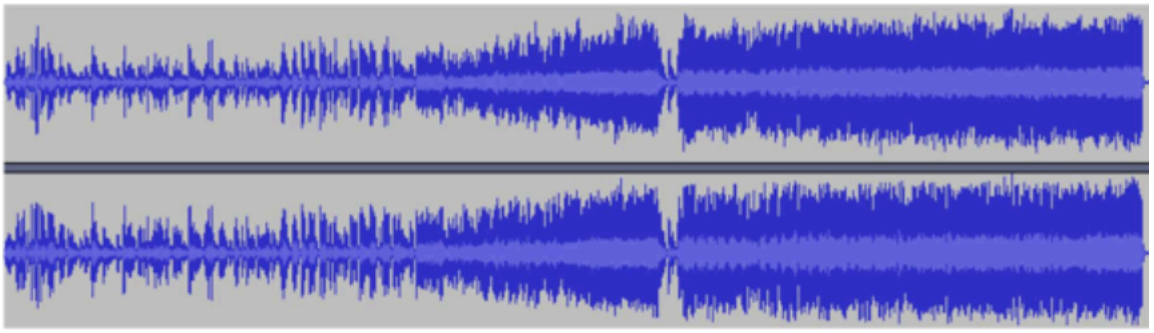


Fonte: www.musis.pt/tanpura

Jhala - é a parte final do *raga* onde todos os elementos musicais vão ganhando cada vez mais intensidade e virtuosismo. A interpretação chega ao *clímax* e o músico mantém toda essa energia até sentir que é hora de finalizar e encerra o *raga*. As três

partes da estrutura do raga é também ilustrada no gráfico de áudio do *Rāga Shuddha Sarang* a seguir:

Figura 5 – Gráfico de áudio do Rāga Shuddha Sarang. Performance: Anoushka Shankar no álbum "Anourag" (1999 Angel Records)

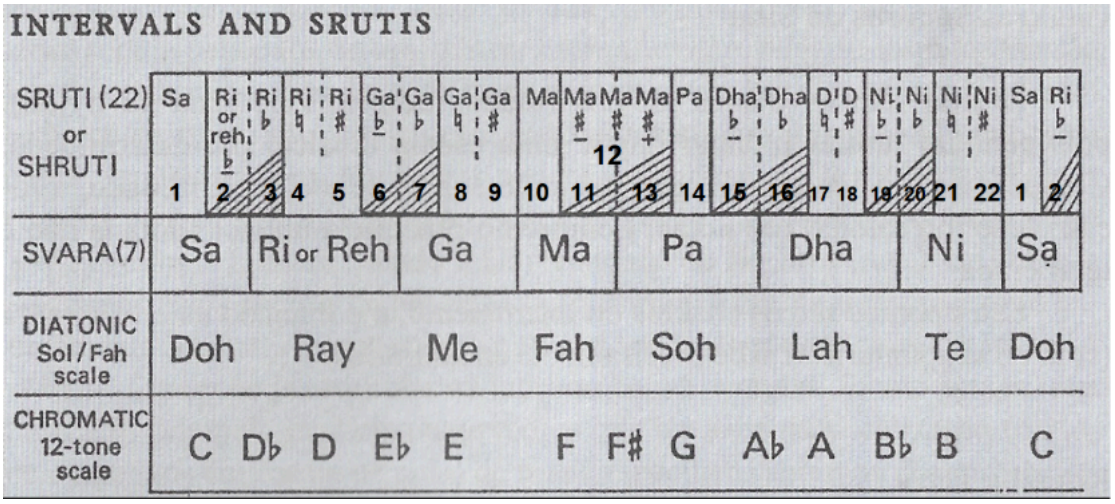


Fonte: Gráfico de áudio extraído do Audacity (Gonçalves, 2024, pág. 104).

