

III Simpósio Nacional de Musicologia

Núcleo de Estudos Musicológicos da EMAC/UFG

V Encontro de Musicologia Histórica

Centro de Estudos de Musicologia e Educação Musical da UFRJ

Caderno de Resumos

ISSN 2236-3378



Pirenópolis, GO - 14 a 17 de maio de 2013
(Auditório da UEG/Theatro de Pirenópolis/Cine Pireneus)

Apresentação
Expediente
Programação Geral
Convidados
Debates e Conferencistas
Artistas
Resumo dos textos das mesas
Programação das Comunicações
Resumos Expandidos

Informações: www.emac.ufg.br

Apresentação

Desde o ano de 2011, duas instituições brasileiras - a Escola de Música e Artes Cênicas da UFG, através do Núcleo de Estudos Musicológicos, e a Escola de Música da UFRJ, através do Centro de Estudos em Musicologia e Educação Musical, resolveram unir forças e investir anualmente em dois eventos que têm acontecido juntos, no mês de maio, na histórica cidade de Pirenópolis/GO. Assim, em 2013, a terceira edição do Simpósio Nacional de Musicologia e quinta do Encontro de Musicologia Histórica (UFRJ), contam com a participação de um número expressivo de pesquisadores nacionais e internacionais nas áreas de Musicologia Histórica, Música, Cultura e Sociedade, História Cultural, Musicologia, Criação Musical e Performance e Educação.

Entendemos que as trocas de material documental e de conhecimentos históricos e socioculturais entre musicólogos e historiadores são fundamentais para que se possa, de fato, escrever histórias da música no Brasil que não sejam restritas a uma parcela do território brasileiro (normalmente e equivocadamente generalizada para todo o Brasil) e passem a contemplar tanto o que nos une em temas identitários como a nossa pluralidade histórico-cultural.

Nesse sentido consideramos que a realização de eventos fora dos grandes centros é um avanço em termos da valorização do trabalho de preservação patrimonial empreendido ao longo dos tempos pelos habitantes de cidades históricas como Pirenópolis/GO. É também uma sinalização de que nosso objetivo como pesquisadores não é a apropriação indiscriminada de patrimônio local.

Objetivamos, ao contrário, construir vínculos de trabalho pautados no respeito mútuo, que possam gerar produtos que contribuam para a nossa afirmação enquanto sociedade de conhecimento. Pretendemos também propor reflexões sobre os caminhos plurais e transdisciplinares da musicologia na contemporaneidade e oportunizar a divulgação de pesquisas em musicologia existentes em âmbito regional, nacional e internacional.

As atividades serão organizadas em forma de palestra, mesas-redondas, comunicações, apresentações musicais e cênico-musicais. Com o apoio da CAPES, da FAPEG e da UFG, o Caderno de Resumos do III Simpósio Nacional de Musicologia (EMAC/UFG) e do V Encontro de Musicologia Histórica (UFRJ) será disponibilizado gratuitamente na forma impressa e on-line.

Receber convidados, artistas, estudantes, pesquisadores, e o público que nos prestigia, é, acima de tudo, um prazer. As Comissões Organizadora, Científica e Artística deste evento trabalharam intensamente para a sua concretização e estamos orgulhosos por realizar um Simpósio que é fruto do trabalho em equipe e de parcerias entre diferentes instituições e áreas do conhecimento.

A lista de agradecimentos é longa, mas queremos ressaltar aqui o empenho da equipe envolvida na organização do evento - docentes técnico-administrativos e monitores da Escola de Música e Artes Cênicas (EMAC) da Universidade Federal de Goiás (UFG) -, ao apoio dos dirigentes da UFG, a CAPES e a FAPEG, à Secretaria de Turismo e de Cultura da cidade de Pirenópolis, aos hotéis e pousadas locais que nos apoiam, e, finalmente, aos convidados que tão gentilmente atenderam ao nosso chamado. Pela confiança e ajuda inestimável, **MUITO OBRIGADA!** Desejamos a todos um encontro frutífero, pautado pelo respeito, pela qualidade das palestras, das comunicações e dos artistas que aqui se apresentarão.

BOM SIMPÓSIO A TODOS!

Ana Guiomar Rêgo Souza

Vanda Lima Bellard Freire

Magda de Miranda Clímaco

Expediente

Coordenação Geral

Profa. Dra. Ana Guiomar Rêgo Souza (UFG) - Presidente
Profa: Dra. Vanda Lima Bellard Freire (UFRJ) - Presidente
Profa. Dra. Magda de Miranda Clímaco (UFG)
Profa. Dra. Harlei Elbert (UFRJ)

Comissão Organizadora

Prof. Ms. Othaniel Pereira de Alcântara Júnior (UFG) - Presidente
Prof. Ms. David de Figueiredo Correa Castelo (UFG)
Profa. Ms. Maria Lúcia Mascarenhas Roriz (UFG)
Prof. Dr. Carlos Henrique C. R. Costa (UFG)
Prof. Dr. Marshal Gaioso Pinto (IFG)
Profa. Dra. Claudia Regina de Oliveira Zanini (UFG)
Profa. Dra. Marília Álvares (UFG)
Profa. Ms. Silvana Rodrigues Andrade (UFG)

Comissão Científica

Profa. Dra. Sônia Ray (UFG) - Presidente
Profa. Dra. Ana Guiomar Rêgo Souza (UFG)
Prof. Dr. Carlos Elias Kater (UFMG)
Profa. Dra. Fernanda Albernaz do Nascimento Guimarães (UFG)
Prof. Dr. Liduino José Pitombeira de Oliveira (UFMG)
Prof. Dr. Marcos Tadeu Holler (UDESC)
Prof. Dr. Paulo Augusto Castagna (UNESP)
Prof. Dr. Ricardo José Dourado Freire (UnB)
Profa. Dra. Vanda Lima Bellard Freire (UFRJ)
Profa. Dra. Magda de Miranda Clímaco (UFG)

Comissão Artística

Profa. Ms. Consuelo Quireze Rosa (UFG) - Presidente
Profa. Dra. Urânia Maia (UFG)
Prof. Ms. Francisco Guilherme de Oliveira Jr. (UFG)
Profa. Dra. Valéria Maria Chaves de Figueiredo (UFG)
Prof. Dr. Fábio Fonseca de Oliveira (UFG)
Prof. Dr. Robervaldo Linhares Rosa (UFG)
Prof. Ms. Paulo Guicheney (UFG)m
Prof. Dr. Flávio Cardoso de Carvalho (UFU)

Mediadores:

Prof. Dr. Robervaldo Linhares Rosa (UFG)
Prof. Ms. David de Figueiredo Correa Castelo (UFG)
Profa. Dra. Ana Guiomar Rêgo Souza (UFG)
Profa. Dra. Cláudia Regina de Oliveira Zanini (UFG)
Profa. Dra. Fernanda Albernaz do Nascimento Guimarães (UFG)
Profa. Dra. Magda de Miranda Clímaco (UFG)
Profa. Dra. Sônia Ray (UFG)
Profa. Ms. Denise de A. Felipe (UFG)
Profa. Ms. Silvana

Sumário

Apresentação	2
Expediente	3
Programação Geral	5
Convidados	9
Debatedores e Conferencistas	10
Artistas	18
Resumo dos textos das mesas	23
Programação das Comunicações	31
Resumos Expandidos	33

Programação Geral

14 de maio (terça-feira) - Auditório da UEG

- 9h30 Solenidade de Abertura
- 10h Palestra: **Musicologia e processos inter e transdisciplinares: Identidades sonoras, música, educação e ética.**
- Palestrante: *Dante Augusto Galeffi (UFBA)*
Debatedores: *Vanda Lima Bellard Freire (UFRJ)*
Carlos Elías Kater (UFMG)
Maria Thereza F. Negrão de Mello (UnB)
Mediadora: *Cláudia Regina de Oliveira Zanini (UFG)*
- 12h ALMOÇO
- 14h30 **RECITAL: ASSUM TRIO**
- Johnson Machado (UFG), clarineta*
Fabiano Chagas (UFG), guitarra
Diones Correntino (UFG), piano
- 15h20 **Mesa Redonda 1: Musicologia, diversidade e novos objetos de estudo**
- Márcia Ermelindo Taborda (UFRJ)*
Eduardo Lopes (Universidade de Évora - Portugal)
Ivan Vilela (USP)
Ricardo José Dourado Freire (UnB)
Mediadora: *Fernanda Albernaz do Nascimento Guimarães (UFG)*
- 17h20 CAFÉ
- 17h50 às 19h30 **Sessões Temáticas - Comunicações**
- 20h30 **MUSICAL: AGORA É TARDE INEZ É MORTA.**
- Montagem didática baseada no drama histórico de Inês de Castro e D. Pedro I de Portugal. Adaptação do musical "Auto da Fonte dos Amores" de autoria de Carlos Clara Gomes.
- Núcleo de Pesquisa e Produção Cênico-Musical da EMAC/UFG.
Local: Teatro de Pyrenópolis

15 de maio (quarta-feira) - Auditório da UEG

- 9h30** **Mesa Redonda 2: Musicologia histórica e trajetórias atuais**
André Henrique Guerra Cotta (UFF)
Ana Maria Liberal (CITAR - Universidade Católica Portuguesa)
Suely Franco (UFRJ)
Mediador: *Marshall Gaioso Pinto (IFG)*
- 12h** **ALMOÇO**
- 14h30** **RECITAL: VILLA-LOBOS: OBRAS PARA VIOLÃO E VIOLÃO E CANTO**
Eduardo Meirinhos (UFG), violão
Ângela Barra (UFG), canto
- 15h20** **Mesa Redonda 3: Estruturas e significados na obra de Villa-Lobos**
Acácio Tadeu Piedade (UDESC)
Paulo de Tarso Camargo Cambraia Salles (USP)
Norton Eloy Dudeque (UFPR)
Mediadora: *Magda de Miranda Clímaco (UFG)*
- 17h** **CAFÉ**
- 17h30 às 19h50** **Sessões Temáticas – Comunicações**
- 20h30** **II RECITAL DE COMPOSITORES GOIANOS.**
Banda Sinfônica do IFG com piano e canto
Coordenação: Marshall Gaioso Pinto (IFG) e Maria Lúcia M. Roriz (UFG)
Local: Cine Pireneus

16 de maio (quinta-feira) - Auditório da UEG

- 9h30** **RECITAL: PAULO GUICHENEY**
Fábio de Oliveira (UFG), percussão
Sara Lima, Flauta transversal
Paulo Guicheney (UFG), difusão sonora
- 10h** **Mesa Redonda 4: Musicologia, criação musical e cena dramática.**
Don Freund (Universidade de Indiana - EUA)
Christopher Bochmann (Universidade de Évora - Portugal)
Mark Zanter (Marshall University - EUA)
Vanda Lima Bellard Freire (UFRJ)
Mediador: *David de Figueiredo Correa Castelo (UFG)*
- 12h** **ALMOÇO**
- 14h30** **Mesa Redonda 5: Performance: idiomatismos e temporalidades.**
Eduardo Meirinhos (UFG)
Flávio Apro (UEM)
Orlando Cezar Fraga (EMBAP)
Mediadora: *Ana Guiomar Rêgo Souza (UFG)*
- 16h30** **CAFÉ**
- 17h00 às 18h20** **Sessões Temáticas – Comunicações**
- 19h00** **RECITAL:**
Sônia Ray (UFG), contrabaixo
Flávio Apro (UEM), violão
Local: Cine Pireneus
- 20h30** **RECITAL: MODINHAS DO SEC. XIX, DUETOS E TRIOS DE MÁGICAS.**
Flávio Cardoso de Carvalho (UFU), canto
Poliana Alves (UFU), canto
Guilherme Kassabian (UFU), piano
Local: Cine Pireneus

17 de maio (sexta-feira) - Auditório da UEG

- 9h30** **Mesa Redonda 6: Musicologia e realidades regionais**
Carlos Alberto Figueiredo Pinto (UNIRIO)
Mary Angela Bianson (Museu da Inconfidência - Ouro Preto/MG)
Marshal Gaioso Pinto (IFG)
Mediadora: *Sônia Ray (UFG)*
- 12h** **ALMOÇO**
- 14h30** **Mesa Redonda 7: Musicologia, Política e Mídias**
Glacy Antunes de Oliveira (UFG/Secretária de Cultura de Goiânia)
Claudinei Rodrigues Carrasco (UNICAMP/Secretário de Cultura de Campinas)
Flávia Maria Cruvinel (UFG)
Mediador: *Robervaldo Linhares Rosa (UFG)*
- 17h** **CAFÉ**
APRESENTAÇÃO: BOI DO ROSÁRIO
Saguão da UEG
- 20h00** **PERFUME DE ARGAMASSA - ESPETÁCULO CÊNICO-MUSICAL.**
Kleber de Oliveira Damaso (UFG), direção
Local: Cine Pireneus

Convidados

Debatedores e Conferencistas:

Prof. Dr. Acácio Tadeu Piedade (UDESC)
Profa. Dra. Ana Maria Liberal (CITAR - Universidade Católica Portuguesa)
Prof. Dr. André Henrique Guerra Cotta (UFF)
Prof. Dr. Carlos Alberto Figueiredo Pinto (UNIRIO)
Prof. Dr. Carlos Elias Kater (UFMG)
Prof. Dr. Christopher Bochmann (Universidade de Évora - Portugal)
Profa. Dra. Claudia Regina de Oliveira Zanini (UFG)
Prof. Dr. Claudinei Rodrigues Carrasco (UNICAMP/Secretário de Cultura de Campinas)
Prof. Dr. Dante Augusto Galeffi (UFBA)
Prof. Dr. Don Freunde (Universidade de Indiana - EUA)
Prof. Dr. Eduardo Lopes (Universidade de Évora - Portugal)
Prof. Dr. Eduardo Meirinhos (UFG)
Profa. Ms. Flávia Maria Cruvinel (UFG)
Prof. Dr. Flávio Apro (UEM)
Profa. Dra. Glacy Antunes de Oliveira (UFG/Secretária de Cultura de Goiânia)
Prof. Dr. Ivan Vilela (USP)
Profa. Dra. Mary Angela Bianson (Museu da Inconfidência - Ouro Preto/MG)
Profa. Dra. Márcia Ermelindo Taborda (UFRJ)
Profa. Dra. Maria Thereza F. Negrão de Mello (UnB)
Prof. Dr. Mark Zanter (Marshall University - EUA)
Prof. Dr. Marshall Gaioso Pinto (IFG)
Prof. Dr. Norton Eloy Dudeque (UFPR)
Prof. Dr. Orlando Cezar Fraga (EMBAP)
Prof. Dr. Paulo de Tarso Camargo Cambraia Salles (USP)
Prof. Dr. Ricardo José Dourado Freire (UnB)
Profa. Dra. Suely Franco (UFRJ)
Profa. Dra. Vanda Lima Bellard Freire (UFRJ)

Artistas:

Prof. Ms. Anderson Rocha (UFG), violino
Profa. Dra. Ângela Barra (UFG), canto
Prof. Dr. Antonio Marcos Cardoso (UFG), trompete
Prof. Dr. Carlos Henrique Costa (UFG), regência
Prof. Ms. Kleber de Oliveira Damaso (UFG), dança
Prof. Ms. Diones Correntino (UFG), piano
Prof. Dr. Eduardo Meirinhos (UFG), violão
Prof. Dr. Fabio de Oliveira (UFG), percussão
Prof. Dr. Flávio Apro (UEM), canto
Prof. Dr. Flávio Cardoso de Carvalho (UFU), canto
Prof. Ms. Fabiano Chagas (UFG), guitarra
Prof. Guilherme Kassabian (UFU), piano
Prof. Dr. Johnson Machado (UFG), clarineta
Prof. Ms. Kleber de Oliveira Damaso (UFG)
Profa. Ms. Maria Lúcia M. Roriz (UFG), piano
Prof. Dr. Marshal Gaioso Pinto (IFG), regência
Prof. Ms. Paulo Guicheney (UFG), difusão sonora
Profa. Poliana Alves (UFU), canto
Profa. Dra. Sônia Ray (UFG), contrabaixo
Profa. Ms. Sara Lima, flauta transversal
Profa. Dra. Viviane Domingues (UNICAMP), dança

Debatedores e Conferencistas

Acácio Tadeu Piedade



Possui graduação em Música (Composição e Regência) pela Universidade Estadual de Campinas (1985), mestrado e doutorado em Antropologia Social pela Universidade Federal de Santa Catarina (1997, 2004) e pós-doutorado em Musicologia na Université de Paris IV, Sorbonne (2010-2011). Atualmente é professor associado do Departamento de Música da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), ministrando as disciplinas de análise e composição. Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Música desta universidade, onde ministra disciplinas de musicologia, etnomusicologia e análise. É membro dos grupos de pesquisa MUSICS (UDESC), PAMVILLA (USP) e MUSA (UFSC). Tem experiência nas áreas de Artes e de Antropologia com ênfase em Música. Compositor e violonista-pianista, tem pesquisado a questão da significação sob o viés analítico, principalmente a dimensão da retórica na música, bem como as interconexões entre análise e composição.

Ana Maria Liberal

Formada em Engenharia Civil, fez pós-graduação em Piano e doutorado em História da Música na Universidade de Santiago de Compostela, sob a orientação do Professor Carlos Villanueva. Atualmente é pesquisadora do Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes (CITAR) da Universidade Católica Portuguesa. Suas publicações incluem a revisão das partituras musicais do Gradual de Eurico Tomás de Lima (2006), o livro “Para os pequenos violoncelistas” (2004) publicado pela Universidade do Minho, o Catálogo do Espólio Musical (Edição do Clube Portuense, 2007) e artigos publicados em revistas científicas. Ana Maria Liberal é co-autora dos livros “A Música de Junqueiro (Porto: Universidade Católica Portuguesa, 2009) e da coleção de três livros “Casas da Música no Porto” (Paços de Melody: uma pesquisa histórica de locais de música, no Inglês versão, 2009-2011). Também assina uma coluna regular “Estórias do Porto Musical” na revista “O Tripeiro”.



André Guerra Cotta

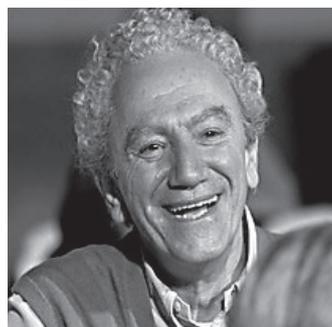


Doutor em Musicologia pelo PPGM-UNIRIO (2009). Mestre em Ciências da Informação pela Universidade Federal de Minas Gerais (2000). Especialista em Musicologia Brasileira pela Escola de Música da UFMG, onde também se graduou em Regência (1995). Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Musicologia, atuando principalmente nos seguintes temas: acervos de música, música brasileira, pesquisa em música, tratamento da informação. Pesquisador atuante em projetos significativos para a musicologia brasileira na última década, tais como os projetos “Acervo da Música Brasileira / Restauração e Difusão de Partituras” (PETROBRAS/FUNDARQ/BUREAU CULTURAL, 2001-2003), “Reorganização e digitalização do Acervo do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro” (PETROBRAS/Movimento.com, 2005), “Instalação e Difusão do Museu da Música de Mariana” (PETROBRAS/FUNDARQ, 2007/2008), “Organização e Disponibilização do Acervo Cleofe Person de Mattos” (PETROBRAS/Movimento.com, 2008/2009).

Coordenador do Projeto “Conservação e Instalação Definitiva do Acervo Curt Lange - UFMG” (UFMG/FUNDEP/PETROBRAS, 2005-2006). Atualmente é professor da Área de Fundamentos das Artes do Curso de Produção Cultural da Universidade Federal Fluminense no Pólo Universitário de Rio das Ostras (RJ).

Carlos Alberto Figueiredo

É professor da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). É Doutor em Música pela UNIRIO com a Tese “Editar José Maurício Nunes Garcia”, agraciada com o Prêmio José Maria Neves da Associação Nacional de Pesquisa e Pós Graduação em Música (ANPPOM), em 2005. Participou de vários projetos editoriais brasileiros de relevo, como Acervo e Difusão de Partituras, onde atuou como coordenador editorial, e Patrimônio Arquivístico-Musical Mineiro. É autor do Catálogo de Publicações de Música Sacra e Religiosa Brasileira obras dos séculos XVIII e XIX (www.musicasacrabrasileira.com.br). Estudou Regência Coral com Frans Moonen, no Conservatório Real de Haia, Holanda. Fez cursos complementares na Fundação Kurt Thomas da Holanda, com Helmuth Rilling em Stuttgart e repertório barroco com Philippe Caillard, em Paris. É regente do Coro de Câmara Pro-Arte.



Carlos E. Kater

Educador, musicólogo e compositor, estudou composição na ECA/USP (Escola de Comunicação e Artes/Universidade de São Paulo). É Doutor pela Universidade de Paris IV – Sorbonne (1981, bolsa FAPESP), com Pós-Doutorado pela mesma instituição (1987, bolsa CNPq) e Professor Titular em concurso nacional público pela Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais (1991, com menção). Foi Diretor do Centro de Pesquisas em Música Contemporânea, do Núcleo de Apoio à Pesquisa e da Pós-Graduação junto à Escola de Música/UFMG (1990-2000). Estudou com Willy Corrêa de Oliveira e Gilberto Mendes. Criou e editou durante cerca de 12 anos (1987-1998) duas importantes revistas: “Cadernos de Estudo: Análise Musical” (SP: Atravez) e “Cadernos de Estudo: Educação Musical” (SP/BH: Atravez/UFMG), que se tornaram referências na vida acadêmica brasileira, e a revista “Música Hoje”, da qual foi também editor de 1997 a 2000 (BH, UFMG). É autor de muitos artigos e dos livros: “Eunice Katunda, musicista brasileira” (SP: Annablume/FAPESP, 2001), “Música Viva e H.J.Koellreutter : movimentos em direção à modernidade” (SP: Musa, 2001) e “Musicalização através da Canção Popular Brasileira” (este junto com P.Lobão, SP: Atravez, 2001). Seu trabalho de criação musical inclui composições apresentadas em diversos festivais e encontros de música no Brasil e no exterior, arranjos sobre temas brasileiros e concepção de jogos sonoro-musicais. Foi Consultor da Secretaria Estadual de Educação de Minas Gerais e um dos criadores e coordenadores do “Música na Escola”, projeto pioneiro no Brasil, implantado com sucesso em mais de 4.000 escolas da rede pública do estado (1998 a 2000). De 2001 até o momento coordena e presta consultoria para projetos semelhantes em diversas regiões (Sao Paulo, S.Bernardo do Campo, São Carlos, etc). Nos últimos 5 anos, foi Professor da Universidade São Marcos, orientando trabalhos no Programa de Mestrado e Doutorado. Montou nesta instituição o “Coral VOX” e o Grupo de Brincantes, que dirigiu. Na UFSCar (Universidade Federal de São Carlos) atuou como Professor Visitante, tendo participado da concepção e implantação do Curso de Música/Licenciatura em Educação Musical.

Christopher Bochmann

É doutor em composição pela Universidade de Oxford. Estudou também com Nadia Boulanger e com Richard Rodney Bennett. Já trabalhou na Inglaterra e no Brasil (Brasília) desde 1980 em Portugal. Foi professor do Instituto Gregoriano de Lisboa e do Conservatório Nacional. Lecionou durante 22 anos na Escola Superior de Música de Lisboa, da qual foi Diretor (1995 a 2001), e onde coordenou o curso de composição (1990 a 2006). Atualmente é Professor Catedrático da Universidade de Évora, onde também é Diretor da Escola de Artes. É maestro titular da Orquestra Sinfônica Juvenil desde 1984. Em 2004 foi-lhe atribuído uma Medalha de Mérito Cultural do Ministério da Cultura. Em 2005 foi agraciado com a condecoração O.B.E. (Inglaterra). As suas composições abrangem quase todos os gêneros musicais, desde música para solistas à música orquestral, da música de câmara à ópera, para além de inúmeras orquestrações e arranjos.



Claudiney Carrasco



Possui graduação em Música - Composição pela Universidade Estadual de Campinas (1987), mestrado em Cinema pela Universidade de São Paulo (1993) e doutorado em Cinema pela Universidade de São Paulo (1998). É professor do Departamento de Música da Universidade Estadual de Campinas desde 1989. Atua como compositor de trilhas musicais para teatro, cinema de animação e televisão desde 1985. Tem como área central de pesquisa as trilhas sonoras Atua nos programas de pós-graduação em Música e em Multimeios da UNICAMP (mestrado e doutorado) desde 1999. Desde 2006 coordena o Grupo de Pesquisa em Música Aplicada à Dramaturgia e ao Audiovisual, registrado no CNPq e sediado no Instituto de Artes da UNICAMP. Atua também nas áreas de Música Popular e Tecnologia Aplicada à Música. Desde janeiro de 2013 é Secretário da Cultura da Cidade de Campinas - SP.

Claudia Regina de Oliveira Zanini

Doutora em Ciências da Saúde (2009) e Mestre em Música (2002) pela Universidade Federal de Goiás. Possui graduação em Instrumento Piano pela UFG - Universidade Federal de Goiás (1984) e em Administração de Empresas pela Universidade Católica de Goiás (1985); Especialização em Musicoterapia em Educação Especial (1995) e Especialização em Musicoterapia em Saúde Mental (1999) pela EMAC/UFG - Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás. Coordena o Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Música da EMAC/UFG desde novembro de 2010. Tem atuado como pesquisadora e professora do Curso de Musicoterapia da Escola de Música e Artes Cênicas da UFG desde o primeiro ano de funcionamento da graduação, em 1999. Atuou como Coordenadora Acadêmica do Curso de Musicoterapia da UFG de 2001 a 2004 e como Coordenadora de Estágios do Curso de Musicoterapia de 2002 a janeiro de 2007. Foi também Coordenadora do Curso de Musicoterapia de março de 2004 a janeiro de 2007 e Coordenadora do Laboratório de Musicoterapia da EMAC/UFG de 1999 até janeiro de 2007. Integrou o Conselho Consultivo da SBBG/GO - Sociedade Brasileira de Geriatria e Gerontologia/ Seção Goiás. Faz parte do Conselho Científico da SGM - Sociedade Goiana de Musicoterapia. Atuou no período de 1995 à 2006 como responsável pelo Coro Terapêutico da UNATI/UCG - Universidade Aberta à Terceira Idade da Universidade Católica de Goiás. Lidera o Núcleo de Musicoterapia - NEPAM, grupo de pesquisa cadastrado no CNPQ. Participou da Diretoria da ANPPOM - Associação Nacional de Pesquisa em Música (2007-2011).

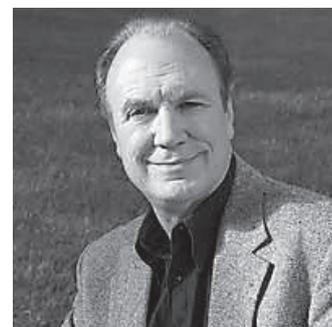




Possui graduação em Arquitetura pela Universidade Federal da Bahia (1979), especialização na Universidade de Roma em Restauração de Monumentos (1980-1982), mestrado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal da Bahia (1994) e doutorado em Educação pela Universidade Federal da Bahia (1999). Atualmente é professor associado III da Universidade Federal da Bahia, lotado no Departamento de Educação II da Faculdade de Educação. Tem experiência na área de Filosofia, com ênfase em Filosofia da Educação, atuando principalmente nos seguintes temas: ensino de filosofia, filosofia da educação, epistemologia do educar, fenomenologia, hermenêutica, linguagem, educação transdisciplinar, estética e ética. É professor permanente do Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Educação (mestrado e doutorado) e do Doutorado Multi-institucional e Multidisciplinar em Difusão do Conhecimento (DMMDC), ambos da UFBA. É o atual Coordenador do DMMDC (2011-2013). É líder do Grupo de Pesquisa Epistemologia do Educar e Práxis Pedagógica. Desenvolve atualmente pesquisas de epistemologia da complexidade, transdisciplinaridade, epistemologia do educar transdisciplinar, ética, estética, antropologia cultural do ponto de vista pedagógico instrumental-apropriativo.

Don Freund

Is an internationally recognized composer with works ranging from solo, chamber, and orchestral music to pieces involving live performances with electronic instruments, music for dance, and large theatre works. He has been described as “ a composer thoughtful in approach and imaginative in style” (The Washington Post), whose music is “exciting, amusing, disturbing, beautiful, and always fascinating” (Music and Musicians, London). Many of Freund’s works are available on commercial CD. The recipient of numerous awards and commissions including two grants from the National Endowment for the Arts and a Guggenheim fellowship, he has served as guest composer at a vast array of universities and music festivals, and presented master classes throughout Europe, Asia and South America. Freund is also active as a pianist, conductor, and lecturer. As a festival coordinator, he has programmed over a thousand new American works.



Eduardo Lopes



Estudou percussão no Conservatório Superior de Roterdão (Holanda). É Licenciado pela Berklee College of Music (EUA) em Performance e Composição com a mais alta distinção. É Doutor em Teoria da Música pela Universidade de Southampton (Reino Unido), tendo feito Pós-doutoramento no Instituto Superior Técnico (Portugal) investigando a problemática da formalização do ritmo musical. Ao longo da sua carreira recebeu vários prémios e bolsas de estudo nacionais e internacionais. É autor de vários artigos e textos sobre a problemática da interpretação musical, teoria da música e ritmo, jazz e ensino da música. Actua regularmente com as mais variadas formações musicais nacionais e estrangeiras, bem como tem participações em vários CDs. No estrangeiro actuou em Espanha, França, Holanda, Inglaterra, Brasil, Japão e EUA. Leccionou na Universidade de Southampton e na Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo. Ao momento é director do Departamento de Música da Universidade de Évora.

Flavia Maria Cruvinel

Professora Assistente da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, atuando no Curso de Música – Licenciatura nas áreas de didática, currículo, estágio, pesquisa e formação de professores. Mestre em Música e Especialista em Música Brasileira no Século XX, ambos tendo como área de concentração Educação Musical pela Escola de Música e Artes Cênicas da UFG, desenvolve pesquisas focalizando os seguintes temas: Ensino Coletivo de Instrumento Musical, Educação Musical e Transformação Social e Educação Musical em Espaços Alternativos. Atualmente é Membro da Comissão Nacional de Incentivo à Cultura – segmento Música, do Ministério de Cultura – MinC; Membro Suplente do Conselho de Cultura do Estado de Goiás; Diretora Regional da ABEM Centro-Oeste; Diretora de Música e Artes Cênicas do Centro Cultural UFG e Coordenadora de Cultura da Pró-Reitoria de Extensão e Cultura da Universidade Federal de Goiás.



Glacy Antunes de Oliveira



Pianista, camerista e educadora. Foi Diretora da Escola de Música e Artes Cênicas da UFG, de 1999 a 2007, e, atualmente, ocupa o cargo de Secretária da Cultura do Município de Goiânia – GO. Possui graduação em Música, bacharelado e licenciatura, pela Universidade Federal de Goiás. Livre Docente, Doutora, Professora Titular da UFG, hoje aposentada. É professora colaboradora do Mestrado em Música da UFG. Presidente da AMB - Associação Música Brasil. Pianista e Educadora, ex-Diretora da Escola de Música e Artes Cênicas da UFG, membro do Conselho Universitário da UFG., responsável pela implantação do Mestrado em Música da UFG, Coordenadora do Goiânia em Cena 2007, Festival Internacional de Artes Cênicas. Como Pianista, é detentora de inúmeros prêmios, entre os quais o 1º lugar para Solista da Orquestra Filarmônica do Estado de São Paulo e 1º lugar no Concurso Nacional de Piano de Minas Gerais. Com pleno reconhecimento da crítica especializada, tem se apresentado como Solista e como Camerista no Brasil e no Exterior, principalmente em Duo com o flautista Norton Morozowicz. Integra os conselhos consultivos da Gina Bachauer-International Piano Competition (EUA) e da Sydney International Piano Competition (Austrália) e é fundadora do MVSICA, Centro de Estudos, reconhecido por especialistas como um marco no Brasil quanto ao Ensino das Artes integradas. Sua experiência profissional concentra-se em artes integradas, ensino superior de música, revisão e edição de partituras, música e cultura, música e políticas culturais. Dedicar-se também à performance pianística e camerista e à pedagogia da performance; atua, no Brasil e no exterior, como pianista solista e camerista.

Ivan Vilela

É professor da ECA-USP onde leciona História da Música Popular Brasileira, Percepção Musical, Rítmica e Viola Brasileira. Está vinculado ao Programa de Pós-Graduação desta instituição. Possui graduação e mestrado em Composição Musical pela UNICAMP e doutorado em Psicologia Social pela USP. Atua como solista de viola brasileira tendo se apresentado com diversas orquestras e grupos de câmara. Com trabalho autoral, viaja por todo o Brasil e países da Europa como Bélgica, Espanha, França Inglaterra, Itália e Portugal, ministrando workshops e realizando apresentações musicais. Possui 16 discos gravados com os quais foi indicado aos prêmios Sharp, APCA, Medalha Carlos Gomes do Estado de São Paulo, Rival-BR, Movimento, IBAC e Prêmio da Música Brasileira. Suas pesquisas estão voltadas ao universo da Cultura Popular Brasileira, da Música Caipira e do Clube da Esquina.





Artista e pesquisador. Professor da Escola de Música e Artes Cênicas da UFG. Mestre em História Cultural pela UFG. Graduado em Dança pela UNICAMP. Integrou a Cia. Domínio Público e a Quasar Cia. de Dança. Selecionado para o Ateliê de Coreógrafos de Salvador 2004. Contemplado com a Bolsa Vitae de Artes 2005. Prêmio FUNARTE de Dança Klauss Vianna 2006, 2010 e 2012. Desenvolveu residências coreográficas pelo Centro Dramático de Aragon (Espanha) em 2006 e 2007, apresentadas no Museu de Arte Contemporânea de Barcelona (MACBA) e no Museu Guggenheim em Bilbao. Bolsa de Estimulo à Criação da FUNARTE 2008. Em 2011 foi contemplado pelo Edital de Ocupação dos Espaços Culturais da Caixa Econômica Federal. Atualmente coordena o programa de residências transestéticas “Conexão Samambaia”. <http://conexaosamambaia.wordpress.com>

Marcia E. Taborda

Doutora em História Social e mestre em violão pela UFRJ, publicou pela editora Civilização Brasileira o livro “Violão e identidade nacional” obra contemplada com o Prêmio Funarte de Produção Crítica em Música (2010). Gravou para a Acari Records o CD “Choros de Paulinho da Viola” e para a ABM Digital o CD “Musica Humana”, com obras do repertório brasileiro contemporâneo. Integra como cantora convidada o Conjunto Quadro Cervantes, dos mais atuantes conjuntos de música antiga do Brasil. Recebeu os prêmios Pesquisador Visitante Sênior da Fundação Casa de Rui Barbosa (2012), Bolsa de Pesquisa da Fundação Biblioteca Nacional (2007) e ainda o Prêmio Rio Arte (2004), com a pesquisa “O violão brasileiro em 78 RPM”. Integrou a equipe de pesquisadores do Dicionário Houaiss da Música Popular Brasileira. É professora de violão e coordenadora do Núcleo de Estudos do Violão (NEV) da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro.



Mark Zanter



Composer/performer, has received commissions from the UIUC Creative Music Orchestra, CU Symphony, the American Composers forum, the WV Arts Commission, WVMTA, Due East, Solen Dikener, Rick Kurasz, Cetin Aydar, Ankara University Soloists, Lindsey Goodman and others. He has appeared on NPR’s Live at the Landmark, WILL, IPR, Second Sunday concerts, on WVPN In Touch With The Arts, is published by Les Productions d’OZ, European American, and MJIC Music publishing, and his works have been performed internationally at festivals including, MUSIC “X”, June in Buffalo, The Cortona Contemporary Music Festival, NYCEMF and the Atlantic Center for the Arts. He is the recipient of grants/awards from The American Society of Composers and Publishers (ASCAP), The American Music Center (AMC), The American Composers Forum (ACF), The West Virginia Division of Culture and History, and WV Music Teachers Association. Dr. Zanter is Professor of Music at Marshall University, Huntington, WV, USA.

Norton Dudgeon

Possui pós-doutorado no Kings College London, Grã-Bretanha (2012), realizado com bolsa CAPES. Doutorado (PhD) pela University of Reading (Grã-Bretanha) (2002), bolsa CAPES. Mestrado em musicologia pela USP (1997). Mestrado em performance pela University of Western Ontario, Canadá (1991), bolsa CAPES. Graduação pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Ocupa o cargo de Professor Associado do Departamento de Música e Artes Visuais da Universidade Federal do Paraná (UFPR) onde atua na área de Teoria e Análise Musical. Participa dos grupos de pesquisa: Arte e cultura: estudos transdisciplinares (UFPR) e PAMVILLA - Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos (USP). É editor da Revista Música em Perspectiva e membro de Corpo Editorial das seguintes revistas: Revista Per Musi, Revista Opus. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Música, Teoria e análise musical.



Orlando Cezar Fraga

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

Paulo de Tarso Salles

Natural de São Paulo, SP, Paulo de Tarso Salles é professor de matérias teóricas no Departamento de Música da Universidade de São Paulo e autor dos livros Aberturas e impasses: o pós-modernismo na música e seus reflexos no Brasil, 1970-80 (Ed. Unesp, 2005) e Villa-Lobos: processos composicionais (Ed. Unicamp, 2009). Compositor e violonista, Salles tem se destacado pela sua atividade como musicólogo com diversos artigos publicados além de participações em congressos no Brasil e em diversos países. Suas linhas de pesquisa concentram-se na análise da música dos séculos XX e XXI e no estudo analítico das obras de Heitor Villa-Lobos. É um dos idealizadores do ETAM (Encontro Internacional de Teoria e Análise Musical) promovido inicialmente por USP, UNESP e UNICAMP, hoje em sua 3ª edição, e do Simpósio Villa-Lobos promovido pela USP e hoje em sua 2ª edição. Membro da Sociedade Portuguesa de Investigação em Música (SPIM), é também coordenador do Grupo de Pesquisa “Perspectivas Analíticas para a obra de Villa-Lobos” (PAMVILLA) no CNPq. Atualmente desenvolve projeto regular de pesquisa com apoio da FAPESP e é bolsista dessa mesma agência de fomento em sua pesquisa de pós-doutorado a ser desenvolvida na University of California at Riverside entre 2013-14.



Suely Campos Franco



Doutora em Études Lusophones (Paris 3 - Sorbonne Nouvelle) e em Historia (UFMG), Mestre em Memória Social e Documentos (UNIRIO), especialista em Cultura e Arte Barroca (UFOP) Universidade Federal de Ouro Preto. Membro do CREPAL-Centre de Recherches sur les pays lusophones (France). Atuou como Produtora Cultural na UFSJ - Universidade Federal de São João del-Rei em atividades de extensão (com destaque para a organização e curadoria do Inverno Cultural) e como pesquisadora do Departamento de Ciências Sociais. Tem experiência como docente nas áreas de antropologia e história e como documentarista. Foi gestora de projetos e pesquisadora do CEREM - Centro de Referência Musicológica José Maria Neves em São João del-Rei (2010-2012), com o qual continua colaborando. Desenvolve pesquisas sobre práticas devocionais remanescentes do século XVIII nas cidades de São João del-Rei (Brasil) e Braga (Portugal), música colonial e história das relações luso-brasileiras. Atualmente é Produtora Cultural da UFRJ (Escola de Música).

Thereza Negrão

(uma nominção de assinatura acadêmica da prof^a, Maria T. F. Negrão de Mello) é atualmente docente e pesquisadora do P.P.G.HIS/UNB. É jornalista pela Casper Líbero e graduada em Ciências Sociais pela PUC/SP. Possui mestrado em História pela USP (1980) e doutorado em Ciências da Comunicação, também pela USP (1988). Tem seu perfil biobibliográfico na publicação organizada por José Marques de Melo (Cátedra Unesco de Comunicação): “Thereza Negrão: quem tem medo da interdisciplinaridade?” in Memória das ciências da comunicação no Brasil: Os grupos do Centro Oeste, Brasília: UniCEUB, 2001. Dentre as orientações recentemente concluídas cabe citar: “como é bom poder tocar um instrumento...” doutorado sobre os pianeiros na cena brasileira (Robervaldo Rosa) e o mestrado sobre Adoniram Barbosa: “Se o sinhô não tá lembrado” (Kênia Medeiros). Na História Cultural a prof^a tem como foco o cotidiano e representações que afloram na encenação urbana, sempre no viés interdisciplinar.



Vanda Lima Bellard Freire



Possui Graduação em Composição e Regência pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1976), Graduação em Licenciatura em Geografia pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (1967), Graduação em Piano, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1968), Mestrado em Filosofia da Educação pela Fundação Getúlio Vargas - RJ (1980) e Doutorado em Educação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1992). Realizou no período 2004/2005 Estágio Pós-Doutoral na área de Musicologia Histórica, na Universidade Nova de Lisboa, tendo o Dr. Mário Vieira de Carvalho como pesquisador colaborador. Atualmente é Professora Associada na Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde leciona e orienta pesquisas na Graduação e na Pós- Graduação e coordena Projetos de Pesquisa e de Extensão. Presidiu a Associação Brasileira de Educação Musical(ABEM) no período 1996-2001. Atuou como membro do Comissão Nacional de Incentivo à Cultura, de 1997 a 2006. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em História da Música, atuando principalmente nos seguintes temas: Educação Musical, História da Música no Brasil, Música e Cultura, Musica Brasileira e Ensino de Música. Tem atuado como pesquisadora do CNPq, de 1994 a 2008, na área de Musicologia Histórica. Tem trabalhos publicados nas áreas de Musicologia Histórica e Educação Musical.

Artistas



Anderson Rocha

Doutorando em História Cultural pela Universidade de Brasília, possui mestrado em Musicologia pela Universidade de São Paulo (2000) e mestrado em violino pela Louisiana State University (2005). É membro da Associação Brasileira de Educação Musical, ABEM e professor assistente no Departamento de Artes da Universidade Federal de Mato Grosso, UFMT, atuando nas áreas de história, teoria e performance da música.

Ângela Barra

É Doutora em Música pela Indiana University. É detentora de diversos prêmios em concursos de nível nacional e internacional. Apresentou-se sob a regência dos maestros Camargo Guarnieri, Cláudio Santoro, Alceo Bocchino, Emílio de César, Norton Morozowicz, Aylton Escobar, David Junker, Emanuel Martinez, Ivo Cruz, Jan Harrington, Carmen Tellez, Thomas Baldner, Roberto Porco, e Imre Palló, dentre outros. Compositores brasileiros e estrangeiros a escolheram para apresentar suas composições e lhe dedicaram canções, dentre eles nomes como os brasileiros Camargo Guarnieri, Aylton Escobar, Henrique de Curitiba, Estércio Márquez, Fernando Cupertino, Almeida Prado e Veiga Jardim, o chileno Alfonso Montecino, a venezuelana Marianela Machado e o norte-americano John Corigliano. Ministrou aulas nos festivais de Brasília, Londrina, Tatuí e Vale Vêneto e Master Classes em Goiânia, Santa Maria, Cuiabá, Campo Grande, Salvador, Fortaleza, Uberlândia, São Paulo, Campinas, Tatuí, Natal, dentre outras.