Diversas sistematizações teóricas foram propostas ao longo dos séculos para explicar a estruturação dos *ragas*. Na mais difundida delas, nos séculos XIX e XX, e que também foi adotada pelo renomado musicólogo indiano Vishnu Narayan Bhatkhande, são propostas dez escalas heptatônicas geratrizes dos *r*agas denominadas *thats*. Porém, há uma variedade de possíveis outras relações estruturais nos *ragas*, por exemplo, um *raga* pode ser assimétrico, sendo estruturado com uma escala ascendente diferente da escala descendente. Há também, *ragas* pentatônicos compostos por cinco notas. Segundo Marsicano (2006, p.54), eles evocam os cinco elementos: terra, água, fogo, ar e éter. Diferentes *ragas* são associados também a cores, períodos do dia, estações do ano, elementos da natureza e ao corpo humano. Uma curiosidade é de que, no sistema de notação musical Ocidental existem 7 notas e seus respectivos acidentes com exceção de mi e si. Em relação ao sistema musical indiano que possui além das sete notas dó ré mi fá sol lá si - denominadas de maneira distintas na tradição dos ragas os *microtons* contabilizando um total de 28 notas na música carnática do sul, da Índia e 22 notas na música Hindustani do norte, segundo Marsicano (2006, p. 42). Veja na figura 6, a relação da escala cromática ocidental (última linha da figura) com os 22 *shrutis* (microtons) da

música *hindustani* do norte (primeira linha da figura). E seus respectivos nomes (dos 22 *shrutis*) na lista numerada (figura 7).

Figura 6 – Shrutis e Escala Cromática.



Fonte: Marsicano (2006, p. 48).

Figura 7 – Nomenclaturas dos Shrutis.

1 Shuddha Sa
2 Atikomal Ri
3 Komal Ri
4 Madya Ri
5 Shuddha Ri
6 Atikomal Ga
7 Komal Ga
8 Shuddha Ga
9 Tivra Ga
10 Shuddha Ma
11 Tivra Ma
12 Tivra Ma
13 Tivratara Ma
14 Shuddha Pa
15 Atikomal Dha
16 Komal Dha
17 Trisruti Dha
18 Shuddha Dha
19 Atikomal Ni
20 Komal Ni
21 Shuddha Ni
22 Tivra Ni

Fonte: idem.

Com relação ao ritmo, a música clássica indiana não tem começo, meio e fim. Ela ecoa no cosmo. Quando o intérprete inicia um *raga*, ele é como um passageiro que embarca num veículo em movimento, ao encerrar a interpretação ele apenas desce e o

veículo segue sua trajetória. Na metáfora o veículo representa a música que ecoa no cosmo. A unidade de tempo chama-se *matra*. No *alap*, por exemplo, há apenas pulsações. O tempo não é linear e é isso que difere a música indiana da ocidental tradicional. O ciclo rítmico é denominado *tala*. O tempo mais importante em que marca o início do ciclo chama-se *sam*. Os demais tempos chamam-se *tali* e os intervalos de silêncio *khali*. Na prática de se tocar as *tablas* um dos elementos importantes e codificados na linguagem dos *ragas* são os tipos de sons e toques que se pode obter dos instrumentos. Esses sons são codificados por sílabas rítmicas como *ta, din, terekete* e outros. De acordo com Marsicano (2006, p. 62) o ritmo mais conhecido é o *tintal* com 16 *matras* divididos em quatro grupos de quatro *matras*, suas sílabas são: *Dha Dhin Dhin Dha - Dha Dhin Dhin Dha - Na Tin Tin Ta - Dha Dhin Dhin Dha*.

As sílabas exemplificadas designam tipos de sons, ou melhor, timbres/tipos de toque, já o padrão rítmico das talas são ciclos constituídos de 3 a 108 *matras* (unidades de tempo) o intérprete faz prodigiosas variações sem perder a métrica original. O mesmo autor explica, que no *sam* há um anel melódico que se repete pontuando o *tala* (ciclo rítmico) enquanto o intérprete divide e subdivide o padrão rítmico em padrões mais complexos se orientando por esse anel melódico que lhe indica o *sam*.