Antônio Marcos Cardoso

Doutor em Música pela UNIRIO sob a orientação do Prof. Dr. Nailson Simões. Mestre em Música Brasileira para UNIRIO, sob orientação do Prof. Dr. Nailson Simões. Possui Bacharelado em Trompete pela Faculdade de Música do Espírito Santo (1996). Primeiro Trompete, licenciado, da Orquestra Filarmônica do Espírito Santo e professor, também licenciado, da Faculdade de Música do Espírito Santo, atuando principalmente nos seguintes temas: recital, quinteto de metais, música de câmara, solo e trompete. Membro fundador dos quintetos BrassES e MetaES e do Grupo de Metais e Percussão da OFES. Organizador dos Encontros Intenacionais de Metais promovidos pela FAMES e pela EMAC/UFG. Desde abril de 2009, é professor de Trompete da EMAC/UFG.

Carlos Henrique Costa

Pianista e regente nascido em São José dos Campos, SP. Bacharel em Física pela Unicamp, bacharel em piano pela Universidade do Alabama em Huntsville, mestre em piano pela Universidade Estadual de Ohio, mestre em regência pela Universidade da Georgia em Athes e doutor em piano pela mesma universidade. Foi regente do Madrigal Bel Canto de Anápolis. Como pianista solista e camerista se apresentou nos Estados Unidos, Itália e Brasil. Regeu a Orquestra Sinfônica da Universidade da Georgia, a Orquestra Sinfônica de Goiânia e hoje, rege a Orquestra Acadêmica Jean Douliez da UFG. Em 2012 lançou o “Piano em Grupo: Livro Didático para Ensino Superior” e coordenou o II Encontro Internacional de Piano em Grupo. Atualmente é professor de regência, piano, e piano em grupo da Universidade Federal de Goiás, sub-coordenador do Mestrado em Música da UFG e desenvolve pesquisa nas áreas de Piano em Grupo e performance do piano.



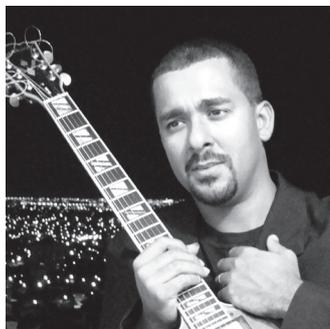
Diones Correntino

Pianista, compositor e arranjador. Formou-se na classe do professor Luiz Medalha, no curso de bacharelado em piano da Universidade Federal de Goiás. Paralelamente ao estudo formal participou de Master Classes dos pianistas André Mehmari, Laércio de Freitas, Leandro Braga e Peranzzetta. Em 2008 ingressou no curso de mpb e jazz do Conservatório de Tatuí para pesquisar a música de Hermeto Pascoal junto ao pianista do grupo de Hermeto, André Marques. Tocou ao lado de músicos de destaque como Arismar do Espírito Santo, Toninho Horta, Guilherme Santana, Bruno Rejan, Johnson Machado, Itiberê Zwarg, Sílvio Zalambani, Mônica Salmaso, Thiago do Espírito Santo. Foi convidado para participar como pianista na oficina de canto da cantora Mônica Salmaso no Festival Canto da Primavera e nesta mesma ocasião apresentou-se em duo (Duo Artkun) com o clarinetista Johnson Machado um trabalho de música popular que alia os universos da música clássica com a espontaneidade da improvisação.

Eduardo Meirinhos

Possui graduação pela Hochschule für Musik und Theater Hannover-em Ausbildungsklasse (1989), mestrado em Musicologia pela Universidade de São Paulo (1997) e doutorado pela School of Music na Florida State University-Doctor of Music - DM (2002). Estudou composição com os professores Siegfried Schmidt (Brasil), Dr. Mario Ficareli (Brasil) and Prof. Ladislav Kupkovic (Alemanha), Em musicologia com os professores Dr. Günter Katzenberger (Alemanha), Dr. José Eduardo Gandra da Silva Martins (Brasil) e mais recentemente com o Dr. Jeffery Kite-Powell (Estados Unidos). Tem atuado como concertista em palcos de diversos países da América do Sul e Central, Alemanha e Estados Unidos, atuando em vários festivais como performer e professor. Nomeamos aqui o Festival de Musica de Londrina, Festival de Inverno de Campos do Jordão, Seminário de Música de Montenegro, Curso Internacional de Verão de Brasília, Seminário Internacional de Música de Salvador, etc. Em 1997 gravou o CD Radames Gnattali, Sonatas e Sonatinas e em 1998 participou de gravações ao vivo no Festival de Musica de Londrina, que se transformaram em CDs. Atualmente encontra-se em processo de gravação do CD Eduardo Meirinhos em Recital, que incluirá obras de Mauro Giuliani, Manuel Maria Ponce, Leo Brouwer e Roland Dyens. É professor Associado da Universidade Federal de Goiás, atuando na Graduação e Pós-Graduação em Música da Escola de Música e Artes Cênicas, da qual foi Diretor de 2004 a 2010.





Guitarrista, violonista, compositor e professor. É bacharel em violão erudito e mestre pela Universidade Federal de Goiás. Na Universidade atua como professor de guitarra, violão popular, improvisação, prática de conjunto e ensino coletivo de violão. Em julho de 2011 participou do seminário internacional “Aebersold Jazz Summer” em Louisville, Kentucky – USA, lá participou de Jam sessions com grandes nomes do Jazz como: Eric Alexander, Dave Striker e Tyrone wheeler e Jerry Coker. Em setembro de 2011 fez sua turnê pela Europa em duo com o violinista Rudi Berger, lá mostrou sua brasilidade em importantes festivais de Jazz na Ucrânia e Áustria (Odessa Jazz Fest e The days of Jazz music in Vinnitsya). Em abril de 2012 embarcou para Europa na Turnê - Rudi Berger and Three World Band, se apresentando em importantes festivais de Jazz na Áustria, Alemanha, Suíça e Inglaterra como convidado especial.

Fabio Oliveira

Natural de Brasília, Fabio Oliveira é um solista de percussão com uma vasta gama de experiências profissionais: de orquestra e musica de câmara à improvisação, musica popular e tradicional. Já tocou concertos nas Américas, Europa e Ásia; colaborou ou trabalhou com notáveis compositores incluindo Steve Reich, Philippe Manoury, Helmut Lachenmann, David Lang, Roger Reynolds, Chaya Chernowin e Flo Menezes; trabalhou sob a regência de Lorin Maazel, Brad Lubman e Gustavo Dudamel; gravou pelos selos Tzadik, Mode Records e New World Records; e se apresentou com o contrabaixista Mark Dresser, os clarinetistas Evan Zyporyn e Ken Thomson, e o cantor Diogo Nogueira. Fabio Oliveira pode ser visto em recentes DVD's gravados pelo selo Americano Mode Records, com a música para percussão do compositor Roger Reynolds (lançado em julho de 2011) e do compositor Karlheinz Stockhausen (em pós-produção - 2013). Também participou da gravação do DVD “Mães D'Água”, lançado em 2011, acompanhando diversas cantoras da MPB incluindo Mart'nalía, Luciana Melo, Daúde e Paula Lima. Atualmente é professor da Universidade Federal de Goiás, onde está implantando os cursos de percussão e bateria. Em 2009 concluiu doutorado em performance de musica contemporânea - com bolsa CAPES - na Universidade da Califórnia em San Diego (UCSD) sob a orientação de Steven Schick, onde também tocou e gravou com o grupo redfishbluefish. Fabio Oliveira é Bacharel em Musica pela UNESP e Mestre em Musica pela Universidade de Massachusetts - Amherst. Tem atuado como professor de alguns dos principais festivais de musica do Brasil, entre eles: CIVEBRA (2013), FEMUSC (2010-12), FEMUSA (2011-12), Tatuí (2010), Encontro de Metais Sul Fluminense (2012), Festival de Musica da UFG (2009-10), além de ministrar aulas e masterclasses em todas as regiões do Brasil.



Flávio Apro

Figura proeminente no cenário musical brasileiro por seu trabalho como violonista, produtor, pesquisador e professor. Estudou com Monina Távora, no Uruguai. Premiado em diversos concursos e selecionado para representar o Brasil no Japão no KYOTO INTERNATIONAL MUSIC FESTIVAL. Diretor da filial sul-americana da HERMANN HAUSER GUITAR FOUNDATION, instituição cultural sem fins lucrativos com sede em Munique. Possui livros publicados e diversos artigos nas principais revistas acadêmicas. Mestre pela UNESP, com o lançamento do Cd FLÁVIO APRO INTERPRETA MIGNONE. Doutor em Música pela ECA-USP com a pesquisa inédita sobre o tema musical Folias de Espanha, que acaba de ser lançada

em livro. Sua atividade como professor é amplamente respeitada, como efetivo da UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ, e convidado em instituições brasileiras e estrangeiras, como Universität Würzburg, Gitarrenseminar Reischbach, UNESP, Conservatorio de Musica del Estado de Mexico, University of Texas, dentre outras.

Flávio Cardoso de Carvalho

Doutor em Música - Canto - pela Universidade Estadual de Campinas (2005), atualmente é professor adjunto da Universidade Federal de Uberlândia, atuando no Curso de Graduação em Música e Mestrado em Artes. Tem experiência na área de Música, atuando principalmente nos seguintes temas: musicologia histórica, ópera brasileira e canto erudito brasileiro.



Johnson Machado

Professor da EMAC/UFG. Realizou o doutorado na The University of Kansas/EUA - 2009, na classe dos professores Dr. Larry Maxey e Dra. Stephanie Zelnick, como bolsista da Capes/Fulbright – Parceria entre os Governos Brasileiro & Americano. cursou o bacharelado em Clarineta na UnB, na classe do Prof. Luiz Gonzaga Carneiro (Gonzaguinha); Especialização na UFRJ, com o Prof. José Carlos de Castro; Mestrado na The University of Miami/EUA, com a Dra. Margaret Donaghue. Trabalhou com os Maestros Isaac Karabtchevsky, Silvio Barbato, David Machado, Henrique Morelenbaum, dentre outros. Já se apresentou com as Orquestras Sinfônica da UFRJ, Filarmônica do ES, Camerata Capixaba, Sinfônica Jovem de Goiás, Goyazes, Sinfônica de Goiania, Orquestra de Mato Grosso e mais recentemente com as Orquestras SESI em Vitória e Sinfônica de Cuiabá. Convidado do Festival Internacional de Jazz Coleman Hawkins, em Kansas City/EUA – 2007. É clarinetista, saxofonista, arranjador, compositor e atuante na MPB, Chôro & Jazz.

Maria Lúcia Roriz

Professora da Escola de Música e Artes Cênicas da UFG. Como pianista apresenta-se regularmente em Goiânia e outras cidades como camerista e com duo com a pianista Consuelo Quireze. Mestra em Gestão de Patrimônio Cultural com a dissertação – Concerto dos Sapos: um Patrimônio Musical Goiano. Realizou vários trabalhos como diretora musical em operetas portuguesas encenadas em Pirenópolis e Goiânia. Membro titular da Academia Nacional de Musica. Agraciada com a Comenda da Ordem do Mérito Anhanguera outorgada pelo Governo de Goiás.



Paulo Guicheney

Estudou piano e composição (com Estércio Marquez Cunha) na Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, onde atualmente é professor (Composição e Contraponto). Lecionou também na Universidade de Brasília (Composição). Foi aluno de Almeida Prado em Campos do Jordão. Em Darmstadt (Alemanha) e Graz (Áustria) frequentou as classes de Mark Andre, Rebecca Saunders e Pierluigi Billone. Recebeu o Prêmio Funarte na XVII Bienal de Música Contemporânea Brasileira em 2007 e o Prêmio Funarte de

Composição Clássica em 2011. Foi convidado para o VII Festival Internacional de Música Contemporânea de Morelia (México, 2011) onde apresentou sua peça “FRATURA” (para flauta e eletrônica). Trabalha atualmente na composição da ópera “A floresta de ossos”, e escreve regularmente na Revista de Poesia e Arte Contemporânea Mallarmargens (www.mallarmargens.com).

Sara Lima

Especialista em performance musical pela Universidade Federal de Goiás e mestranda pela Universidade Federal de Minas Gerais, na classe do Professor Dr. Maurício Freire. Em 2001 assume a posição de primeira flautista na Orquestra Sinfônica de Goiânia e permanece nessa função até agosto de 2005. Também atua de 2003 a agosto de 2005 como primeira flauta e chefe de naipe dos sopros na Orquestra de Câmara Goyazes. Em agosto de 2005, assume a posição de Primeira Flautista da OSRP, onde permanece até agosto de 2012. Como solista realizou concertos frente à Orquestra Sinfônica de Goiânia, Orquestra Sinfônica da Universidade Estadual de Londrina (OSUEL), Orquestra de Câmara Goyazes, Orquestra Sinfônica de Ribeirão Preto, Banda Sinfônica do Centro Federal de Educação Tecnológica de Goiás (CEFET - GO) e Orquestra Sinfônica de Porto Alegre (OSPA). Atuou como intérprete na gravação de vários CD's, destacando – se dentre eles: “Mozart e Beethoven” e “Coletâneas” produzidos pela Orquestra Sinfônica de Ribeirão Preto no ano de 2007, “Danças de outros tempos” produzidos pelo Instituto Casa Brasil de Cultura em 2006, “Cantorias de Natal” e “Lento Acalanto”, produzidos por Yara Moreyra pelo selo Stella, nos anos de 1997 e 2000, respectivamente.



Sônia Ray



Contrabaixista e pesquisadora. Graduada em música pela UNESP-SP. Mestre e Doutora em Pedagogia e Performance do Contrabaixo pela University of Iowa (EUA, 1998) tendo também concluído estágio de pós-doutoramento na University of North Texas (EUA, 2008). Professora Associada da EMAC-UFG. Em sua atividade como instrumentista no Brasil e exterior privilegia autores brasileiros e repertório contemporâneo. Artista convidada da ISB – International Society of Bassists para várias edições desde 1993. Como contrabaixista, participou em vários eventos artísticos no Brasil e Exterior incluindo recitais em várias cidades norte-americanas e residência artística no prestigiado Banff Centre no Canadá. Fundadora e editora-chefe da Revista Música Hodie (2001-2011) e criadora do SEMPEM – Seminário Nacional de Pesquisa em Música da UFG (2001). Foi presidente da ANPPOM (gestão 2007-2011) e é sócia-fundadora da ABRAPEM - Associação Brasileira de Performance Musical. Sócia-fundadora da ABC– Associação Brasileira de Contrabaixistas (1990-presente).

Viviane Domingue

Bailarina e pesquisadora transdisciplinar. Licenciada em Artes Visuais pela Universidade Federal de Goiás. Aprendiz de aromaterapia. Dançou no Balé Jovem do Estado de Goiás por oito anos (1995 a 2002). Integrou o Núcleo de Pesquisa em Artes Cênicas do Espaço Quasar de 2003 a 2007, um grupo interdisciplinar de investigação da construção cênica a partir do corpo. Atuou como pesquisadora e performer no projeto “Intersecções entre os Sentidos e a Ausência”, contemplado pela BOLSA VITAE DE ARTES em 2005. Iniciou seus estudos de Vj em Paris com o grupo TerratoneVision. Prêmio FUNARTE de Dança Klauss Vianna 2010. www.hibridizacoes.wordpress.com

Resumo dos textos das mesas

A BATERIA: DO JAZZ PARA O MUNDO E PARA A ACADEMIA

Eduardo Lopes (Universidade de Évora, Portugal)

Esta palestra apresentará investigação em curso sobre o aparecimento e desenvolvimento de um dos mais celebrados e aclamados instrumentos musicais do Séc. XX – a Bateria. Desde a sua génese como instrumento de multi-percussão no final do Séc. XIX, a associação da Bateria ao emergente e mediático estilo musical Jazz, imediatamente a posicionaram num trajecto para a notoriedade mundial. No escasso período das primeiras duas décadas do Séc. XX, inovações de ordem tecnológica de algumas das suas partes constituintes, caminhando a par da própria evolução do Jazz, acabaram por moldar o instrumento como hoje o conhecemos. O interesse neste novo instrumento imediatamente transbordou do Jazz para outras estéticas musicais. Para além de compositores de música da tradição europeia começarem a incluir a Bateria (ou um set-up similar) em algumas das suas peças, outros géneros musicais emergentes no Séc. XX - juntamente com estilos folclóricos - adoptaram a Bateria nas suas práticas. A sua crescente popularidade, levou a partir de meados do Séc. XX a que Bateria integrasse programas de estudo em escolas norte-americanas. Umhas décadas mais tarde seguiu-se a sua integração em muitas escolas europeias e mais recentemente Portugal. Assim, questões históricas, de composição e género musical, irão ser abordadas nesta palestra de forma a traçar a evolução da Bateria e de algumas das suas práticas de interpretação e metodologias de ensino.

A COMPOSER'S APPROACH TO BACH'S WTC BOOK 1

Don Freund (Universidade de Indiana – USA)

A synthesis of the 50 odd years I have spent immersed in the activity of composing and teaching music composition and that same half-century practicing, studying, memorizing and performing these 24 preludes and fugues. This is an insider's view, addressing Bach as a comrade-in-arms in tackling the monumental task of capturing a listener's imagination and engaging them in the events and structure of a work as it unfolds. I am convinced that hearing any of these pieces as a compositional process should delight and move the listener more persuasively than revering it as a frozen icon. In the act of composing, problems lead to unexpected solutions, limitations focus creative energy, and filling the gap between the potentials of the initial vision and its final realization becomes a journey full of searching, discovery, critical choice-making, fierce determination, frustration and fulfillment. Though Bach may have begun his journeys with the most assured and sublime vision and supercomputer musical skills, I can still see in his every note evidence of a living, breathing human being, actively involved in the compositional experience. Color-coded score displays and a variety of performed example will illuminate the many things that go on in the mind and heart of a creating musician while fashioning a composed musical adventure.

Ivan Vilela (USP)

Durante o processo de colonização brasileiro houve a permanente intenção dos colonizadores em moldar os hábitos dos colonizados em consonância com os seus. Assim deixamos de utilizar a língua brasílica, o nheengatu, como língua nossa, no século dezoito, por imposição da coroa portuguesa. O chamado “processo civilizador” nos passou todo tempo um padrão do que era o belo, do que era o certo. No momento em que se configurou a nossa cultura popular, entendemos que nos séculos dezoito e dezenove, nossa elite estava com os olhos voltados à Metrópole, e não presenciou o rico processo sócio-histórico que se descortinava. Quando enfim esta elite olhou para a sua Cultura Popular não a reconheceu como sua. Com sua referência fora de si própria manteve uma dívida de ser sempre a retaguarda e colocar na vanguarda algo que dificilmente estaria ao seu alcance, nem geograficamente, nem culturalmente, posto termos desenvolvido uma cultura diversa da dos povos que nos formaram. Nessa esteira, a partir do advento da República houve uma intenção deliberada, por parte das instâncias administrativas e religiosas, de fazer com que valores populares se tornassem pouco conspícuos diante de uma nova mentalidade calcada agora no racionalismo industrial e no saber erudito. Banida da educação formal, os valores ligados à Cultura Popular foram sendo gradativamente esquecidos e suas manifestações vistas como menores diante do saber erudito. No entanto, agora, alguns acontecimentos como um efeito colateral à Globalização, que visa valorizar as culturas locais, a ideia ecológica de preservação das diversidades naturais e culturais e uma certa desilusão com os valores e relacionamentos desenvolvidos na cidade grande, faz com que pessoas por todo o Brasil busquem, cada qual ao seu jeito, suas raízes. No Centro-Sudeste do Brasil esta busca passa muitas vezes pela viola a cultura que a cerca.

ESTILOS INTERPRETATIVOS DO CHORO, UMA PROPOSTA DE CLASSIFICAÇÃO

Marcia E. Taborda (UFRJ)

Na literatura dedicada ao estudo do jazz, encontra-se em geral uma abordagem estilística na periodização do gênero: Ragtime, New Orleans, Dixieland, Chicago, Swing, Bebop, Cool, Free, etc. Tendo em vista esse pressuposto, propomos estabelecer um paralelo que permita uma aproximação ao choro com o objetivo de compreendê-lo enquanto gênero que permite diversas abordagens estilísticas. Ou seria o contrário, o choro como estilo interpretativo que finalmente se consolidaria num gênero musical. A partir da presença do violão como instrumento acompanhador nos chamados conjuntos regionais, tentaremos compreender estas questões utilizando registros fonográficos como matéria prima para análise, em lugar da recorrente abordagem cronológica. Esta primeira revisão na classificação dos estilos a partir de modelos interpretativos levaria às seguintes filiações: o trio de choro atuante entre os anos de 1902 a 1920, o conjunto Choro Carioca como pioneiro na realização de variações e contracantos, a atuação de Benedito Lacerda cujo Regional sedimentou um modelo de organização e sonoridade que teria decorrências na continuidade da trajetória estilística do choro, as gravações de Pixinguinha e Benedito com seu regional (1946), a sonoridade apolínea do conjunto de Jacob do Bandolim e finalmente as propostas inovadoras de Radamés Gnattali.

ESTRUTURA E SIGNIFICADO NOS QUARTETOS DE CORDAS DE VILLA-LOBOS

Paulo de Tarso Salles (USP)

Os dezessete quartetos de cordas compostos por Villa-Lobos abrangem praticamente toda a carreira do compositor, excetuando a década de 1920 quando o compositor se dedicou a formas livres como Os Choros. São obras extensas e complexas, sendo que 15 desses quartetos são estruturados a partir de modelos da sonata cíclica francesa (Franck, d'Indy, Saint-Saëns, Debussy e Ravel) bem como do Classicismo de Haydn. A adesão a esquemas formais um pouco mais rígidos provocou certa rejeição a este ciclo. Alguns negam real influência de Haydn, mesmo com a admissão do próprio Villa-Lobos, outros recusam-se a admitir que Villa-Lobos fosse capaz de manejar a forma sonata dada sua presumida “falta de técnica composicional” por ser ele de formação majoritariamente autodidata. Diante da falta de investigações mais aprofundadas do aspecto estrutural desses quartetos, a maioria dos críticos fica sem ter como correlacionar essas obras com o projeto estético “nacionalista” do compositor, já que toda sua ligação com o folclore é aparentemente renegada nessas obras. Talvez apenas os quartetos n.5 e n.6 tragam esse tipo de associação mais à superfície. A proposta deste trabalho é mostrar como se estabelecem os diálogos de Villa-Lobos com fontes tão díspares, gerando o hibridismo que caracteriza sua obra e o próprio caráter “nacional” da cultura brasileira.

IDIOMATISMO E TEMPORALIDADES NOS ESTUDO E PRELUDIOS DE HEITOR VILLA-LOBOS

Eduardo Meirinhos (UFG)

A obra para violão Violão de Heitor Villa-Lobos constitui-se em um marco no Idiomatismo do violão, a medida que acrescentaram à inteligência do instrumento não somente os elementos musicais natos da índole criativa do compositor, como também aqueles elementos técnico-violonísticos inusitados, que foram a reboque desta mesma índole. O trabalho comparativo entre os manuscritos autógrafos dos Estudos e dos Prelúdios com as edições mostra-nos outra faceta do compositor, a sua “incapacidade” de ler a sua própria obra sem rele-la sob o aspecto estético, mudando por vezes significativamente a sua expressão e contexto. Assim, o trabalho atento do investigador, abre outras novas possibilidades de execução de uma mesma obra, que frequentemente diferem em andamento, caráter, repetições, algumas notas, compasso, por vezes trechos inteiros, fazendo assim desta obra uma nova obra.

INTERTEXTUALIDADE EM CENA: MUSICOLOGIA, CRIAÇÃO MUSICAL E CENA DRAMÁTICA.

Vanda Bellard Freire (UFRJ)

A partir de pesquisas sobre mágicas e óperas no Brasil e em Portugal, o presente trabalho busca destacar algumas considerações sobre a aplicação de visão intertextual às pesquisas musicológicas, articulando-as à ótica da história da cultura (BURKE, 2005, 2010). Elementos da estrutura musical associados a aspectos cênicos e literários, se tratados com abordagem metodológica que os inter-relacione, podem propiciar interpretações que aprofundem a compreensão sobre o fenômeno investigado, inclusive sobre sua inserção social. As bases dessa abordagem estão prioritariamente: 1) na fenomenologia aplicada à música (CLIFFTON, 1983; DANIELSEN, 2005; FREIRE e CAVAZOTTI, 2007, entre outros); 2) na área da musicologia (CARVALHO, 1999, entre outros); 3) em outras áreas, como as de teatro e literatura, das quais damos como exemplo as contribuições de Santurenne (2005), que aborda relações entre música e drama (ópera), enfatizando elementos fantásticos e buscando interpretar significados subjacentes à cena. A partir dessa abordagem, é possível considerar que a música atua cenicamente com pelo menos

três funções principais: 1) por similaridade de caráter, sublinhando, através de elementos melódicos, harmônicos, timbrísticos ou outros, as características do personagem e da cena, ou mesmo acrescentando, por alusão, elementos não explícitos; 2) por contraste de caráter, acentuando, pela contradição estabelecida, características do personagem e da cena; 3) sem vinculação nítida de caráter com a cena ou personagem, atuando como pano de fundo, como elemento de ligação entre dois momentos cênicos ou dando o tempo do movimento e da ação. Conceitos como superfícies, linhas, espaço musical, entre outros ligados à fenomenologia aplicada à música, além de conceitos como humor, sátira, lirismo, ilusão, imagens dialéticas, entre outros, têm aplicação nessa leitura inter-textual de obras dramático-musicais, favorecendo sua compreensão e visualização na sociedade e na cultura.

LISTENING ORIGINS, HABITS, AND HABITUS

Mark Zanter (Marshall University, USA)

Listening habits offer us insight into music's affect on us as individuals, artists, and as members of the various communities we inhabit. Using the lens of phenomenology to assess and explore the nature of the listening experience, I will investigate recent writings on music perception, and modes of listening focusing on their use: by individuals in everyday life; in perceiving musical works and the role of music in multi-media; and in generating habitus—social codes in the musical cultures we inhabit. Once the notions of habits and habitus have been established, I will posit that listening, in the context of new technologies affords the opportunity to the individual to compose, or use listening as a creative or performative process; generating, as Attali has proposed, “one's own relationship to the world.”

LITURGIA TRIDENTINA NO SERTÃO DOS GOYAZES: A MISSA NO ACERVO DO MAESTRO BALTHASAR DE FREITAS

Marshal Gaioso Pinto (IFG)

A Missa foi indiscutivelmente o centro da vida religiosa no Brasil durante os séculos XVIII e XIX. Considerando-se o papel desempenhado pela Igreja no Brasil desde o seu descobrimento, pode-se calcular a importância que essa cerimônia teve na vida cotidiana de praticamente todos os habitantes da Colônia e depois Império do Brasil. Em relação a Goiás, não existe ainda um estudo que aborde a Missa em seus aspectos religiosos e estéticos. Assim, a presente comunicação busca examinar o papel desempenhado pela Missa nas práticas litúrgico-musicais ocorridas na Capitania e depois Província de Goiás através da análise das obras relacionadas a essa cerimônia que foram preservadas no Acervo do Maestro Balthasar de Freitas. Para isso foi feita uma revisão bibliográfica que incluiu análise de fontes primárias, como documentos manuscritos produzidos por Irmandades atuantes em Goiás nos séculos XVIII e XIX, bem como diários de viajantes e outras obras escritas no século XIX. Foi feita ainda a edição crítica de uma seleção de Missas depositadas hoje no Acervo do Maestro Balthasar de Freitas. Estudar a Missa enquanto cerimônia litúrgica por um lado e, por outro, enquanto obra musical é recuperar uma atividade estético-religiosa que foi fundamental na vida dos que habitaram o Sertão dos Goyazes desde o estabelecimento dos primeiros centros urbanos até as transformações ocorridas com a Proclamação da República e definitiva separação entre Igreja e Estado. Dessa forma, procurou-se contribuir para o aprimoramento do conhecimento acerca da cultura e da sociedade dos moradores da região central do Brasil durante os séculos XVIII e XIX.

Ricardo Freire (UNB)

Musicologia abrange de forma ampla o estudo da música, nas suas diversas manifestações e formas de documentação. No Brasil, as questões culturais tem sido estudadas desde o início do séc. XX e no momento atual as pesquisas apresentam a diversidade da cultura brasileira. Neste contexto, a música popular têm sido abordada como objeto de estudo de vários pesquisadores tanto na área de musicologia quanto na área de etnomusicologia. No âmbito da musicologia, a música popular oferece desafios por apresentar documentação sonora que apresenta novos recursos para as metodologias de pesquisa. Neste sentido, faz-se necessário observar aspectos sociais, como a cultura de massa, e também aspectos tecnológicos que definiram maneiras de registro dos documentos sonoros. Tecnologia e mídia tornaram-se fatores importantes a serem considerados nos estudos cujas fontes documentais primárias são gravações em áudio ou vídeo, principalmente nas metodologias modernas de estudo da música popular.

MÚSICA ISOBEMÁTICA

Christopher Bochmann (Universidade de Évora, Portugal)

Já que a Música Isobemática define, por exclusão, a palavra “atonal”, acaba por ser utilizada para designar várias linguagens musicais muito diferentes entre si. Na primeira parte do século XX, era natural que a nova linguagem se definisse em termos de negação da normalidade do período mas na segunda década do século XXI, já é altura para definirmos as linguagens não tonais em termos positivos das suas próprias características. Neste artigo, pretende-se definir uma destas linguagens atonais, justificando-a teórica e historicamente, tirando conclusões e observando consequências. Ainda pretende-se demonstrar como a análise de uma linguagem musical não pode limitar-se a um parâmetro apenas (ou seja ao das alturas), mas que os princípios que gerem um parâmetro têm naturalmente as suas consequências noutros (como os do ritmo, da forma, do gesto, do registro, da instrumentação, etc.). Também, esta linguagem traz consequências na terminologia musical fazendo com que uma definição incorreta ou ultrapassada possa atrofiar as possibilidades de evolução da linguagem musical em geral. Complementar-se-á a exposição com exemplos de música de várias épocas dos últimos cem anos, incluindo obras do próprio autor desta comunicação.

MUSICOLOGIA E HISTÓRIA CULTURAL EM MINAS GERAIS

Suely Campos Franco (UFRJ)

A região do Campo das Vertentes, localizada no sudeste de Minas Gerais, engloba diversas cidades remanescentes do período colonial: São João del-Rei (antiga sede da Comarca do Rio das Mortes no século XVIII), Prados, Tiradentes, Resende Costa, entre outras. Estas cidades todas pertencentes à Diocese de São João del-Rei, possuem grupos musicais com mais de 150 anos de atividades. Para além dos importantes acervos musicais depositados em suas sedes ou em locais de ensaio, em igrejas, bibliotecas e residências particulares, encontramos uma tradição de execução de repertório específico e original, relações de sociabilidade e muitas histórias de vida que fazem da prática musical um elemento definidor das identidades culturais locais. A institucionalização da música nas universidades mineiras e as ações políticas no Estado e nos municípios vem colocando a musicologia como campo privilegiado para o conhecimento da história cultural de Minas Gerais. Entretanto, nas tentativas de identificação e proteção destes acervos, ainda incipientes, são raramente levados em conta os contextos de sua produção e/ou manutenção. Propõe-se uma reflexão sobre a musicologia histórica enquanto disciplina integrada a outras áreas do conhecimento, em especial à antropologia, levando-se em conta a trajetória dos grupos e as possibilidades de uma compreensão de suas continuidades e descontinuidades materiais e imateriais.

MUSICOLOGIA E PATRIMÔNIO MUSICAL BRASILEIRO

André Guerra Cotta (Universidade Federal Fluminense)

Relato que consistirá em uma breve reflexão sobre o desenvolvimento do campo musicológico no Brasil e, em particular, da linha tradicionalmente denominada musicologia histórica. Pretende-se considerar as principais iniciativas empreendidas no país, a própria transformação do campo ao longo do século XX, pontuando alguns marcos e procurando discutir as trajetórias que se delinearam de forma mais marcante em suas últimas décadas e na primeira década do século XXI. Paralelamente, e em função da própria reflexão iniciada, pretende-se trabalhar também sobre questões relacionadas ao patrimônio musical brasileiro, em sua interface com o campo musicológico e com outros campos necessariamente envolvidos, especialmente no que diz respeito à sua diversidade, mas também à acessibilidade da informação sobre ele, sobre as técnicas e conceitos relacionados com o seu conhecimento, sua salvaguarda e sua difusão. Discutir, finalmente, o papel das tecnologias – com especial atenção sobre as tecnologias digitais – nesse processo e as possibilidades de articulação ampla entre academia e comunidades, no sentido de buscar as condições objetivas e subjetivas para uma abordagem mais bem articulada tendo em vista, sobretudo, as necessidades das comunidades, seus objetivos, suas demandas.

MUSICOLOGIA E PROCESSOS INTER E TRANSDISCIPLINARES: IDENTIDADES SONORAS, MÚSICA, EDUCAÇÃO E ÉTICA

Dante Augusto Galeffi (UFBA)

O título da palestra e da mesa abarca uma extensa gama de possibilidades interpretativas. Seguirei na senda da investigação interrogante fazendo um recorte do tema a partir de um lugar próprio e apropriado. Escolhi começar pela descrição do campo epistemológico que os termos “Musicologia e processos inter e transdisciplinares” implicam no âmbito conceitual. Vou, assim, desdobrar o fio condutor de minha exposição ao modo de uma composição modulada por “paisagens conceituais” intercaladas polillogicamente. As “paisagens” são os termos do título acrescidos de um começo e da reunião de tudo o que se mostrou: 1) O princípio; 2) Musicologia e processos inter e transdisciplinares; 3) Identidades sonoras; 4) Música; 5) Educação; 6) Ética; 7) Tudo reunido.

PACIFIC 231 DE HONEGGER E A TOCATA “TRENZINHO DO CAPIRA” DE VILLA-LOBOS: UM CASO DE INTERTEXTUALIDADE

Norton Dudeque (UFPR)

A referência às obras do passado como estratégia de desenvolvimento de ideias musicais é comum entre inúmeros compositores da primeira metade do século XX. As Bachianas Brasileiras de Villa-Lobos é um ciclo de obras onde seu autor utiliza técnicas composicionais que se relacionam à música de J. S. Bach, mas que também sugerem influências de obras que extrapolam o mundo bachiano. Um exemplo que aponta nesta última direção ocorre ao compararmos Pacific 231 (1923) de Arthur Honegger e a Tocata “Trenzinho do Caipira” da Bachianas Brasileiras n. 2. Para tal comparação considera-se a teoria da intertextualidade e de alguns de seus conceitos, tais como: paródia, ou seja, a releitura que inverte o sentido do objeto parodiado; apropriação, articulação de textos alheios num contexto diverso; e também de técnicas musicais que podem reinterpretar o texto original, tais como: compressão, isto é, elementos que ocorriam diacronicamente são comprimidos em algo sincrônico ou em menor espaço de tempo. Ademais, será comentado alguns traços de releitura ou de técnicas composicionais que fazem referência à música de J. S. Bach.

PERCURSOS DA MUSICOLOGIA NO PORTO: PASSADO, PRESENTE E FUTURO

Ana Maria Liberal (CITAR - Universidade Católica Portuguesa)

Desde finais do séc. XVIII que a cidade do Porto tem logrado desenvolver uma actividade musical de relevo. Apesar da sua localização periférica em relação à capital, Lisboa, a segunda cidade do país, tem sido palco de um conjunto de iniciativas e de vivências que, muito devido à acção de diversas personalidades e instituições, conseguiram dinamizar cultural e musicalmente o Porto e catapultá-lo para a ribalta do panorama musical português. Sobre esta temática têm sido desenvolvidos e publicados diversos estudos e trabalhos de investigação. Mas, para além de escassos, são ainda parcelares e dispersos, o que impede a obtenção de uma visão de conjunto da história da música do Porto. Partindo destes pressupostos, a presente comunicação pretende efectuar uma espécie de “tour” sobre a musicologia histórica no Porto, compreendendo o seu passado, analisando o momento presente e apontando caminhos para o futuro.

POLÍTICAS PÚBLICAS, MÍDIAS E MUSICOLOGIA: UM NOVO PERFIL PROFISSIONAL DO MÚSICO

Flavia Maria Cruvinel (UFG)

As práticas musicais ao longo da história estão conectadas às dimensões culturais, sociais, políticas, económicas, espirituais, entre outras. Ao se discutir “Musicologia, Política e Mídias” pensa-se ser necessário abordar as relações entre Cultura-Formação-Políticas Públicas. A partir deste trinômio, pretende-se apresentar às influências das novas tecnologias-mídias e a necessidade de Políticas Culturais que atendam aos anseios de uma nova geração de músicos, de produtores culturais e do público, bem como, a importância dos músicos engajarem-se nos movimentos sociais que viabilizem a proposição de políticas que fomentam a produção, a criação e a difusão musical; a melhoria das condições de trabalho e a democratização do acesso aos bens culturais. A partir de experiências como educadora musical, gestora e produtora cultural; e de autores como Hall (2006, 2009), Alarcão (2005), Giroux (1997), Freire (1992, 2011), Cruvinel (2005), Kleber (2006), observou-se a necessidade de investigar e discutir as mudanças do perfil e da atuação do músico frente aos novos panoramas profissionais, ligados aos fenômenos culturais, educacionais e musicais, numa perspectiva da busca de um novo perfil e identidade do músico na atualidade: a do músico engajado, interventor sociocultural e sujeito pós-moderno.

PROBLEMAS TEXTUAIS EM FONTES MAURICIANAS E SOLUÇÕES EDITORIAIS

**Carlos Alberto Figueiredo
(UNIRIO)**

De acordo com o Catálogo de Publicações de Música Sacra e Religiosa Brasileira – séculos XVIII e XIX, José Maurício Nunes Garcia (1767-1830) é o compositor brasileiro mais publicado nos cerca de 170 anos cobertos pela pesquisa: 27% das cerca de 670 publicações. Havendo publicações, há edições de alguma forma, ou seja, a preocupação em estabelecimento de textos. As fontes manuscritas que transmitem a obra do compositor carioca apresentam grande quantidade de problemas textuais, como é comum em todo tipo de transmissão gráfica. Sendo editar um ato de recepção gráfica, encontramos todos os tipos de soluções editoriais para tais problemas, desde as mais fundamentadas em técnicas editoriais até as mais empíricas, passando pelas inevitáveis condicionamentos estéticos dos editores. Nesta comunicação serão trazidos exemplos de tais problemas e suas soluções, abordando itens, tais como Notas e Durações, Ornamentos, Baixo-contínuo, Texto litúrgico, Dinâmicas, Articulações, etc.

UM TRAÇO DE VILLA LOBOS: ESTILO, SIGNIFICADO, RETORICIDADE E INTERTEXTUALIDADE

Acácio Piedade (UDESC)

Proponho discutir a música de Heitor Villa Lobos sob a perspectiva da retórica e da intertextualidade. Utilizando a teoria das tópicos, argumento aqui que o estilo de Villa Lobos apresenta uma densidade retórica muito particular. Tratarei de questões teóricas sobre significação musical, retoricidade, teoria das tópicos e intertextualidade, mostrando alguns exemplos musicais que iluminam o estilo de Villa Lobos.

Programação das Comunicações

Terça-Feira, 14 de maio de 2013

Auditório

Coordenação: Silvana Rodrigues (UFG)

C - Musicologia e criação musical (composição e performance)

17h50 O MODELO PERFIL COMPOSICIONAL: INVESTIGANDO PROCESSOS CRIATIVOS NA MÚSICA POPULAR CONTEMPORÂNEA

18h10 ARVO PÄRT E TINTINNABULI: CANTUS IN MEMORY OF BENJAMIN BRITTEN

18h30 A INFLUÊNCIA DE PEREZ PRADO NA OBRA PARA QUINTETO DE METAIS E PERCUSSÃO CHARANGA JAZZ MAMBO

A - Musicologia histórica e novos objetos de estudo

18h50 INTER-RELAÇÕES HISTÓRICAS, COMPOSICIONAIS E SOCIOCULTURAIS DO PIANO A QUATRO MÃOS NO BRASIL

19h10 UM RÁPIDO OLHAR AOS FLAUTISTAS BRASILEIROS E PORTUGUESES COMO TRABALHADORES

Quarta-Feira, 15 de maio de 2013

Auditório

Coordenação: Denise de Almeida Felipe (UFG)

A - Musicologia histórica e novos objetos de estudo

17h30 A RETÓRICA COMO OBJETO DE ESTUDO E FERRAMENTA DE ANÁLISE NA MÚSICA COLONIAL BRASILEIRA

17h50 O ESTUDO DOS ELEMENTOS RETÓRICOS EM ANDRÉ DA SILVA GOMES

18h10 CONTRIBUIÇÕES DO ACERVO ROBERTO EGGERS PARA A MUSICOLOGIA NO RS

D - Musicologia e formação do músico

18h30 A INTRODUÇÃO DO INICIANTE NO VIOLÃO AO IDIOMATISMO INSTRUMENTAL E A ELEMENTOS ESTILÍSTICOS DO SÉCULO XX: 20 ESTUDIOS SENCILLOS DE LEO BROUWER

18h50 CONTRIBUIÇÕES DO BUMBA-MEU-BOI PARA O ENSINO DA MÚSICA

19h10 OS TECIDOS E AS ARTICULAÇÕES CULTURAIS DA ESCOLARIZAÇÃO DA VIOLA CAIPIRA: O QUE ESTÁ POR DENTRO DA MISTURA

Quarta-Feira, 15 de maio de 2013

Sala: 01

Coordenação: Paulo Guicheney (UFG)

- B - Musicologia: interfaces com a cena dramática**
17h30 O DRAMA MUSICAL DE WAGNER SEGUNDO O JOVEM NIETZSCHE
- 17h50 "A LOTERIA DO DIABO": UMA COMÉDIA MÁGICA E DIÁLOGOS E REFLEXÕES ENTRE DANÇA, TEATRO E MUSICA
- C - Musicologia e criação musical (composição e performance)**
18h10 CONSIDERAÇÕES SOBRE PROCESSO CRIATIVO E DISTONIA FOCAL
- 18h30 O INTÉRPRETE FAZ O PACTO: PERFORMANCE COMO EXPERIÊNCIA NO DEVIR
- A - Musicologia histórica e novos objetos de estudo**
18h50 ACERVO ICONOGRÁFICO DA ESCOLA DE MÚSICA DA UFRN: HISTÓRIA, MEMÓRIA E PATRIMÔNIO Gabriel Gagliano e Angela Portela (UFRN)