Existe no ritmo indiano dois tipos básicos de movimento, lento chamado *vilambit* e o rápido *drut*. Na música indiana não há noção de tempo de duração. O *alap*, que é a primeira parte do *raga*, pode estender-se por mais de uma hora. E por fim, um dos conceitos mais importantes para entendermos a música indiana é o *khali*, que significa o silêncio. Sendo o silêncio mais importante que o som. "São os intervalos de silêncio que possibilitam o reverberar na frequência alfa das ondas cerebrais" (Marsicano, 2006, p. 64). No *alap*, é o tempo longo de silêncio entre duas notas que dá base para a pulsação. Este tempo de silêncio se sobressai entre as duas notas tocadas.

3. Exemplo de raga comentado: Raga Desh[9] por Ravi Shankar[10]
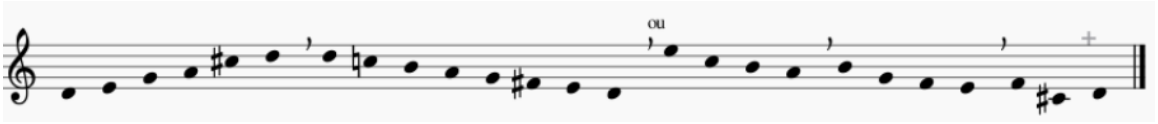
Desh significa "país" ou "região" em *sânscrito* e *hindi*, mostrando que sua origem está ligada com as práticas musicais populares de regiões específicas da Índia. Ao longo

dos séculos, a música clássica indiana absorveu melodias regionais (chamadas de *deshi*) incorporando-as ao sistema dos *ragas*. Dessa forma, *Raga Desh* carrega em seu nome a fusão entre o erudito e o popular, o pan-indiano e o local (Bor, 1999, p. 67). Historicamente, esse tipo de *raga* pertence à tradição hindustani, do norte da Índia, e se tornou especialmente conhecido por sua aplicação em formas leves e expressivas, como *thumri, dadra, hori-dhamar e dhun* (gêneros que valorizam a liberdade melódica e a emoção). Desh também é muito usado em composições patrióticas, canções devocionais e peças de cinema indiano, graças à sua capacidade de evocar sentimentos de doçura, saudade, amor e beleza noturna. Segundo Bor, *Desh* tem forte associação com o período noturno, especificamente entre meia noite e três horas da manhã. Essa associação temporal não é apenas formal, mas corresponde ao efeito psicológico que o raga pretende despertar: introspecção, leve melancolia e encantamento. Em muitas escolas de música indiana, acredita-se que tocar ou cantar um *raga* no seu horário natural potencializa seu poder emotivo, uma prática que remonta à ideia dos rasas (sabores estéticos) e da conexão entre natureza, tempo e arte.

Raga Desh pertence ao sistema Hindustani e é classificado dentro do *thaat khamaj*, uma das dez estruturas escalares (geratrizes) estabelecidas por Vishnu Narayan Bhatkhande[11]. O *Khamaj thaat* se caracteriza pela presença do *Ni komal* (sétima menor), ainda que no *Raga Desh*, como veremos, tanto a forma natural quanto a alterada (bemolizada, se procurarmos aproximar ao conceito/jargão ocidental) da nota *Ni* possam surgir dependendo do contexto melódico e da interpretação. Na performance analisada a sétima corresponde a *Sa triva* e a forma alterada à *Sa shudh*. Estrutura melódica (figura 8):

- *Arohana* (ascendente): *R G P D S R'* (*Re Ga Pa Dha Sa Re* agudo) → Ascendente pentatônica – é omitido o ***Ni*** (*Gandhar*) e o ***Ma*** (*Dhaivat*)
- *Avarohana* (descendente): *R' S **N** D P **M** G R (Re Sa **Ni*** Dha *Pa Ma Ga Re*) → Descendente heptatônica – é incluído todas as notas.