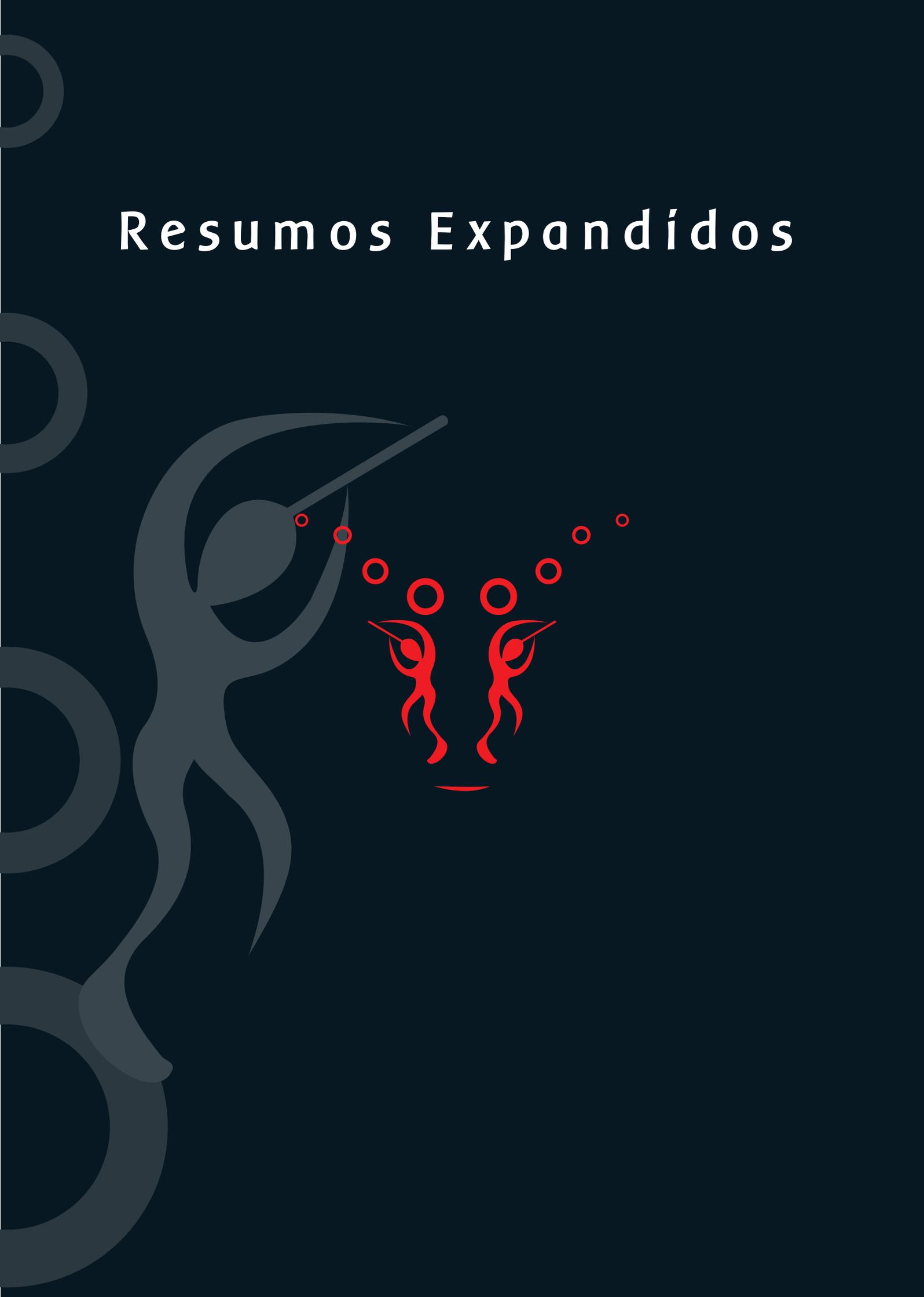
Quinta-Feira, 16 de maio de 2013

Auditório

Coordenação: Robervaldo Linhares Rosa (UFG)

- A - Musicologia histórica e novos objetos de estudo**
17h00 OS NOVOS VIOLEIROS ENTRE A "ROÇA" E O PALCO: NOVOS PROCESSOS IDENTITÁRIOS NO UNIVERSO DA MÚSICA CAIPIRA
- 17h20 PECULIARIDADES ESTILÍSTICAS E HIBRIDAÇÃO CULTURAL NOS TRÊS ESTUDOS DE CONCERTO PARA VIOLÃO DE RADAMÉS GNATTALI
- 17h40 O RAP EM GOIÂNIA: O DJ E O MC EM PROCESSOS DE HIBRIDAÇÃO E CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA
- 18h00 MUSICOLOGIA E PERIÓDICOS: A MATUTINA MEIAPONTENSE (1830-1834) COMO UMA FONTE À MUSICOLOGIA

Resumos Expandidos



A INFLUÊNCIA DE PEREZ PRADO NA OBRA PARA QUINTETO DE METAIS E PERCUSSÃO CHARANGA JAZZ MAMBO	36
Roberto Wagner Milet – IFG (docente) / Escola de Música e Artes Cênicas da UFG (mestrando)	
Antônio Marcos Souza Cardoso – Escola de Música e Artes Cênicas da UFG (docente)	
A INTRODUÇÃO DO INICIANTE NO VIOLÃO AO IDIOMATISMO INSTRUMENTAL E A ELEMENTOS ESTILÍSTICOS DO SÉCULO XX: 20 ESTUDIOS SENCILLOS DE LEO BROUWER	39
Raphael de Almeida Paula – Escola de Música e Artes Cênicas da UFG (discente)	
Helvis Costa – Escola de Música e Artes Cênicas da UFG (docente)	
“A LOTERIA DO DIABO”: UMA COMÉDIA MÁGICA E DIÁLOGOS E REFLEXÕES ENTRE DANÇA, TEATRO E MÚSICA	42
Urânia Auxiliadora Santos Maia de Oliveira - Escola de Música e Artes Cênicas da UFG (docente)	
Valéria Maria Chaves de Figueiredo - Escola de Música e Artes Cênicas da UFG (docente)	
A RETÓRICA COMO OBJETO DE ESTUDO E FERRAMENTA DE ANÁLISE NA MÚSICA COLONIAL BRASILEIRA	45
.....	
Elíel Almeida Soares - Universidade de São Paulo (doutorando)	
ARVO PÄRT E TINTINNABULI: CANTUS IN MEMORY OF BENJAMIN BRITTEN	48
Luiz Gonçalves – Escola de Música e Artes Cênicas da UFG (discente)	
Paulo Guichenev – Escola de Música e Artes Cênicas da UFG (docente)	
CONSIDERAÇÕES SOBRE PROCESSO CRIATIVO E DISTONIA FOCAL	50
Ester de Oliveira Luciano Vilela - Programa de Pós-Graduação da EMAC-UFG (mestranda)	
CONTRIBUIÇÕES DO ACERVO ROBERTO EGGERS PARA A MUSICOLOGIA NO RS	53
Kênia Simone Werner – Pesquisadora e professora da Rede Municipal de Porto Alegre	
CONTRIBUIÇÕES DO BUMBA-MEU-BOI PARA O ENSINO DA MÚSICA	55
Noel Carvalho – Escola de Música e Artes Cênicas da UFG (discente)	
Ana Guiomar Rêgo Souza – Escola de Música e Artes Cênicas da UFG (docente)	
INTER-RELAÇÕES HISTÓRICAS, COMPOSICIONAIS E SOCIOCULTURAIS DO PIANO A QUATRO MÃOS NO BRASIL	58
Gyovana de Castro Carneiro – Escola de Música e Artes Cênicas da UFG (docente)	
Denise Maria Zorzetti – Escola de Música e Artes Cênicas da UFG (docente)	
MUSICOLOGIA E PERIÓDICOS: A MATUTINA MEIAPONTENSE (1830-1834) COMO UMA FONTE À MUSICOLOGIA	60
Janayna Medeiros Pinto Santana – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás (discente)	

O DRAMA MUSICAL DE WAGNER SEGUNDO O JOVEM NIETZSCHE	62
Walquiria Pereira Batista – Escola de Música e Artes Cênicas da UFG (docente)	
O ESTUDO DOS ELEMENTOS RETÓRICOS EM ANDRÉ DA SILVA GOMES	65
Elíel Almeida Soares – Universidade de São Paulo (doutorando)	
O INTÉRPRETE FAZ O PACTO: PERFORMANCE COMO EXPERIÊNCIA NO DEVIR	68
Luiz Henrique Fiaminghi – Universidade do Estado de Santa Catarina (docente)	
O MODELO PERFIL COMPOSICIONAL: INVESTIGANDO PROCESSOS CRIATIVOS NA MÚSICA POPULAR CONTEMPORÂNEA	71
Thiago Cabral Carvalho – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Piauí (IFPI)	
O RAP EM GOIÂNIA: O DJ E O MC EM PROCESSOS DE HIBRIDAÇÃO E CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA	74
Maria Cristina Prado Fleury Magalhães – Escola de Música e Artes Cênicas da UFG (mestranda)	
Ana Guiomar Rêgo Souza – Escola de Música e Artes Cênicas da UFG (docente)	
OS NOVOS VIOLEIROS ENTRE A “ROÇA” E O PALCO: NOVOS PROCESSOS IDENTITÁRIOS NO UNIVERSO DA MÚSICA CAIPIRA	77
Denis Rilk Malaquias – Escola de Música e Artes Cênicas da UFG (mestrando)	
Magda de Miranda Clímaco – Escola de Música e Artes Cênicas da UFG (docente)	
OS TECIDOS E AS ARTICULAÇÕES CULTURAIS DA ESCOLARIZAÇÃO DA VIOLA CAIPIRA: O QUE ESTÁ POR DENTRO DA MISTURA	80
Saulo Sandro Alves Dias – Universidade de Campinas (doutorando)	
PECULIARIDADES ESTILÍSTICAS E HIBRIDAÇÃO CULTURAL NOS TRÊS ESTUDOS DE CONCERTO PARA VIOLÃO DE RADAMÉS GNATTALI	83
Valdemar Alves Silva – Escola de Música e Artes Cênicas da UFG (discente)	
Magda de Miranda Clímaco – Escola de Música e Artes Cênicas da UFG (docente)	
UM RÁPIDO OLHAR AOS FLAUTISTAS BRASILEIROS E PORTUGUESES COMO TRABALHADORES	86
Luís Carlos Vasconcelos Furtado – Universidade de Brasília/Universidade de Lisboa (doutorando - CAPES)	

A INFLUÊNCIA DE PEREZ PRADO NA OBRA PARA QUINTETO DE METAIS E PERCUSSÃO CHARANGA JAZZ MAMBO

Roberto Wagner Milet
IFG (docente) / Escola de Música e Artes Cênicas da UFG (mestrando)
miletrombone@bol.com.br

Antônio Marcos Souza Cardoso
Escola de Música e Artes Cênicas da UFG (docente)
tonico@cardoso.mus.br

Palavras-Chave: Perez Prado, Música para quinteto de metais e percussão, Charanga Jazz Mambo, Pedro Rodrigues Carneiro.

1. Contextualização do problema e justificativa

Na busca por caminhos atuais para a elucidação de paradigmas relacionados à obra musical e seu contexto sociocultural, o músico se abre a considerações advindas de outros campos do conhecimento que se entrelaçam em uma teia de significados permeando a obra, o compositor e o intérprete. Uma dessas abordagens diz respeito à própria escolha do objeto de pesquisa, na mesma direção do pensamento dos historiadores de uma nova história, numa visão de “baixo para cima” ou “em outras palavras, com as opiniões das pessoas comuns e com sua experiência da mudança social” (BURKE, 1992, p. 12).

A escolha da obra *Charanga Jazz Mambo* e seu autor Pedro Rodrigues Carneiro, ambos ainda desconhecidos no meio acadêmico, está nessa maneira de ver a história, caminhando também no sentido da visão do popular, especificamente a música instrumental goiana para quinteto de metais e percussão, a qual encontrou no compositor um forte aliado, pois seus arranjos e composições passaram também a ser direcionados para esse tipo de formação, com um repertório que põe em destaque as habilidades técnicas dos intérpretes (CEFET, 2006).

Pedro Rodrigues Carneiro (n. 1933) ou “seu Pedrinho”, como o compositor é carinhosamente conhecido, é natural de Jataí – GO, embora tenha se radicado em Goiânia desde a década de 1960. Possui uma trajetória com forte ligação à música popular, desde a participação como instrumentista em orquestras e conjuntos de baile à apresentação em pequenos grupos musicais de auditório em rádio e TV (idem, 2006). Entre as obras para quinteto de metais e percussão escritas em diversos gêneros da música popular está o *Charanga Jazz Mambo*.

O mambo escrito por Pedro Rodrigues Carneiro, ainda não publicado, possui características que podem ser associadas ao estilo criado por Dámaso Pérez Prado, pianista e compositor cubano que nos anos 1950 modificou o gênero e o levou de Havana para o México e depois para New York (JACQUES, 2009). Constatação que deu origem a essa pesquisa, e que pode contribuir, com suas considerações, como fonte de dados para a compreensão e interpretação não só da referida obra, mas de outras com o mesmo perfil.

2. Objetivos

Os objetivos dessa pesquisa são a divulgação da obra de um compositor goiano desconhecido no meio acadêmico, colocando-a em foco; demonstração da múltipla formação identitária do autor bem como a comprovação das influências do estilo de mambo criado por Perez Prado na obra *Charanga Jazz Mambo*.

3. Fundamentação Teórico-metodológica

Para nortear essa pesquisa, sobre a presença em Goiás do estilo de mambo criado por Pérez Prado, a princípio foi necessário buscar fontes que pudessem trazer à tona os autores e suas obras no gênero, o que foi proporcionado, de um lado pela composição do goiano Pedro Rodrigues Carneiro, por programas de recital contendo obras e informações a respeito do autor, e, por outro a escolha de uma das obras mais representativas do gênero, gravadas pelo compositor cubano. Em seguida foram descritas e comparadas as partes estruturais como a disposição das seções e elementos expressivos como os acentos a exemplo de parte do procedimento utilizado por CARDOSO (2002). De posse das fontes foi possível então comparar a obra de Pedro Rodrigues Carneiro e um dos mambos que tornaram Pérez Prado famoso, como o mambo nº 5.

Foi percebida uma transparente proximidade indicada por características como a estrutura com introdução, seções A B C intermediadas por pausas ou breques - comumente de um compasso onde há um solo com percussão, gritos com vogais ou palavras de ordem - Ai! hul! Mambo! E uma coda. A partitura original do *Charanga Jazz mambo* foi escrita originalmente no programa de edição de partitura *ENCORE*, sem a marcação de sinais de *legato* – embora existam ligaduras que dão continuidade a uma nota com a mesma altura de um tempo ou de um compasso a outro – e ponto de *staccato*, pois onde seriam escritas notas com maior valor de duração, o compositor escreveu as notas com menor duração a exemplo do que acontece nos três primeiros compassos da introdução. O único acento expressivo encontrado na partitura é representado pelo símbolo (>) que “como o próprio desenho indica, é a execução da nota com intensidade sonora diminuindo rapidamente” (CARDOSO, 2002, p. 27) sendo colocado nas notas onde os instrumentos tocam em bloco, com a mesma célula rítmica, característica também presente nos mambos de Pérez Prado.

Outro elemento comum está na instrumentação. Originalmente enraizada no *son*ⁱⁱ, sofreu mudanças com a inclusão de instrumentos de sopro como afirma Dourado (2004, p.192) “Instrumentado originalmente para voz, conga, cajón, bongo, timbales, claves aos poucos foi incorporando outros instrumentos como contrabaixo, piano, saxofone, trombone e trompete” e, embora “estejamos nós brasileiros mais próximos culturalmente de Cuba do que os olhos desatentos possam perceber” (DINIZ, 2007, p. 3), é na constância da percussão ditando os padrões rítmicos e as passagens onde são executados os breques (*breaks*), na disposição dos instrumentos de sopro - metais tocando o *riff* ou os solos nos *montunos*ⁱⁱⁱ que se aproximam Pedro Rodrigues Carneiro e Dámaso Pérez Prado.

4. Principais conclusões

Os padrões rítmico-melódicos encontrados na partitura comparados às referidas gravações, a maneira como estão dispostos os breques, *riffs* e *montunos*, aliados à trajetória de Pedro Rodrigues Carneiro como intérprete da música popular descrita nesse resumo apontam na direção para uma confluência do estilo de mambo criado por Perez Prado nos anos 1950 com a obra *Charanga Jazz Mambo* atendendo à expectativa de não ater-se exclusivamente ao formalismo estruturalista criticado por Kermann, tentando compreender a música como um todo, numa alusão a Freire (1994) a percepção na obra dos resíduos identitários do autor, seus contatos durante a carreira, seu tempo múltiplo.

Referências

BURKE, Peter (Org.). *A Escrita da História: novas perspectivas*. São Paulo: Editora da UNESP, 1992.

CARDOSO, Antônio Marcos Souza. O Grupo Brassil e a Música do Maestro Duda para Quinteto de Metais: uma abordagem interpretativa, 2002. Dissertação de mestrado. Centro de Letras e Artes da Universidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2002. 167p.

CARNEIRO, Pedro Rodrigues. *Charanga Jazz Mambo*. Para quinteto de metais e percussão. Partitura. Goiânia: *Finale* (Ed. Roberto Wagner Milet, 2012), 2006.

CEFET-GO. *Projeto Quarta Justa*. Programa de recital, Goiânia, 2006.

DINIZ, Sheyla Castro. Diálogo entre música cubana e música brasileira: a influência africana no som e no samba. SEMANA DA MÚSICA, 4., Uberlândia, 2007. *Anais...* Uberlândia: UFU, 2007.

DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de termos e expressões da música*. São Paulo: Editora 34, 2004.

FREIRE, Vanda Lima Bellard. A História da Música em Questão: uma reflexão metodológica. *Revista Música*, São Paulo. v.5.11 n° 2: 152-170110. 1994.

JACQUES, Mário Jorge. *Glossário do Jazz*. 2ª Edição. São Paulo, Biblioteca 24x7. 2009.

KERMAN, Joseph. *Musicologia*. São Paulo. Martins Fontes, 1987.

OROVIO, Helio. *Cuban music from A to Z*. Duke University Press, 2004.

PRADO, Dámaso Pérez. *Great mambos, also other latin american favorites*. LP. Coronet Records. 1966. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=qOuRWkLP-dA>> Acesso em 15 fev 2013.

ⁱ Breque ou break no original inglês é “uma pausa ou interrupção em trecho musical” (DOURADO, 2004, p. 57).

ⁱⁱ Segundo o antropólogo cubano Hélio Orovio o son é um “gênero vocal e instrumental para dançar, que constituiu uma das formas básicas dentro da música cubana. Apresenta em sua estrutura, elementos procedentes das músicas africanas (Banto) e espanholas, mas já fundidas com o cubano, confluindo em giros rítmicos, estribilhos, modos percussivos, entonações e sonoridades das cordas pulsadas” (OROVIO, 2004, p.203).

ⁱⁱⁱ *Montunos* são “padrões de três acordes da salsa cubana que são repetidos ad *libitum*, ideal para os instrumentistas demonstrarem virtuosismo na arte de improvisar” (Dourado, op. cit., p. 211).

A INTRODUÇÃO DO INICIANTE NO VIOLÃO AO IDIOMATISMO INSTRUMENTAL E A ELEMENTOS ESTILÍSTICOS DO SÉCULO XX: 20 ESTUDIOS SENCILLOS DE LEO BROUWER

Raphael de Almeida Paula
Escola de Música e Artes Cênicas da UFG (discente)
raphaelmortim@hotmail.com

Helvis Costa
Escola de Música e Artes Cênicas da UFG (docente)
helvis_costa@yahoo.com.br

Palavras-chave: iniciação ao violão; Leo Brouwer; idiomatismo; elementos estilísticos do século XX;

1. Contextualização do problema e justificativa

O objetivo desta pesquisa é identificar aspectos técnicos, mecânicos e composicionais presentes nos 20 *Estudios Sencillos* de Leo Brouwer que podem oferecer ao iniciante no violão uma introdução a diversos elementos estilísticos do século XX e importantes características idiomáticas do instrumento.

Em geral, o objetivo do docente na escolha do repertório que promoverá a iniciação ao violão de um aluno é traçar uma sequência lógica de peças que gradativamente irão sedimentar uma estrutura técnica para uma ascensão musical organizada (PINTO, 2005). Desta forma, o estudante demonstrará uma “construção contínua”: “um movimento ascendente em direção a uma técnica que irá proporcionar o prazer de tocar um repertório condizente com sua habilidade, [...] em que o psicológico e a habilidade mecânica se fundem e formam uma só unidade, materializando a ideia sonora vivificada pelo impulso criativo” (ibidem, p. 4).

Assim, nesta fase de construção e sedimentação dos elementos básicos da linguagem violonística (sonoridade, mecânica e técnica) e musical (conscientização melódica, harmônica e fraseológica), o professor geralmente recorre aos estudos técnicos, especialmente os compostos na segunda metade do século XVIII, por sua ampla função pedagógica: o material rítmico é menos complexo e mais familiar ao aluno; suas melodias, estruturas frasais e o direcionamento harmônico são facilmente perceptíveis, advindos do tonalismo característico das obras desse período, adicionados à textura homofônica leve que possuem.

Desta forma, o estudo técnico demonstra-se um elemento essencial no repertório do instrumentista, por visar não exclusivamente a correção de problemas de movimentação, precisão, agilidade, perícia e destreza, mas também por facilitar ao estudante a obtenção de maior experiência quanto a elementos característicos da linguagem musical: dinâmica, agógica, articulações, timbres, andamentos e até mesmo a conscientização e apreensão gradativa de elementos musicais mais complexos, como melodia, harmonia, frases, cadências, estilo, forma, textura, entre outros.

Porém, existe uma profunda lacuna quanto à variedade estilística, à amplitude estética que o violonista em iniciação é submetido no contato exclusivo com este repertório; em especial, observa-se o distanciamento aos elementos estéticos e estilísticos do século XX. Além disso, as obras de iniciação ao violão do período clássico são limitadas do ponto de vista da exploração idiomática do instrumento: se restringem à exploração de escalas, arpejos e ligados, com digitação concentrada até a 5ª casa do

instrumento, utilização das cordas soltas como elemento facilitador da digitação, raras variações texturais e pequena amplitude das variações de dinâmica e timbrísticas.

O contato do estudante de violão com obras do século XX, além de culturalmente enriquecedor (abertura estilística, ampliação do conhecimento histórico, novas possibilidades expressivas, desenvolvimento da percepção e da apreciação musicais) fornece novos estímulos sensoriais, técnicos e musicais ao aluno em formação, devido, por exemplo, à suas grandes variações texturais e amplas variações de dinâmica e timbrísticas, assim como a “diversificação de fórmulas de compasso e fraseados não tradicionais” que lhes caracterizam (PINTO, 197, p. 2). Além disso, tais obras oferecem ao estudante uma conscientização mais profunda das possibilidades idiomáticas do instrumento, por exemplo: “um mesmo acorde é movido ascendente e descendente na escala do instrumento, enquanto cordas soltas atuam como notas pedais dentro de um padrão de arpejo” (TURNBULL, 1976, p. 113) ou a utilização dos intervalos provenientes da afinação natural do instrumento para construção de acordes formados por quartas ao invés de terças, resultando em uma “harmonia de cordas soltas” (ibidem, p. 122).

Porém, são poucas as obras violonísticas do século XX destinadas à apresentação dos aspectos supracitados ao iniciante no instrumento, e muitas delas, mesmo com este intuito, possuem tal grau de dificuldade técnica e/ou musical que são mais pertinentes a estágios mais avançados do desenvolvimento musical do estudante, como concertos e repertório definitivo. Logo, comparados aos 12 *Études* de Heitor Villa-Lobos, aos 20 *Studies* de Hector Quine e Stephen Dodgson e aos 12 Estudos de Francisco Mignone, os 20 *Estudios Sencillos* do compositor cubano Leo Brouwer (1939), possuem grau de dificuldade inferior, e se “mostram muito bem controlados do ponto de vista técnico e gradualmente escalonados do ponto de vista composicional” (FRAGA, 2005, p. 1), facilitando o acesso ao estudante ao repertório do século XX em seus primeiros contatos com o instrumento, fornecendo uma ferramenta pedagógica adicional ao docente.

2. **Objetivos**

O objetivo geral desta investigação é identificar os aspectos técnicos, mecânicos e composicionais presentes nos 20 *Estudios Sencillos* de Leo Brouwer que podem oferecer uma introdução ao iniciante no violão a diversos elementos estilísticos do século XX e a importantes características idiomáticas do instrumento.

Objetivos específicos: contextualizar compositor e obra no cenário violonístico do século XX; identificar as fases composicionais de Leo Brouwer; analisar a representatividade da obra no contexto didático do instrumento, e fazer um levantamento dos elementos idiomáticos e estilísticos do século XX presentes nos estudos.

3. **Fundamentação teórico – metodológica**

Esta pesquisa, de caráter essencialmente qualitativo, desenvolver-se-á da seguinte maneira: a primeira etapa constará de um levantamento bibliográfico acerca do compositor, de suas fases estilísticas e da obra em questão; do panorama didático-violonístico na iniciação do instrumento e dos elementos idiomáticos e estilísticos do século XX presentes nos estudos, através do método de fichamento. A segunda etapa compreenderá a leitura no instrumento e a análise estilística da obra, com o objetivo de reconhecer os elementos supracitados. A penúltima etapa compreenderá a análise dos resultados obtidos, na qual

objetivamos salientar os elementos presentes nos *Estudios Sencillos* que introduzem o iniciante no violão a tais elementos estilísticos e idiomáticos. A última etapa consistirá na elaboração do texto final, assim como na apresentação de um recital contendo os trechos mais relevantes da obra investigada e apresentação da monografia.

4. Principais conclusões

Esta pesquisa ainda encontra-se em processo de construção e estruturação; portanto, os principais resultados obtidos ainda remetem à sua pertinência, principalmente ao observarmos a escassez de trabalhos voltados aos benefícios da abertura estilística dos iniciantes no instrumento, assim como a importância de uma ampla consciência do estudante quanto aos elementos constituintes da linguagem do violão. Além disto, constatamos a partir do levantamento bibliográfico inicial que os *Estudios Sencillos*, compostos entre 1960 e 1961, pertencem à primeira fase composicional de Brouwer, caracterizada pela utilização “de elementos do folclore cubano e latino-americano, como o *tresillo* e o *cinquillo*” (DUDEQUE, 1994, p. 98), e antecipam características de sua segunda fase: “experimentação com timbres, articulação e notação e elementos de aleatoriedade (ibidem, p. 98)”.

Referências

DUDEQUE, Norton. *História do Violão*. Curitiba: UFPR, 1994. p.113

PINTO, Henrique. *Técnica da Mão Direita*. São Paulo: Ricordi, 1957. p.35

_____. *Violão: Um Olhar Pedagógico*. São Paulo: Ricordi, 2005. p.60

TURNBULL, Harvey. *The Guitar: from the Renaissance to the Present Day*. 2ª ed. London: Biddles Limited Guildford, 1976.

FRAGA, Orlando. *10 Estudos de Leo Brouwer: Análise Técnico-Interpretativa*. Curitiba: Data Música, 2005.

“A LOTERIA DO DIABO”: UMA COMÉDIA MÁGICA E DIÁLOGOS E REFLEXÕES ENTRE DANÇA, TEATRO E MÚSICA

Urânia Auxiliadora Santos Maia de Oliveira
Escola de Música e Artes Cênicas da UFG (docente)
uraniamaia@hotmail.com

Valéria Maria Chaves de Figueiredo
Escola de Música e Artes Cênicas da UFG (docente)
fig.valeria@gmail.com

Palavras-Chave: Processo de criação; comédia mágica; artes integradas.

1. Contextualização do problema e justificativa

Este resumo traz a descrição do processo de montagem da comédia musical portuguesa do Século XIX, *A Loteria do Diabo*, de Joaquim Augusto de Oliveira. Durante a pesquisa se fez necessário adaptar e contextualizar a obra considerando as diferenças históricas, temporais e linguísticas. Já o trabalho com as partituras, foi pautado por seguir na íntegra o que o compositor escreveu, baseados no original autógrafo. As adaptações não se deram na escrita musical, mas no uso das ferramentas (softwares) disponíveis para a edição das partituras, que nem sempre preveem formas mais antigas de formato de escritura musical. As questões geradoras e os desafios tiveram como foco a concepção e como integrar teatro, dança e música sem destituir as especificidades de cada expressão artística e de se montar uma obra cuja temática se distancia dos tempos atuais, onde as questões da linguística são também peculiares e principalmente trazendo um gênero musical teatral que não mais existe. Os personagens que povoam o universo das comédias mágicas, possuem características específicas representando tipos que se repetem em várias delas:

As mágicas apresentam personagens variados, que compõem um “perfil” básico repetido em diversos espetáculos: nobres (príncipes, princesas, reis, rainhas), entes fantásticos (gênios, fadas, diabos, gnomos, espíritos, diabos), elementos diversos personificados (forças da natureza, moedas, virtudes, pecados), personagens bucólicos (camponeses, aldeões) e personagens “populares” (aias, soldados, guardas, escudeiros, mercadores). (FREIRE, 2011, p. 49)

A montagem ocorreu em 2011 por professores e alunos da universidade. A investigação sobre o gênero surgiu durante as pesquisas de Vanda Bellard Freire sobre “Ópera Brasileira em Língua Portuguesa” e “Registro Patrimonial de Manuscritos da Biblioteca Alberto Nepomuceno/UFRJ”. A comédia mágica “A loteria do diabo” chegou a nossas mãos com objetivo de elaboração de uma montagem teatral para o I Simpósio Nacional de Musicologia promovido pela EMAC/UFG em parceria com o III Encontro de Musicologia Histórica, promovido pelo Centro de Estudos de Musicologia e Educação Musical da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Neste sentido, este trabalho se justifica pela integração entre as universidades, a possibilidade de trocas entre pesquisadores, divulgação do trabalho de Vanda Freire e do gênero comédia mágica no Brasil, bem como, a de participação de alunos do teatro e da música em projeto interdisciplinar produzindo novos conhecimentos e reflexões nos campos da dança, do teatro e da música e suas relações educacionais na produção artística e acadêmica.

2. **Objetivos**

Conhecer a pesquisa realizada pela professora Vanda Freire; Integrar teatro, música e dança em perspectiva transdisciplinar; Pesquisar sobre o gênero Comédia Mágica; Possibilitar integração e trocas entre universidades; Possibilitar a troca de conhecimento e aprendizados entre pesquisadores e alunos; Montar e apresentar os resultados da pesquisa.

3. **Fundamentação Teórico-Methodológica**

A fundamentação teórica/metodológica se deu a partir dos estudos de Vanda Freire, os conceitos sobre memória e esquecimento de Walter Benjamin e Portelli, as concepções de corpo e dança a partir dos estudos de Klauss Vianna e Rudolf Laban e os conceitos de teatro das pesquisas de Stanilaviski.

4. **Principais conclusões**

Trabalhar com este espetáculo foi uma experiência nos proporcionou viver uma relação sofisticada e múltipla, polissêmica, onde muitas vozes ecoaram. É bastante delicada a relação de juntar fragmentos de tempos não mais atuais, sem destituir as complexidades da obra, pensando no presente, e na sua relação de pertencimento. A pesquisa sobre uma obra escrita e encenada em outro século nos remete a tentativa de recuperação, de resignificação de um tempo perdido. Tanto para o teatro, como para a música e para a dança foi necessário se visitar cada área em um passado esquecido e tentar trazer para a contemporaneidade as peculiares de cada expressão artística. Esse foi o maior desafio, acomodar harmoniosamente cada linguagem e criar uma única expressão artística integrada, sem sobreposição de nenhuma.

Pensamos numa arte, onde o teatro, a música e a dança, se encontram, constituída no sujeito, um fazer humano, de “gente em cena” que traduz e transgride a própria vida. Um tear artesanal e misturado a fios e a cores, mas que remete às memórias vividas. As memórias dos outros que passaram a ser também nossas. Uma colcha de vidas que foi misturada aos poucos, de forma singular, somando as experiências marcadas no corpo.

Nosso contato com os atores, cantores e músicos, foi marcado pelo contexto, pela interação, pela experiência vivida, pela maturidade do encontro. Enraizamos nossas práticas em uma metodologia qualitativa e empírica, que não nos imobilizasse, mas principalmente que fosse plural, dialógica, com dissonâncias e ressonâncias no nosso processo de criação.

Imbuídos do esforço de se passar às novas gerações um cabedal de conhecimentos acumulados, transformados e recriados, e a “contrapelo”, como se referiu Walter Benjamin (1994), buscamos, sobretudo, uma arte que não liquidifica as experiências, pois acreditamos que são nestas resistências em que o sujeito se fortalece e o coletivo se constitui, amparando-se na própria noção de história. Os vários fragmentos trazem um passado a ser compreendido no presente. Esta reconstrução é possível quando o grupo é capaz de compartilhar a memória e “ser” atuante e agente de sua própria memória. Memória e imaginação não se opõem como quer nosso senso comum. E como refere Pasolini “Há coisas que se vivem, somente; ou então, se insistirmos em dizê-las, melhor seria fazê-lo em poesia” (1983, p.9). Certamente não queremos respostas prontas e a arte que tratamos é povoada de poesia, de memória, de histórias que se constitui no tempo, no espaço, na tensão, no conflito. Que se faz no insubstituível do acontecimento e da experiência vivida. É a tentativa de olhar para o passado pensando no presente, na possibilidade de melhor entender as tensões da modernidade e a cultura.

Referências

BENJAMIN, Walter. *Magia, Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre Literatura e História da Cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

FREIRE, Vanda Bellard. *O Mundo Maravilhoso das Mágicas*. Rio de Janeiro: Contra Capa/PAPERJ, 2011.

PASOLINI, Pier Paolo. *As Últimas Palavras do Herege*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PORTELLI, Alessandro. Forma e significado na História Oral. A pesquisa como um experimento em igualdade. *Revista do PPG em História PUC/SP*. São Paulo, n.14, fev/97.

A RETÓRICA COMO OBJETO DE ESTUDO E FERRAMENTA DE ANÁLISE NA MÚSICA COLONIAL BRASILEIRA

Eliel Almeida Soares
Universidade de São Paulo (doutorando)
eliel.soares@usp.br

Palavras-chave: Retórica e Musica Colonial Brasileira, Musicologia Contemporânea.

1. Contextualização do problema e justificativa

O discurso musical, no segundo quartel do século XVI até princípios do XIX, era constituído por elementos retóricos, aliados à organização e a disposição fundamentadas na eloquência e persuasão, consequentes de uma transmissão escolástica decorrida desde a Idade Média e no Renascimento, conferindo certo grau de excelência às músicas produzidas tanto na Europa como no Brasil. Tal sistematização e teorização retórico-musical são resultantes de um cabedal originário de constructos balizados em grandes pensadores, tratadistas e autores de peças musicais, expostos desde os primórdios da Antiguidade greco-romana, formando, dessa forma, a base necessária para a concepção estrutural de uma música.

Seguindo a tradição de proeminentes mestres e tratadistas da retórica musical, tais como Joachim Burmeister (1564-1629), Johannes Nucius (1556-1620), Johannes Luppius (1585-1612), Athanasius Kircher (1601-1680), Johann George Ahle (1651-1706), Johann Mattheson (1681-1764), Johann Adolf Scheibe (1708-1776) e Johann Nikolaus Forkel (1749-1818), para citar alguns (BARTEL, 1997, p.93-156, passim), a musicologia contemporânea iniciou várias investigações, tendo como meta a observância relacional entre música e afeto, isto é, através de análises musicais, visando a clarificação dos mecanismos utilizados na constituição do discurso musical. Assim, caracterizando a retórica musical como campo complexo e abrangente, onde inúmeros artigos especializados são editados anualmente, devido aos numerosos tratados publicados entre 1535 e 1792, estabelecerem um elo com o corpus teórico do sistema retórico-musical, servindo de embasamento às atuais pesquisas acerca da poética musical Barroca e Clássica (CANO, 2000, p.7). Enfim, embora haja diversos tratados que evidenciam a importância da retórica no âmbito musical, há pouquíssimas fontes brasileiras sobre o assunto o que justifica a elaboração de um trabalho mais sistematizado nessa área.

2. Objetivos

O presente trabalho tem por objetivo apresentar os estudos em fase inicial do emprego dos recursos retóricos na música circulante, no Período Colonial Brasileiro; em outras palavras, a atual conjuntura na qual se encontram os mapeamentos dos modelos e especificidades dessas investigações. Além disso, este estudo objetiva averiguar esses processos e mecanismos nas obras de compositores brasileiros, por exemplo, André da Silva Gomes (1752-1844) e José Maurício Nunes Garcia (1767-1830), entre outros, com alguns exemplos de análises já realizadas.

3. Fundamentação Teórico-Metodológica

A maioria das pesquisas apresenta a utilização de elementos e figuras de retórica na música Barroca e início do Classicismo por compositores europeus, devido ao fato de esses estilos serem influenciados pelas doutrinas retóricas e essas, por sua vez, organizavam o discurso e as adequavam ao texto. No entanto, os estudos sobre retórica na música brasileira estão em processo de iniciação, ou seja, há pouca coisa publicada ou pesquisada, como observa Rodrigo Cardoso Afonso (2005):

Até o momento, **não temos notícia de trabalhos que tenham se dedicado exclusivamente, ou primordialmente**, à investigação das relações entre texto litúrgico e música (**como a retórica musical**), no repertório colonial brasileiro. **Faltam estudos** que busquem perceber de que forma interagem estas duas forças em uma mesma obra, formando um só discurso. [grifos nossos] (p.6).

Portanto, para a compreensão da retórica como objeto de estudo e ferramenta de análise, foi necessário dispor de três vertentes metodológicas que se complementam. A primeira, baseada em várias leituras de bibliografias específicas sobre o tema abordado possibilita à pesquisa maior enriquecimento contextual sobre os vários períodos retóricos, especialmente no Barroco e início do Clássico. A segunda vertente fundamentou-se em pesquisas e análises de partituras, já examinadas por diversos pesquisadores, as quais receberam uma observação crítica, por último, a terceira vertente estabelecida através de audições de repertórios das obras dos compositores investigados.

4. Principais conclusões

Observa-se que a atual musicologia tem se mostrado a cada momento mais atenta aos problemas das significações e construções retóricas. Tais averiguações são versadas como via de acesso às formas de concepção da música anterior ao século XIX, contribuindo para o entendimento da condição do pensável, e por estar ampliando as questões de compreensão do discurso musical. No ambiente luso-brasileiro, os estudos sobre a retórica musical ainda são incipientes, porém, buscando equacionar o problema dentro de uma concepção sistemática considerando a música.

Portanto, como já aferido anteriormente, o objetivo deste projeto foi apresentar os estudos a respeito da retórica na música brasileira desse período, assim como a possibilidade da utilização de figuras e elementos retóricos por seus compositores.

Referências

AFFONSO, Rodrigo Cardoso. *Um Estudo sobre a Relação Texto-Música: os Ofícios Fúnebres de José Mauricio Nunes Garcia*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2005. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2005. 156 p.

BARTEL, Dietrich. *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.471p.

CANO, Rubén López. *Música y Retórica en el Barroco*. México, D.F: Gráfica da Universidade Nacional Autônoma do México, 2000, vol.1 e 2. 237p.

ⁱ Por exemplo, *Retórica e Arte Retórica e Arte Poética* de Aristóteles, *De Oratore e Retórica a Herenio* de Cicero, *A Doutrina Cristã* de Santo Agostinho, *Arte Rhetorica* de Cipriano Soares, *Musica Poetica* de Joachim Burmeister, *Der Vollkommene Capellmeister* de Johann Mattheson e *O Verdadeiro Método de Estudar para ser Útil* de Luiz Atônio Verney, nas fontes primárias. Já nas secundárias, *Musica Poetica* de Dietrich Bartel, *Rhetoric and Music* de George J. Buelow, *Música na Sé de São Paulo Colonial e Arte Explicada de Contraponto de André da Silva Gomes* de Régis Duprat, *Um Estudo sobre a Relação Texto-Música: os Ofícios Fúnebres* de José Mauricio Nunes Garcia de Rodrigo Afonso Cardoso e *Retórica e Técnicas de Escrita Literária e Musical em Portugal entre os séculos XVII-XIX* de Ana Margarida Paixão.

ARVO PÄRT E TINTINNABULI: CANTUS IN MEMORY OF BENJAMIN BRITTEN

Luiz Gonçalves
Escola de Música e Artes Cênicas da UFG (discente)
luizgoncalves@hotmail.com

Paulo Guicheney
Escola de Música e Artes Cênicas da UFG (docente)
pauloguicheney@hotmail.com

Palavras chave: Pärt, Tintinnabuli, nova simplicidade, minimalismo, música contemporânea.

Arvo Pärt é um compositor estoniano nascido em 1935. Sua obra se tornou conhecida pelo nome de minimalismo sacro, estética pós-moderna da qual foi pioneiro juntamente com o compositor polonês Henry Górecki. A principal técnica composicional utilizada por Pärt chama-se *Tintinnabuli* (do latim, pequenos sinos), técnica inventada por ele e à qual permaneceu fiel em quase toda sua produção. Segundo o próprio compositor: “Eu descobri que é suficiente quando uma nota apenas é belamente tocada. Esta única nota, ou pulso, ou instante de silêncio, me confortam. Eu trabalho com poucos elementos – com uma voz, duas vozes. Eu construo com materiais primitivos - com a tríade, com uma tonalidade específica. As três notas da tríade são como sinos e é por isso que chamo a esse processo de tintinnabulação” (PÄRT apud MASKEW, 2011).

O princípio básico do *Tintinnabuli* é compor duas vozes simultâneas que soam como uma mesma linha melódica, ou seja, diferente da polifonia tradicional onde $1+1 = 1+1$, essas duas vozes soam como uma: $1+1 = 1$ (PÄRT, 2012). Seu segredo é que uma voz move-se livre e diatonicamente e a outra alterna-se com as notas da tríade. Nos relatos de Pärt (apud RATA, 2011): “O canto gregoriano me ensinou que um segredo cósmico está por trás da arte de combinar duas ou três notas(...)”. É inacreditável que um compositor em plena modernidade do séc. XX e em profunda crise composicional tenha sentido a necessidade de recorrer ao simples cantochão para aprender a andar de novo como um compositor.

A grande força da música monofônica, como Paul Hillier disse, “está na pureza e na simplicidade da sua essência” (apud RATA, 2011). A diferença do centro tonal entre o canto gregoriano e o estilo de Pärt é a tríade, pois na música medieval a ênfase era nos intervalos de quarta, quinta e oitava, e não em uma sobreposição de terças. Em certo sentido, Pärt simplesmente adiciona dimensão ao antigo estilo monofônico. Uma inovação só possível após o tonalismo e a concepção harmônica sintetizada na figura ícone da tríade.

Na concepção de Pärt, as três notas da tríade são como pequenos sinos dispostos a soar infinitamente. E como explica Hillier (apud RATA, 2011):

quando um sino é tocado, ele continua a soar indefinidamente: o ouvido não consegue detectar o ponto em que ele para de vibrar. Essa imagem sonora pode ser comparada à maneira de Pärt articular a tríade como um processo musical, pois a sonoridade acumulada é intrinsecamente clara e, no entanto, contém dissonâncias muito mais densas do que as notas no papel parecem sugerir.

Em *Cantus In Memory of Benjamin Britten*, Pärt utiliza não apenas o seu *Tintinnabuli*, mas também novos elementos que enriquecem a sua linguagem. A peça é estruturada a partir de uma complexa polifonia que emprega a técnica renascentista do cânone mensural e a técnica minimalista do processo aditivo linear.