Figura 8 – Escala Raga Desh - performance de Shankar.
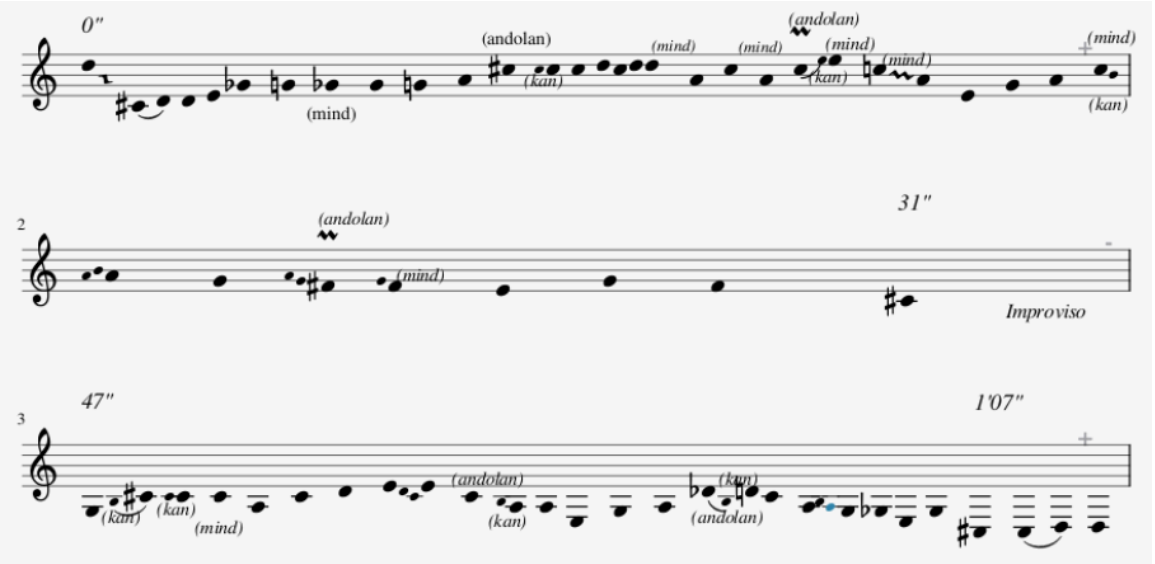


Fonte: Autoria Própria, 2025.

Essa assimetria comum em muitos *ragas* indianos contribui para a expressividade do *Desh*. A subida, mais simples e clara, contrasta com a descida ornamentada e elaborada, permitindo ao músico desenvolver tensão e liberação emocional. Notas Importantes:

- *Vadi* (nota principal): *Ga* (*Rishabh*[12]).
- *Samvadi* (nota secundária): *Dha* (*Pancham*[13]).
- *Ni* (*Nishad*[14]): utiliza-se *Sa triva* (sustenido) na ascensão e às vezes *Sa shudh* (natural) na descida, dependendo do estilo e da escola musical.
- Notas ornamentadas e sustentadas: *Ga*, *Dha* e *Sa* (em especial) recebem maior ênfase em improvisações (alap e gat)