Segundo Pärt, é “simplesmente um cânone mensural feito a partir de uma escala” (PÄRT, 2012, p. 39). No cânone mensural a melodia inicial (o Dux) é repetida em diferentes velocidades pelas melodias seguintes (chamadas de Comes); e essa mesma melodia, construída a partir da técnica do processo aditivo linear, se caracteriza por um processo de repetição baseado em adição de figuras a partir de um padrão base.

Hillier refere-se a essa melodia original como M-voice, e a segunda voz que é adicionada, o *Tinnabuli*, de T-voice, que é sempre uma nota da tríade mais próxima possível da M-voice, colocada acima ou abaixo dessa melodia original. No caso de *Cantus In Memory of Benjamin Britten*, a M-voice será sempre a escala de lá menor natural descendente e a T-voice será sempre a nota da tríade (de lá menor) mais próxima abaixo. A simples melodia é apenas um lá, depois um lá seguido de um sol, depois um lá seguido de um sol e um fá, e assim por diante. A T-voice não se move, mas para que as vozes da melodia não entrem em uníssono depois do intervalo de segunda, Pärt move a T-voice para a próxima nota da tríade abaixo. O ritmo é um padrão fixo de mínima e semínima, como um pé grego, que tem sua variação segundo uma aumento de dobro na duração de cada nova voz que entra em cânone (RATA, 2011).

Cantus in Memory of Benjamin Britten foi composta em 1977, mas sua orquestração mais tocada e conhecida para cordas só foi escrita três anos depois. Segundo David Fuller (2003), a pureza é uma questão central na música de Pärt, a linha melódica vem antes, ou seja, separada da cor, do timbre. Sua prática de reescrever para combinações vocais e instrumentais diferentes, fato que acontece em quase todas suas peças, deriva dessa ideia. Nas palavras do compositor:

A música tem que existir por si mesma(...) (...)o segredo tem que estar lá, independente de qualquer instrumento. A música deve brotar de dentro, e eu tenho deliberadamente tentado escrever essa música que pode ser tocada numa grande variedade de instrumentos (PÄRT apud FULLER, 2011).

A partir da utilização de técnicas de seu próprio tempo (como as fornecidas pelo minimalismo), mas também do passado, Pärt completou um “círculo” diz Rata (2011). Em seus silêncios contemplativos e profundos estudos, Pärt rascunhou cadernos e mais cadernos de exercícios sobre como construir uma melodia segundo os padrões do cantochão. E segundo ele, após recuperar essa espontaneidade musical, e adicionando a dimensão dos números e do processo, ele encontrou seu próprio caminho: “Na verdade, é preciso ter coragem para se responsabilizar por cada palavra, cada nota” (PÄRT apud RANDALU, 2011).

Referências:

FULLER, David. Arvo Pärt. Doctor of Music. Disponível em <http://www.dur.ac.uk/resources/ceremonies/congregation/part_arvo.pdf>. Acesso em 20 abr 2011.

MASKEW, Doug. Arvo Pärt. Disponível em <<http://www.musicolog.com/part.asp>> Acesso em 16 de abr de 2011.

PÄRT, Arvo. Arvo Pärt in conversation. London: Dalkey Archive Press, 2012.

RANDALU, Ivalo. Arvo Pärt in November 1978. Disponível em <<http://www.arvopart.org/>>. Acesso em 22 abr 2011.

RATA, Alisa. Arvo Pärt: the Credo of Eternal Truth. Disponível em <<http://www.arvopart.org/>>. Acesso em 16 abr 2011.

CONSIDERAÇÕES SOBRE PROCESSO CRIATIVO E DISTONIA FOCAL

Ester de Oliveira Luciano Vilela
Programa de Pós-Graduação da EMAC-UFG (mestranda)
ester.olv@gmail.com

Palavras-chave: Processo Criativo; Neurociência e performance musical; Distonia Focal.

1. Introdução

Segundo o recente trabalho do pesquisador Aróstegui (2012), os estudos científicos sobre a criatividade passaram a ser objeto de estudo de maior interesse para a psicologia há apenas cinquenta anos e, com relação à criatividade musical, há apenas trinta. Segundo a pesquisadora Joana Seabra (2008), para psicólogos e educadores, a criatividade tem sido considerada uma característica dos indivíduos que permite explicar muitos fenômenos da variedade no rendimento que não têm uma justificção fácil na inteligência e, neste sentido, têm-se considerado que a criatividade musical pode ser uma alternativa para compreender o rendimento humano. Desta forma, consideram como sendo a criação uma condição necessária da existência humana e tudo que ultrapassa os limites da rotina deve sua origem ao processo de criação do homem.

Este trabalho propõe uma abordagem a respeito do Processo Criativo e como seus aspectos se relacionam com a Distonia Focal no músico, com o intuito de buscar possibilidades para ampliar a compreensão e, conseqüentemente, as formas de tratamento deste distúrbio. A pesquisa que originou este texto está em andamento no trabalho de mestrado da autora. O procedimento metodológico é essencialmente qualitativo e inclui revisões de literatura e estudo de caso. Os resultados serão apresentados através de publicações em veículos especializados e apresentações artísticas. O texto se encontra dividido em dois principais tópicos. O primeiro conceitua e apresenta o Processo Criativo e o segundo faz uma breve relação entre este processo e a Distonia Focal em instrumentistas.

2. Processo Criativo: conceito

A palavra “criar” provém do latim *creare* que significa erguer, produzir, dar existência, sair do nada, estabelecer relações até então não estabelecidas pelo universo do indivíduo, visando determinados fins (PEREIRA et al., 1999: 4). Ela também está relacionada à palavra *crecere* que significa aumentar, crescer. Em outras palavras a criatividade é a faculdade/habilidade de criar algo diferente do que já existe. Também conhecida como potencial criativo, ela consiste em encontrar métodos ou objetos para executar tarefas de uma maneira nova ou diferente do habitual, com a intenção de satisfazer um propósito.

A cada minuto recebemos em nosso cérebro uma imensa quantidade de informações e estímulos sensoriais, mesmo que não estejamos completamente conscientes de todos eles (BORTZ; MOURA, 2012). O sistema nervoso processa, filtra e encaminha estas informações para partes neurais distintas, conseguindo com isso diferentes percepções e funções em um mesmo estímulo. O conjunto dessas percepções orientam o raciocínio, o comportamento, as escolhas e as ações tomadas pelo indivíduo. Ao final de todo este processo, tudo o que foi percebido, assim como o que foi concebido a partir dessa percepção é armazenado na memória e pode ser acessado posteriormente.

O processo de criação, bem como o da criação musical, é baseado em operações mentais que

compõem o chamado “pensamento criativo”, termo já utilizado por pesquisadores menos recentes como Taylor e Getzels (1975), VanGundy (1982), Rodrigues (1986) e Rosendo e Ferreira (1998). Suas pesquisas demonstram que este pensamento criativo é resultado não de uma ideia ou pensamento individual isolado, mas de um conjunto de processos mentais. Todo este processo está associado ao fenômeno da motivação, uma vez que a motivação assume o papel dinamizador dos processos afetivo-cognitivos subjacentes ao ato de criar.

3. Processo Criativo e a Distonia Focal

Segundo a pesquisadora Fayga Ostrower (2002) todo indivíduo se desenvolve em uma realidade social, em cujas necessidades e valorações culturais se moldam seus próprios valores de vida. Partindo da ideia de Ostrower, é possível deduzir que a criatividade está intimamente relacionada a fatores culturais, sócio-econômicos, educacionais e pessoais. Ainda, conforme defendem pesquisadores como DeBonno (1967/2002), Ostrower (2002) e Wechsler (2002), a criatividade não se manifesta de maneira isolada, apesar de ser inata ao ser humano. Neste contexto a pesquisadora Patrícia Waslawick (2011) defende que a criatividade possui íntima relação com a percepção, ou seja, a cognição referente a cada indivíduo particularmente, o que torna tão peculiar e individual a composição musical, bem como o momento da performance musical.

Além disso, a criatividade também está ligada à edificação, estruturação e explicitação do conhecimento, que é matéria prima da sociedade atual (Wechsler, 2002). O cérebro humano possui a capacidade de perceber e sobrepor um novo conhecimento à um conhecimento já existente através do Processo Criativo (Cuervo, 2010). Seu funcionamento baseia-se na constante edificação de novas conexões neuronais. Sob esta ótica, podemos concluir uma nova estruturação do processo de aprendizagem e treinamento técnico de um instrumentista pode trazer resultados positivos ao tratamento da Distonia Focal.

4. Considerações Finais

O presente texto apresentou um breve conceito de processo criativo e sua relação com a Distonia Focal. Defende-se aqui a ideia de que a criatividade possa ser exercitada de forma trazer resultados positivos ao tratamento da Distonia Focal, bem como auxiliar na ampliação do conhecimento a respeito da Distonia Focal.

Referências

AROSTEGUI, José Luís. 2012. “El desarrollo creativo en educación musical: del gesto artístico al trabajo colaborativo”. *Educación* 37, n.1 (jan./abr): 31-44. Santa Maria.

BORTZ, G.; MOURA, R. C. R. A percepção da dor em estudantes de música da cidade de São Paulo. In: SIMPÓSIO DE COGNIÇÃO E ARTES MUSICAIS, 8., Florianópolis, 2012. *Anais do...*, Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina, 2012.p.11-23.

CUERVO, Luciane. Articulações entre música, educação e neurociências: ideias para o ensino superior. In: SIMPÓSIO DE COGNIÇÃO E ARTES MUSICAIS, 7., Brasília, 2011. *Anais do...*, Brasília: Universidade de Brasília, 2011.p. 419-429.

DE BONNO, E. *O pensamento lateral*. E. Alves (Trad.) 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Era, 2002. [Trabalho original publicado em 1967].

OSTROWER, F. *Criatividade e processos de criação*. 16ª ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

PEREIRA, B.; MUSSI, C.; KNABBEN, A. Se sua empresa tiver um diferencial competitivo, então comece a recriá-lo: a influência da criatividade para o sucesso estratégico organizacional. In: XXII ENANPAD, 22., Anais... Foz do Iguaçu: ANPAD, 1999. CD-ROM.

RODRIGUES, C. *Motivação e a aprendizagem*. Porto: Contraponto Edições, 1986.

ROSENDO, G. e FERREIRA, A. P. Aprender a ser. *Expresso Revista*, 1363, 69-88, 1998.

SEABRA, J. M. Criatividade (2008). Disponível em <<http://www.psicologia.pt/artigos/textos/TL0104.pdf>>. Acessado em 20 abril 2013.

TAYLOR, I. A. e GETZELS, J. W. *Perspectives in creativity*. Chicago: Aldine Publishing, 1975.

VanGUNDY, A. B. *Training your creative mind*. Englewood Cliffs, Nova Jersey: Prentice-Hall, 1982.

WAZLAWICK, Patrícia. Artes musicais, lingüística, semiótica e cognição discutindo a constituição da criatividade e da cognição do sujeito músico: uma reflexão entre pressupostos da abordagem histórico-cultural, ontopsicológica e da música. In: SIMPÓSIO DE COMUNICAÇÕES E ARTES MUSICAIS, 7., Brasília. *Anais...* Brasília, UnB, 2011. p.219–230.

CONTRIBUIÇÕES DO ACERVO ROBERTO EGGERS PARA A MUSICOLOGIA NO RS

Kênia Simone Werner
Pesquisadora e professora da Rede Municipal de Porto Alegre
keniaw@terra.com.br

Palavras-chave: Acervo Roberto Eggers; Possibilidades de pesquisas; História da música do RS.

1. Contextualização do problema e justificativa

Minha pesquisa de mestrado, concluída em 2012, na UFMG, teve como objeto a biografia do músico Roberto Eggers. O trabalho foi feito a partir do acervo desse músico localizado no Museu Histórico Visconde de São Leopoldo, na cidade de São Leopoldo, RS. Esse acervo contém materiais acumulados por Eggers durante seus quase setenta anos de atuação profissional em Porto Alegre. Pela grande quantidade e variedade de documentos lá reunidos, obviamente as informações neles contidas não se esgotam numa elaboração da biografia do músico, pois, embora detalhada, ela necessariamente deixa em aberto inúmeros aspectos da história da música do Rio Grande do Sul que podem e devem ser estudados mais criteriosamente. Nesse sentido, no decorrer da pesquisa observei que havia no acervo informações valiosas para estudos de diversas naturezas. Pelo fato da minha pesquisa ter focado a trajetória de Eggers, não foi possível aprofundar muitas dessas possibilidades. Por esse motivo é importante a divulgação da existência desses documentos para que pesquisadores interessados na história da música do Rio Grande do Sul encontrem subsídios para suas pesquisas.

2. Objetivos

Tenho como objetivos divulgar as potencialidades dos documentos do acervo de Roberto Eggers e apresentar algumas possibilidades de estudos que podem ser desenvolvidos a partir dessa documentação.

3. Fundamentação Teórico-Methodológica

Dentre as várias possibilidades de pesquisa a serem feitas a partir do acervo, destaco as seguintes: o pesquisador interessado nas músicas compostas para programas de rádios na década de 1950 encontrará no acervo roteiros de programas radiofônicos produzidos pela rádio Farroupilha. Neles, constam as indicações do produtor do programa para o tipo de música que deveria ser tocada pela orquestra da emissora (ao vivo) em cada passagem do texto. Com os roteiros, encontram-se partituras de trechos musicais que Eggers compôs para os respectivos programas. Em quatro deles a partitura está completa, com a íntegra de todos os trechos musicais executados durante o programa. A cuidadosa análise desse material, relacionada ao texto e ao roteiro é uma valiosa informação para a pesquisa sobre músicas compostas para rádios. Sem falar ainda que o objetivo desses programas radiofônicos era contar, a cada semana, a história de municípios do Rio Grande do Sul. Por meio de diálogos entre personagens e um narrador, falava-se de formação, origem, aspectos econômicos, políticos e sociais do município escolhido da semana. Mais do que o conteúdo, principalmente a forma como eram contadas as histórias poderia render a um historiador interessado na

história do Rio Grande do Sul um excelente material de pesquisa.

Outra possibilidade de investigação proporcionada pelo acervo é a crítica genética. Isso porque junto com as composições de Eggers encontramos grande número de rascunhos e planejamentos das obras, inclusive de suas duas óperas. Um minucioso estudo desse material pode ajudar a compreender aspectos importantes do processo composicional de Eggers, suas tendências, influências, inovações e limites.

O acervo contém ainda os materiais didáticos produzidos por Eggers para ministrar suas aulas de canto e piano e aqueles usados pelo músico em seu aprendizado autodidata. Material que certamente valeria aos interessados na história da Educação Musical brasileira uma importante contribuição. Por outro lado, as diversas fotos de músicos e alunos que foram guardadas por Eggers como lembrança formam um conjunto iconográfico de grande relevância que, se analisados em suplemento aos programas de concerto ali também disponíveis, podem render um interessante estudo a exemplo do que vem sendo feito pelo Grupo de Pesquisa em Musicologia da UFPel (NOGUEIRA, 2012, p. 12).

Vale lembrar também que manuscritos de composições de outros músicos gaúchos, como Arthur Elzner, Américo Baldino, Murilo Furtado, Araújo Viana, Alberto Eggers (irmão de Roberto) e de alunos de Roberto Eggers, datadas aproximadamente entre 1900 e 1970, também se encontram no acervo, proporcionando um material importante para pesquisas sobre a produção musical gaúcha e a abertura de caminhos para eventuais estudos biográficos de músicos que, como Eggers, foram relevantes em suas épocas, mas que estão desconhecidos nos dias atuais. Cabe considerar que os registros guardados por Eggers em função de suas atividades profissionais refletem não só suas atividades, mas de toda uma classe de músicos que se propunham a atuar profissionalmente em Porto Alegre. Refletem as oportunidades que tiveram e o jogo de forças em que foram feitas suas escolhas.

4. Principais conclusões

Pelo exposto, vimos que a exemplo de grande parte de acervos brasileiros, o de Roberto Eggers ainda se encontra quase inexplorado. O primeiro estudo sistemático feito a partir dos documentos do acervo foi o estudo biográfico acima referido, sendo que os documentos já se encontravam no MHVSL há nove anos. O fato revela o desconhecimento das fontes de informações para a pesquisa musicológica. Podemos supor a existência de diversos outros casos semelhantes no Brasil, o que nos faz considerar a necessidade de ampliação de pesquisas de mapeamento, tratamento e disponibilização de fontes históricas musicais.

Referências

NOGUEIRA, Isabel. Fotografias e programas de concerto como fontes para a musicologia: um estudo sobre o acervo pessoal do barítono Andino Abreu. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE MUSICOLOGIA, 2/ ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA, 4, 2012, Pirenópolis. *Caderno de Resumos*. Pirenópolis, 2012. 12.

WERNER, Kênia Simone. *Entre cabarés, noites líricas e rádios porto-alegrenses: a trajetória do músico Roberto Eggers (1899-1984)*. 2012. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

CONTRIBUIÇÕES DO BUMBA-MEU-BOI PARA O ENSINO DA MÚSICA

Noel Carvalho
Escola de Música e Artes Cênicas da UFG (discente)
noelcarvalho@gmail.com

Ana Guiomar Rêgo Souza
Escola de Música e Artes Cênicas da UFG (docente)
anagsou@yahoo.com.br

Palavras-chave: Bumba-meu-boi; processos de aprendizagem; espaços não formais de educação; educação musical.

1. Introdução

Nesta pesquisa pretendemos encontrar um ponto de diálogo entre metodologias de educação musical e a maneira que se aprende música no contexto do bumba-meu-boi. Trata-se de manifestação que persevera no tempo e cujo conhecimento ocorre a partir de processos que diferem daqueles sistematizados na escola. Um grupo de bumba-meu se constitui em lócus de aprendizagem coletiva e comunitária, onde os brincantes “compartilham saberes e histórias de seu grupo social bem como ampliam seu universo simbólico que é constantemente modificado pela polissemia da tradição, da cultura e de sua origem”. (SOUZA, 2008) Para Puertas (2006), o conhecimento cultural desperta o interesse dos alunos, tanto em termos cognitivos como sócio afetivo, facilitando assim a aquisição de conhecimento. Viana (2005), por sua vez, aponta que nas vivências do Boi, os brincantes percebem-se no mundo, organizam-se.

Através do canto, o brincante concebe e representa experiências, projeta valores, sentidos e significados e revela sentimentos, emoções e sensações. Ao balançar seu maracá, ele anuncia a entrada das zabumbas, pandeirões e chocalhos, sons que invadem os ouvidos e encontram respostas na dança de outros brincantes; homens e mulheres que celebram e que, por um instante, permitindo-se esquecer das rotinas do cotidiano. (Ibidem, s/p)

Como os encontros culturais se caracterizam pela naturalidade do processo de aprendizagem, as seguintes questões orientam a pesquisa ora em andamento: como se aprende a tocar, cantar e dançar no contexto do bumba-meu-boi? Como esse processo pode ser aproveitado na Educação Musical? O que motiva os aprendizes? Qual a relação entre a música e a dança no bumba-meu-Boi? Essas questões norteiam este trabalho e para respondê-las, focamos a pesquisa nos “brincantes” de bumba-meu-boi da cidade de São Luís do Maranhão, no Bairro de Fátima, realizado no contexto dos festejos de São João.

2. Objetivo

Essa pesquisa tem como objetivo investigar os processos de aprendizagem que ocorrem no bumba-meu-boi da cidade de São Luís do Maranhão, no Bairro de Fátima, realizados nos festejos de São João, visando elucidar as motivações dos brincantes e a relação entre música, dança e aprendizado no referido cenário. Espera-se com isso identificar procedimentos didáticos pedagógicos que possam contribuir para a

Educação Musical. Trata-se de fazer dialogar o jogo, o lúdico e o fazer musical como formas articuladas de construção do conhecimento.

3. **Fundamentação Teórico-Metodológica**

Esta manifestação ocorre em várias regiões do Brasil e utiliza nomes distintos como Bumba meu Boi, Boi do Maranhão, Boi de Mamão, dentre outros. Sua música é em compasso binário, de caráter dançante, tocada por instrumentos como pandeiro, sanfona, tambor, violão, dentre outros. As letras apresentam os personagens e falam do cotidiano possibilitando momentos para criação e improvisação.

Existe literatura que descreve e/ou analisa o bumba-meu-boi, porém ainda são raras abordagens da aprendizagem musical nesse contexto. Dentre estas, cita-se o livro de André Paula Bueno (2001) “Bumba-boi maranhense em São Paulo” e a tese de Saura (2008), que se aproxima do tema desta pesquisa por falar de bumba-meu-boi e educação. Já o trabalho de Figueiredo (2011), “Cantoria de Boi de Mamão”, aborda como o canto é passado adiante através da transmissão oral.

Além de estudos diretamente ligados ao “Boi”, tem-se levantado trabalhos que exploram práticas não formais de aprendizado em outras manifestações tradicionais como a congada, o candomblé e o folguedo popular, como é o caso do artigo “O brinquedo popular e o ensino de música na escola” de Fernanda de Souza (2008)

O embasamento teórico volta-se para fundamentos da Educação Musical através dos Métodos Ativos de diferentes gerações. Segundo Fonterrada (2003, p.108), “é importante que educadores musicais pioneiros sejam revisitados [...] para extrair subsídios para propostas educacionais adequadas à escola e à cultura brasileira”. Nesse sentido, Dalcroze e Orff emergem como importante base metodológica. De outro lado destacam-se trabalhos voltados ao ensino musical coletivo. Conforme Cruvinel (2009, p.253), essa modalidade proporciona:

(...) melhor desenvolvimento da percepção e dos elementos técnico musical (...); teoria musical aplicada (...); o resultado musical acontece em menos tempo; (...) desenvolve uma maior concentração, disciplina, autoconfiança, autonomia e a independência nos alunos; (...) promove um processo de interação entre os alunos, sociabilizando-os e desenvolvendo o senso-crítico (...).