As frases musicais geralmente são interpretadas com notas de ornamentação ou apogiaturas (*kan*), deslizes (*mind*) e oscilações (*andolan*), elementos essenciais da linguagem musical indiana.
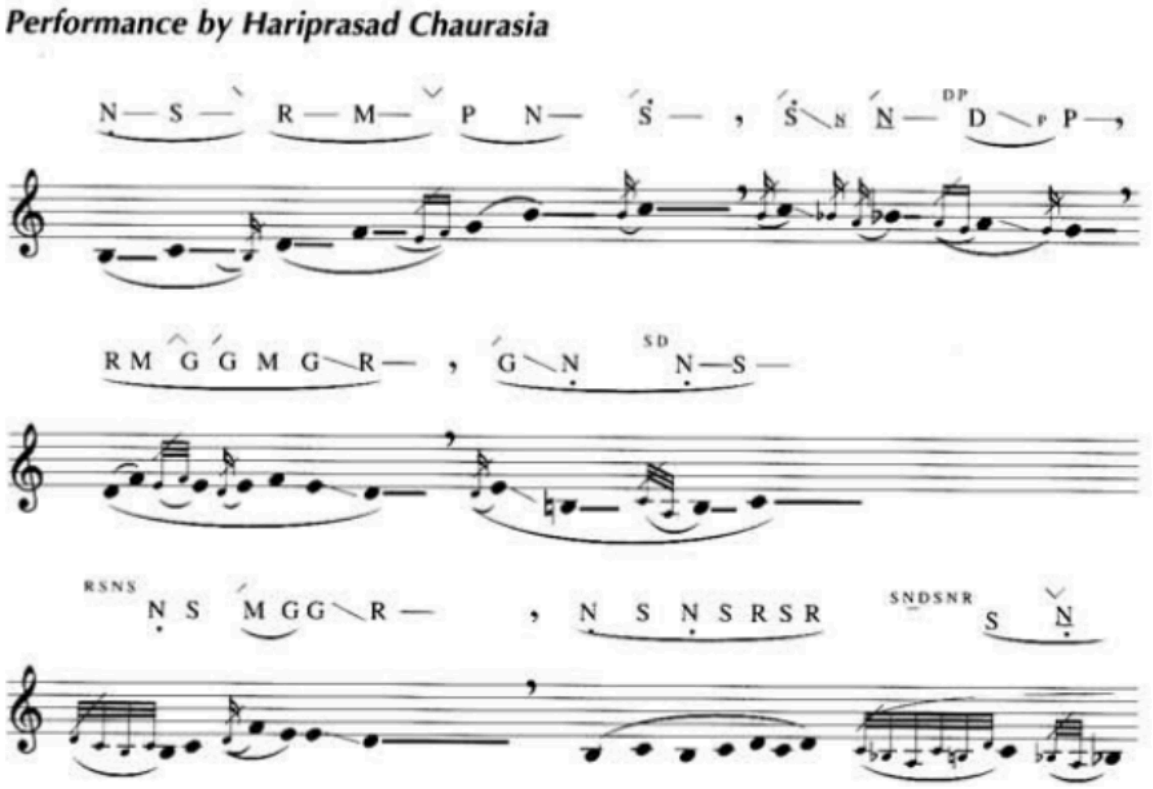
Figura 9 – Transcrição do Raga Desh (do início à 31 seg. / de 47 seg. à 1 min. e 7 segs.) - performance de Shankar.



Fonte: idem.

Conforme apresentado na seção anterior, a performance de um *raga* na tradição hindustani segue uma estrutura clássica (*alap*, *jod* e *jhala*) que equilibra estruturação musical fixa e improvisação livre, combinando momentos meditativos com picos de virtuosismo (Bor, 1999, p. 15). Para melhor ilustrarmos essa característica, apontamos na Figura 10 - a transcrição do mesmo raga interpretado por Hariprasad Chaurasia exemplificado em Bor (1999), um exemplo que pode ser comparado à Figura 9. A comparação entre os dois exemplos, ambas transcrições do início de interpretações distintas do *Raga Desh* (no início do *alap)*, evidencia a diferença entre seus perfis melódicos, porém seguindo em uma mesma estrutura escalar e uso de ornamentação semelhantes.

Figura 10 – Transcrição do mesmo raga.



Fonte: Bor (1999, p. 61)

No *Raga Desh* de Ravi Shankar, a forma *alap-jod-jhala* é evidente, seguindo a arquitetura tradicional da apresentação instrumental do raga. A música começa com o *alap*, uma seção lenta, livre de ritmo, que serve como uma meditação sobre os tons do *raga*. Na figura 11, evidenciamos o *Re* (círculo verde) na interpretação de Shankar e a gradual introdução de demais notas do *Desh* (apresentadas, no início da performance, em escala descendente pela *tanpura*), sempre respeitando sua estrutura assimétrica (pentatônica na subida - círculo azul -, heptatônica na descida - círculo rosa).
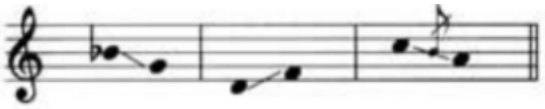
Figura 11 – Transcrição do Raga Desh (do início à 31 seg. / de 47 seg. até 1 min. e 7 segs.) - performance de Shankar.



Fonte: idem.

Durante o *alap* não há presença da *tabla*, dando oportunidade para Shankar explorar a melodia. É nesse momento em que o raga está "despertando". Há o uso de ornamentações (identificadas na figura anterior) como *mind* (deslizes longos e expressivos entre notas) (figura 11), *kan* (notas de apoio breves, que introduzem outras notas com leveza) (Figura 12) e *andolan* (oscilação lenta ao redor de uma nota) (figura 13) que revelam a identidade do *Desh*. *Alap* vai do início da gravação até por volta de 1 min 26 segs., quando a *tanpura* apresenta a escala novamente, a *tabla* entra na performance dando sequência a segunda parte do *raga*, *Jod*.

Figura 12 - *Mind*
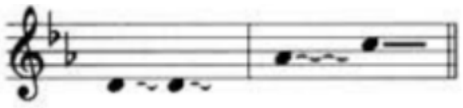


Fonte: Bor (1999, p. viii)

Figura 13 - Kan



Fonte: Bor (1999, p. vii)

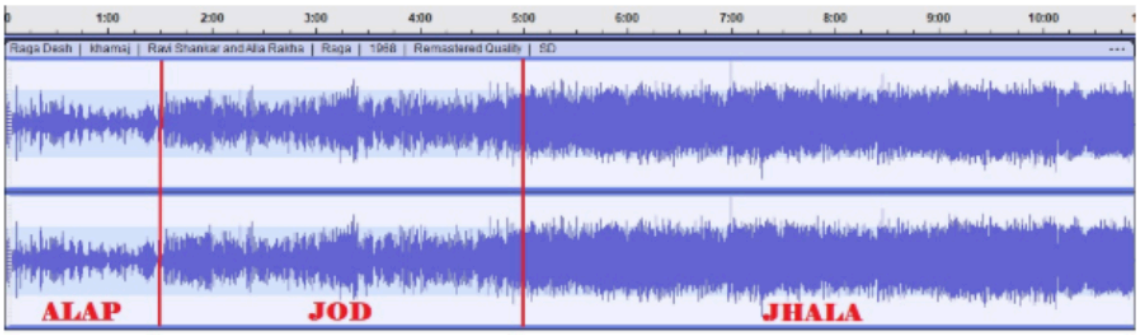
Figura 14 - Andolan



Fonte: Bor (1999, p. viii)

Após o *alap*, inicia-se o *jod* (a partir de 1 min. 27 segs. em diante), momento em que Shankar convida a *tabla,* executada por Alla Rakh[15], a se juntar à performance. A *jod* é uma composição fixa, com ciclo rítmico pré estabelecido. Aqui, o ciclo ritmo é *Tintal* (16 tempos) que é comum para os *ragas* mais leves como o *Desh*. O tema da *jod* é exposto pelo *sitar*[16]. Depois, Shankar inicia variações melódicas, Alla Rakha (o tablista) responde com frases rítmicas que complementam a melodia. Shankar não apenas improvisa sobre o *raga*, mas cria espaço para que Alla Rakha traga variações métricas, como *layakari* (variações rítmicas internas), *tihais* (frases repetidas três vezes que caem no primeiro tempo – *sam*) e intensificações progressivas. *Jor* dura de 1 min 33 segs. até 5 min, onde Shankar convida Alla Rakha para o *jhala*. A apresentação culmina no *jhala*, marcado pela velocidade extrema (virtuosidade), alternância entre notas fixas e cordas de *drone*[17] no *sitar*, padrões rítmicos complexos na *tabla* e atmosfera de êxtase e celebração. *Jhala* dura de 5 min até o final da música, onde Shankar faz um padrão melódico alertando Alla Rakha para acabarem a música juntos. Essa forma tradicional – *alap* → *jod*→ *jhala* – oferece ao músico espaço para explorar o *raga* como um universo vivo, uma narrativa musical que evolui do silêncio à explosão. Segue na figura 14 o sonograma demonstrando a estrutura do raga comentado.

Figura 15 - Sonograma “Raga Desh” de Ravi Shankar



Fonte: Gráfico de áudio extraído do Audacity pelo autor.

Considerações finais

A música clássica indiana também adquiriu aspectos da música popular. *Raga Desh* é um exemplo desta absorção, pois, este originou-se de práticas musicais de determinada região da Índia incorporando-se ao gênero clássico. Ao realizar a escuta analítica dos trechos selecionados de um raga interpretado por Ravi Shankar, a análise identificou a aplicação prática dos conceitos teóricos - apresentados no segundo tópico - na execução do *raga desh* como, o uso recorrente de determinadas notas, os padrões ornamentais e a estrutura intervalar da escala que é própria deste *raga*. Observou-se que mesmo os momentos improvisados seguem lógicas tradicionais de estrutura. Conclui-se então, que o sistema de *ragas* indiano alia rigor estrutural e liberdade expressiva, sustentando uma estética profundamente conectada a aspectos espirituais e emocionais, passadas de geração em geração, a milhares de anos. E no caso do *raga desh* alia também as práticas populares de música. Também que a escuta analítica contribuiu para compreender como os elementos formais da música indiana ganham vida na performance musical seguindo a rigor diretrizes estruturais de escalas melódicas, disposição dos ornamentos e ciclos rítmicos de forma virtuosística e formação do conjunto musical à forma tradicional. Numa primeira escuta, este trabalho apresenta um ponto de partida para o posterior aprofundamento nos estudos dos *ragas* buscando ampliar a visão e o conhecimento na área musical.

Referências Bibliográficas

BOR, Joel. **The Rāga-s Guide.** UK: Zenith Media, 1999.

GONÇALVES, Luiz Eduardo, **Composição e Reencantamento: diálogos Interculturais Através do Modalismo.** Tese. UDESC, Florianópolis, 2024.

MARSICANO, Alberto, **A música clássica da Índia.** São Paulo, Perspectiva,2006.

APRESENTAÇÕES ARTÍSTICAS

Concerto de Abertura: 20 Anos do Duo Paticumpá

SEGUNDA – 13/10 **APRESENTAÇÃO ARTÍSTICA – 17:30 horas** **Local: Teatro EMAC**
CONCERTO DE ABERTURA: 20 ANOS DO DUO PATICUMPÁ
Paticumpatá (2007) Cleber Campos e Cesar Traldi
Cinzas (2017) Cesar Traldi
Djembefolá: para Djembê e Realidade Mista (2024) Cleber Campos e Alyson Souza
Landscape #1: para MR Track Pad and Percussion (2025) Alyson Souza, Cleber Campos, César Costa e Cesar Traldi
Divertimento para Percussão e Grupo de Violoncelos (2018) Cesar Traldi

ISSN 2447-9810

Música de Câmara

TERÇA 14/10 **APRESENTAÇÃO ARTÍSTICA – 17:30 horas** **Local: mini-auditório da EMAC**
Estércio Marquez Cunha e o Som Do Cerrado 1. **Música para piano n.21 (1961)** 2. **Música para piano nº 46 – As meninas do Tolicare (1976)** Compositor: Estércio Marquez Cunha, intérprete: Robervaldo Linhares (piano)
Vozes de Uruk (2025) Compositor: Chrystian Matos; Intérprete: Quarteto de Cordas de estudantes da UFG; Coordenação: Luciano Pontes
Anoitecer (2024) Compositor: Chrystian Matos; Intérprete: Luciano Pontes (violino)
Baile das Árvores & Vento (2024) Compositor: Chrystian Matos; Intérpretes: Quinteto de metais de estudantes da UFG; Coordenação: Antonio Marcos Cardoso
Interlúdio para Joana, a louca, e Catarina (2025) - estreia mundial Compositora: Silvia Berg; Intérpretes: Sonia Ray (contrabaixo); Marina Machado (piano)
Quasi Passacaglia (2021) Compositor: A. C. Ribeiro; Intérprete: Sonia Ray (contrabaixo/canto)
Bença (2025) - estreia mundial Compositora: Sonia Ray (1963); Intérprete: Sonia Ray (contrabaixo/canto)
Cinco Minutos (2025) Improvisação para contrabaixo, vibrafone e congas Intérpretes: Sonia Ray (contrabaixo), Cesar Traldi (vibrafone), Cleber Campos (congas)

ISSN 2447-9810

Composição E Performance Musical Com Novas Tecnologias

QUARTA 15/10 APRESENTAÇÃO ARTÍSTICA – 17:30 horas Local: Teatro EMAC
Reflexos #2 (2021)
Reflexos #5 (2025)*
Ressonâncias #7 (2021)
SKYY (2015)
Ressonâncias #2 (2020)
Ressonâncias #3 (2020)
Reflexos #6 (2025)
Compositor e Intérprete (percussão): Cesar Traldi Compositores: Vitor Lyra Biagioni e Cesar Traldi

ISSN 2447-9810

Obras para Eletrônica ao vivo e audiovisual

QUINTA – 16/10 APRESENTAÇÃO ARTÍSTICA - 17:30 horas Local: mini-auditório da EMAC
Kenosis [Кеносис] (2025) – para guitarra elétrica e vídeo Composição audiovisual: Paulo C. Chagas Guitarra elétrica: Sérgio Ribeiro
***Deus Ex M4china* (2019) - audiovisual** Composição musical: Luzilei Aliel Vídeo: Lili Paso
Perspectivas (2025) - eletrônica ao vivo Composição: Leonardo M Pereira
KURUPIRA (2023) - eletrônica ao vivo BSBLOrk - Orquestra de Laptops de Brasília

ISSN 2447-9810

Obras Eletroacústicas Acusmáticas

SEXTA 17/10 **APRESENTAÇÃO ARTÍSTICA -17:30 horas** **Local: Centro Cultural UFG**
Mythical Cycle III (2003-2005) - Alvaro Borges **I - Hephaestus on the forge** **II - Prometheus chained**
Amazon Soundscape (2025) - Anselmo Guerra
Nine Dantean Circles (2023) - Anselmo Guerra
Confluências (2024) - Danilo Rossetti
Itinerâncias #1 (2023) - Daniel Barreiro
Litania III (2023) - Felipe Ribeiro
ABERTURA DE INSTALAÇÃO E PERFORMANCE CÊNICO-MUSICAL **19:00 horas** **Galeria de Vidro do Centro Cultural UFG**
Abertura da Instalação Sonora De/Re:Generação - de Adriano C. Monteiro e Rafaela B. Pires
Performance cênico-musical Adriano C. Monteiro e Rafaela B. Pires - em colaboração com Maria Ângela de Ambrosis e Kleber Damaso

ISSN 2447-9810

Escola de Música e Artes Cênicas
Programa de Pós-graduação em Música
Universidade Federal de Goiás/Brasil

Reitora: Angelita Pereira de Lima

Vice-Reitor: Jesiel Freitas Carvalho

Diretor da Escola de Música e Artes Cênicas: Eduardo Meirinhos

Coordenador de Pós-graduação PPGMUS UFG: Carlos Henrique Costa

APOIO

FUNAPE
Fundação de
Apoio à Pesquisa

CNPq
Conselho Nacional de Desenvolvimento
Científico e Tecnológico

REALIZAÇÃO

EMAC
ESCOLA DE
MÚSICA E ARTES CÊNICAS

UFG
UNIVERSIDADE
FEDERAL DE GOIÁS

ISSN 2447-9810