O levantamento de dados vem sendo realizado na forma de observação participante, acompanhando e observando o desenrolar da brincadeira nos ensaios, apresentações e cerimônias, as quais foram filmadas. Entrevistas semi-estruturadas também estão sendo realizadas com os integrantes do grupo aqui focado, bem como de outras agremiações de mesma natureza.

4. **Para concluir**

É interessante observar que o depoimento dos mestres do Boi aponta para um conhecimento que parece, de certa forma, mágico. Em um momento “não sabem nada e, de repente, já aprenderam”. Na verdade, há uma série de fatores entre o não saber e o saber que interferem nessa aprendizagem. Esta acontece com o tempo, de maneira quase imperceptível, na história das pessoas. O contexto em que ela vive e viveu, as relações familiares com a música, os lugares frequentados, os amigos, tudo isso interfere na aprendizagem. No bumba-meu-boi as crianças vivenciam o ritmo através da dança e com isso internalizam o

pulso, que é explícito nesse ritmo. De acordo com Rodrigues (2007, p.24) o gesto corporal é uma das formas de vivenciarmos a música. Durante todo o tempo o sujeito internaliza o conhecimento e o expressa dentro dos moldes de uma linguagem apreendida. Quando tem contato com o instrumento, as crianças aprendem a tocá-lo com facilidade. Trata-se de externalizar o ritmo já vivenciado e absorvido e a partir desses estímulos o sujeito vai construindo seu próprio conhecimento musical. Com o conhecimento internalizado, com o perdão do trocadilho, basta agora “dar nome aos bois”, fazendo as devidas associações para expandir esse conhecimento.

Referências

BUENO, André Paula. *Bumba-boi maranhense em São Paulo*. São Paulo: Nakin Editorial, 2001.

FIGUEIREDO, Evanise. *Cantoria de Boi de Mamão*. Centro de Artes da Universidade Estadual de Santa Catarina, 2011. Florianópolis: UDESC, 2011.

FONTEERRADA, Marisa Trench de Oliveira. *De tramas e fios: um ensaio sobre música e educação*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

SAURA, Soraia Chung. *Planeta de boieiros: culturas populares e educação de sensibilidade no imaginário do Bumba-meu-Boi*. Tese de doutorado. Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo. 2008. São Paulo: USP, 2008.

SOUZA, Fernanda de. O brinquedo popular e o ensino de música na escola. *Revista da ABEM*. Número 19, março de 2008.

PUERTAS, F. E. *La cultura se aprende, se practica... y se disfruta*. New Routes, n. 1516 – 3601 Ed. Disal. 2006.

RODRIGUES, Márcia Cristina Pires. *O Ensino-aprendizagem em Dança na Construção das Noções de Espaço e de Tempo*. Tese de mestrado. Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande Do Sul. 2007. Porto Alegre: UFRGS, 2007.

VIANA, Raimundo Nonato Assunção. *Corpo, Estética, e Dança Popular*. In Revista Pensar a Prática. V. 8, n. 2. Goiânia: UFG, 2005.

INTER-RELAÇÕES HISTÓRICAS, COMPOSICIONAIS E SOCIOCULTURAIS DO PIANO A QUATRO MÃOS NO BRASIL

Gyovana de Castro Carneiro
Escola de Música e Artes Cênicas da UFG (docente)
carneiro.gyovana@gmail.com

Denise Maria Zorzetti
Escola de Música e Artes Cênicas da UFG (docente)
dzorzetti.ufg@gmail.com

Palavras-chave: inter-relações históricas; música brasileira; piano a quatro mãos

1. Contextualização do problema e justificativa

O repertório brasileiro para piano a quatro mãos reflete as várias tendências estéticas ocorridas no desenvolver da composição nacional, oferecendo rica diversidade de obras significativas para intérpretes e professores. Grande parte dos renomados compositores brasileiros escreveu ao menos uma obra para piano a quatro mãos, o que denota haver uma relevante produção para este gênero no panorama da criação brasileira.

Pouco, porém, se discute sobre como a prática do piano a quatro mãos chegou ao Brasil. Nota-se que a prática da música que se ouvia na Europa chegou à sociedade brasileira com a vinda da família real em 1808. Monteiro afirma que “a contribuição estrangeira foi inquestionável. Para fazer música de linguagem europeia e ao gosto da corte era necessário que existisse meios para isto”. (2008, p.281). Inúmeras obras originais para piano a quatro mãos, surgidas a partir de Johann Christian Bach (1642-1703), comprovam a existência desta prática em parte da Europa. É sabido, por outro lado, que Portugal viveu uma situação histórica e cultural que gerou uma produção artística com características de gosto e estética diferente de países como Alemanha e França. Surgem, assim, as seguintes questões: Havia um repertório para piano a quatro mãos na corte portuguesa antes da vinda de D. João VI para o Brasil? De acordo com Monteiro (2008), músicos atuantes no Rio de Janeiro, entre 1808 e 1821, aparecem vindos de Portugal, mas também da França, Itália, Espanha, Áustria e Alemanha. Como então o repertório para piano a quatro mãos chegou ao Brasil?

2. Objetivos

A partir das lacunas evidenciadas em relação ao conhecimento da chegada do repertório para piano a quatro mãos no Brasil, pretende-se, com este artigo, discutir como esse importante gênero musical chegou às terras brasileiras. A proposta é realizar um estudo verticalizado que possa entrecruzar aspectos históricos, composicionais e sócio-culturais que envolvem o gênero em questão no Brasil e em suas relações com a Europa, refletir sobre os processos de apropriação e ressignificação, além de abrir caminhos para a identificação de representações sociais no que se relaciona à música para piano a quatro mãos no Brasil.

3. Fundamentação teórica – Metodologia

Esta comunicação é parte de uma investigação sobre a música brasileira para piano a quatro mãos, a qual enfoca desde as primeiras obras localizadas no Brasil até os dias de hoje. Parte-se da premissa de que a prática do piano a quatro mãos chegou ao país através da corte portuguesa, que aqui aportou em 1808. Com a chegada da Missão Artística Francesa, ordenada por D. João VI, muitos foram os artistas estrangeiros que vieram a fim de promover o desenvolvimento das artes no Brasil; dentre esses artistas estava Sigismund Neukomm (1778-1858), autor da Sonata para piano a quatro mãos, provavelmente a primeira obra a ser escrita no país para tal formação. Note-se que a prática de piano a quatro mãos, como, aliás, ocorre na música brasileira em geral, sempre significou um eco tardio da prática musical da Europa. Particularmente no início do século XIX, a música escrita no Brasil, para ser aceita e admirada, era delineada à imagem e semelhança da música composta na Europa colonizadora. Somente no início do século XX começa a acontecer uma busca pela identidade musical brasileira e, a partir de 1950, significativas mudanças podem ser observadas. Nesse momento histórico, a busca da identidade nacional já ultrapassava fases de amadurecimento atingindo uma liberdade composicional que usa diversas linguagens, formas e procedimentos sem compromissos com tendências estéticas estereotipadas, apresentando considerável variedade de aspectos estilísticos.

Esta pesquisa, de caráter exploratório, privilegiará o paradigma indiciário, de acordo com as ideias de Ginzburg (1989). Utilizando-se do método da montagem proposto por Pesavento, no qual os registros do passado são articulados, como em uma espécie quebra-cabeças, pode-se “atingir os sentidos partilhados pelos homens de um outro tempo” (2003, p. 65). Também se trabalhará com a descrição densa, onde a descrição minuciosa do objeto trabalha “explorando todas as possibilidades interpretativas que ele oferece, o que só poderá ser dado por meio de um intenso cruzamento com outros elementos, observáveis no contexto ou mesmo fora dele” (PESAVENTO, 2003, p.66).

4. Principais Conclusões

Pelo exposto, já se torna possível perceber a existência de inter-relações históricas, composicionais e socioculturais na prática do piano a quatro mãos no Brasil; na trajetória percorrida, os fatos históricos estão sempre entremeados com questões socioculturais que se refletem na composição musical brasileira como um todo, nela inserido o repertório para piano a quatro mãos. Ressaltamos ainda o entrelaçamento de fatos históricos, socioculturais e composicionais com a presença do piano a quatro mãos no Brasil em ações e funções diversas: na vida doméstica, no entretenimento, no ensino, na economia, nos arranjos e transcrições, na música de câmara, até atingir, na contemporaneidade, as Universidades e os palcos de Concerto.

Referências

GINZBURG, Carlo. *Mitos, Emblemas e Sinais – morfologia e história*, São Paulo, Cia das Letras, 1989. 288p.

MONTEIRO, Mauricio. *A Construção do Gosto - música e sociedade na Corte do Rio de Janeiro – 1808-1821*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008. 356p.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003. 130p.

MUSICOLOGIA E PERIÓDICOS: A MATUTINA MEIAPONTENSE (1830-1834) COMO UMA FONTE À MUSICOLOGIA

Janayna Medeiros Pinto Santana
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás (discente)
janaypiri@hotmail.com

Palavras-chave: Periódicos em Pirenópolis; Jornal Matutina Meiapontense; Música em Goiás.

1. Contextualização do problema e justificativa

A musicologia enquanto disciplina acadêmica estabelecida possui pouco mais de um século. Apesar de jovem, se comparada com outras disciplinas como a história, por exemplo, ela possui já um corpo significativo de trabalhos teóricos, que muito tem contribuído para o conhecimento acerca da música especificamente e da sociedade de forma geral.

Nas últimas décadas, a “nova musicologia” tem fomentado um intenso debate entre os acadêmicos, cujo resultado foi uma reavaliação dos limites da musicologia, em especial no que se refere a novas abordagens e novos objetos de estudo. Uma importante influência vem da historiografia francesa, particularmente da Escola dos Annales, resultando na ampliação dos conceitos de “documentação” e “fonte histórica”.

Dentro dessa perspectiva, muitos pesquisadores se voltaram para fontes que até então não haviam despertado a atenção da comunidade acadêmica. Esse é o caso dos periódicos no estado de Goiás. Assim, graças a esse conceito de ampliação de fontes, a musicologia goiana passa a dispor de uma fonte riquíssima para o estudo da música no Estado no século XIX: o primeiro jornal goiano *Matutina Meiapontense*. Porém, em que medida o jornal veiculou em seus números referências ao exercício da música ou a dados outros relacionados a figuras que tiveram uma atuação nessa área? Ou ainda, qual a natureza dessas referências às atividades musicais contidas no periódico?

2. Objetivos

Como objetivo a presente pesquisa buscou examinar todas as referências às atividades musicais contidas no jornal *Matutina Meiapontense* no período de 1830 a 1834. Dessa forma, procurou-se listar todas as referências às atividades musicais propriamente ditas, classificando-as de acordo com sua natureza, bem como listar também qualquer notícia relacionada a figuras que desempenharam algum papel na esfera artístico-musical do Estado de Goiás.

3. Fundamentação Teórico-Methodológica

A presente pesquisa pautou-se por uma investigação científica, cuja abordagem resultou de um diálogo entre procedimentos característicos da musicologia histórica e da história cultural. Da primeira veio a fundamentação teórica que orientou a concepção das diversas atividades musicais no que diz respeito aos seus aspectos mais específicos, como tipos de instrumentos e vozes utilizados, gêneros musicais abordados e práticas musicais mais frequentes. Para a compreensão das atividades musicais na primeira metade do século XIX, apoiou-se em autores como Régis Duprat (1985), no que se refere à música brasileira de forma

geral, e Marshal Gaioso Pinto (2004), no que se refere à música em Goiás mais especificamente.

A história cultural forneceu os parâmetros metodológicos que direcionaram o tratamento de um periódico, no caso o *Matutina Meiapontense*, como fonte documental para a historiografia. Nesse aspecto, foi fundamental o trabalho da pesquisadora Tânia Regina de Luca (2006), no que diz respeito à compreensão do conteúdo do periódico e da sua natureza, das idiossincrasias linguísticas e do “lugar de fala” de quem escreve (análise do discurso), do público alvo, do gênero e da forma do periódico, bem como das diversas relações existentes entre os vários agentes envolvidos na produção, circulação e uso do periódico.

4. Principais conclusões

A imagem que surge da leitura cuidadosa do jornal *Matutina Meiapontense* é aquela de uma sociedade que passa por profundas transformações, como a constituição de novos meios de comunicação e a formação de uma consciência identitária nacional. Nessa sociedade, as manifestações artísticas, em especial a música, ocupam um espaço significativo no leque de atividades do indivíduo.

Localizam-se nas páginas do jornal, referências a valsas, bailes, serenatas e modinhas, testemunhando a importância da música nas manifestações mais populares ou informais. Por outro lado, fica evidente o papel da Igreja como fomentadora e executora de atividades musicais em Goiás no século XIX. Nesse aspecto, chama à atenção as inúmeras referências a execuções de *Te Deums* encontradas nas páginas do periódico, muitas vezes marcando acontecimentos políticos e cívicos da época. Significativas também são as referências à ópera, que como demonstrado por Ana Guiomar Souza (1998) era uma importante atividade para a sociedade meiapontense no século XIX.

Assim, se percebe pela leitura do Jornal *Matutina Meiapontense*, que a música era parte integrante e fundamental da vida dos indivíduos participantes da sociedade dos núcleos urbanos do Estado de Goiás, estando presente tanto nas manifestações mais informais e espontâneas quanto nas mais solenes e formais.

Referências

DUPRAT, Régis. *Garimpo Musical*. São Paulo: Novas Metas, 1985.

JORNAL MATUTINA MEIAPONTENSE, publicado em Vila de Meiaponte, do número do 01 ao 526, de 1830-1834.

LUCA, Tânia Regina de. “Fontes Impressas: História dos, nos e por meio dos periódicos” In PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). *Fontes históricas*, 2ª ed. – São Paulo: Contexto, 2006. (pp. 111-154).

PINTO, Marshal Gaioso. *Da missa ao Divino Espírito Santo ao Credo de São José do Tocantins: um episódio da música colonial em Goiás*. Goiânia: AGEPEL, 2004. (Col. Tônico do Padre).

SOUZA, Ana Guiomar R. *A ‘Era dos Barracões’: Uma Abordagem Histórico-Social da Ópera em Pirenópolis, Século XIX*. Dissertação de mestrado, Universidade Federal de Goiás, 1998.

O DRAMA MUSICAL DE WAGNER SEGUNDO O JOVEM NIETZSCHE

Walquiria Pereira Batista
Escola de Música e Artes Cênicas da UFG (docente)
walb_gyn@yahoo.com.br

Palavras-chave: drama musical; Wagner; jovem Nietzsche

1. Contextualização do problema e justificativa

A presente comunicação propõe discutir a relação entre teatro e música com foco no drama musical de Wagner (2010), segundo a filosofia de juventude de Nietzsche (2007). Nesse sentido, cumpre perceber que a militância cultural do então filólogo tem como objetivo lançar um olhar renovador para a estética alemã, apoiado no compositor de *Tristão e Isolda*. Com esse intuito, o primeiro Nietzsche (2007) aspirava ao renascimento da arte apolíneo-dionisíaca da tragédia como forma de restauração de uma identidade para a sua época. Tendo isso em vista, o pensador defendia o redespertar de uma visão trágica, a partir do espírito da música. A seu ver, somente a música resgataria o mito àquela cultura que a submetera a uma finalidade ilustrativa. É nesse quadro que Nietzsche (2007) reconhece em Wagner (2010) uma concepção musical absolutamente distinta.

Em *O nascimento da tragédia*, Nietzsche (2007) vê em seus contemporâneos uma degenerescência nas artes, particularmente no que diz respeito à ópera praticada e consumida. Para o filósofo, esta arte ressoava a visão do homem teórico, instrumentalizada para instruir e divertir o seu público. Sob esse prisma, a música perdera o seu caráter de elemento artístico primordial, enquanto o mito fora expulso da obra de arte. Por conseguinte, na ópera moderna, a palavra alçaria o *status* de elemento supremo, relegando a música a uma função explicativa, como que uma “pintura sonora descritiva”, precisamente o inverso da força criadora de mitos. Por intermédio da “pintura musical”, o pensador alemão julga que a aparência se mostra ainda mais pobre do que é, e que a música se torna um indigente reflexo dessa aparência.

Para o jovem Nietzsche (2007), a retomada da cultura trágica significaria o redespertar do espírito dionisíaco. Wagner (2010) era a promessa de uma renovação cultural, aquele que resgataria o mito e possibilitaria uma espécie de ressurreição da arte trágica. Ambos estavam convencidos da força transformadora que a Grécia podia representar para a modernidade. “Tratava-se, para eles, de uma tarefa ampla de *revalorização e renascimento da cultura trágica* e de uma crítica à cultura moderna” (MACEDO, 2006, p. 122; grifo nosso). Fato é que, quando se remete às esperanças para o ser alemão, Nietzsche (2009) vê em Wagner o “intérprete e transfigurador de um passado”. Mas que concepção é essa que faz Nietzsche (2007) creditar no músico tamanhas esperanças? Em primeiro lugar, cumpre examinarmos as ideias musicais do filósofo, inspiradas em Schopenhauer.

Em *O mundo como vontade e representação*, Schopenhauer (2001) distingue a música de outras artes, adjetivando-a como “perfeitamente inteligível” e “completamente inexplicável”. Isso porque “ela nos mostra todos os movimentos do nosso ser, mesmo os mais escondidos, libertos daí em diante dessa realidade que os deforma e os altera” (SCHOPENHAUER, 2001, p. 278). A música, assim considerada, é uma forma especial de saber, “por meio da qual seria dada ao homem a chance de acessar uma essência indizível por detrás da realidade aparente – cujo núcleo ontológico ele agora não conhece, mas sente em si mesmo” (BARROS, 2007, p. 15).

De acordo com o filósofo de Frankfurt: “as Ideias, a objetividade [*Objektivität*] imediata e adequada da coisa-em-si: esse é o conteúdo, o objeto da arte” (SCHOPENHAUER, 2003, p. 58; grifo do autor). Segundo essa esteira de pensamento, enquanto as demais linguagens reproduzem as Ideias, a música, sem conceitos ou mediações, reproduz a Vontade. Consonante à concepção schopenhaueriana, Nietzsche (2007) concorda que a música difere de todas as artes por não ser reflexo do fenômeno ou, mais precisamente, da objetividade da Vontade, “porém reflexo imediato da própria vontade e, portanto, representa o metafísico para tudo o que é físico no mundo, a coisa em si mesma para todo fenômeno” (NIETZSCHE, 2007, p. 97).

Assim como no jovem Nietzsche (2007), as concepções artísticas de Richard Wagner (2010) também seguem a tese de Schopenhauer (2001). Logo, não será outra a definição wagneriana de música, bem como a diferenciação desta em relação às outras artes: “[...] a própria música é uma ideia do mundo, nela o mundo manifesta imediatamente sua essência, ao passo que nas demais artes esta essência só se *torna* representação quando mediada pelo conhecimento” (WAGNER, 2010, p. 24; grifo do autor). Para Wagner (2010), apenas a arte musical desperta uma espécie de consciência do ilimitado, que dá vida ao conceito mais geral e em si obscuro de sentimento, com a maior clareza e precisão. Desse ponto de vista, “não só o drama está contido na música, como também a música é a condição a priori dele, uma vez que ela, enquanto essência, é a matéria que dará possibilidade ao homem de criar o drama” (LISARDO, 2009, p. 143).

No tocante aos temas, o compositor vai colher nos ancestrais da Alemanha os assuntos de suas obras. Assim, as lendas e os mitos de sua nação desfilam em seu drama. Nesse sentido, as aventuras, os conflitos, as paixões e os sofrimentos protagonizados por seres da cultura germânica provocariam no público uma identificação com o seu passado mítico. A música, por seu turno, ao alçar o espectador a um estado inconsciente, seria a arte capaz de traduzir o indizível, ressoar o inefável; seria capaz de, por si, reverberar o em-si.

2. Objetivos

Propiciar uma discussão entrecruzando teatro e música no drama musical de Wagner (2010), a partir das concepções do jovem Nietzsche (2007; 2009); Recolher contribuições para uma pesquisa em andamento

3. Fundamentação teórico-metodológica

O texto se encontra em fase de elaboração, a partir do fichamento de fontes, documentos e estudos teórico-críticos. O arcabouço teórico compreende bibliografias dos autores em questão, assim como obras de seus comentadores.

4. Principais conclusões

A pesquisa atual supõe uma convergência entre o pensamento do jovem Nietzsche (2007; 2009) e o drama musical de Wagner (2010), a partir dos seguintes aspectos: a crítica à cultura moderna, o renascimento de uma cultura trágica, o resgate do mito e a concepção musical apoiada em Schopenhauer.

Referências

- BARROS, Fernando de Moraes. *O pensamento musical de Nietzsche*. São Paulo: Perspectiva/ Fapesp, 2007. 193p.
- LISARDO, Roger Deivyson. *Richard Wagner e a música como ideal romântico*. São Paulo: UNESP, 2009. p. 168p.
- MACEDO, Iracema. *Nietzsche, Wagner e a época trágica dos gregos*. São Paulo: Annablume, 2006. 212p.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Trad. de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. 180p.
- _____. *Wagner em Bayreuth: quarta consideração extemporânea*. Trad., introdução e notas de Anna Hartmann Cavalcanti. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009. 180p.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *Metafísica do belo*. Trad., apresentação e notas de Jair Barbosa. São Paulo: UNESP, 2003. 256p.
- _____. *O mundo como vontade e representação*. Trad. de M. F. Sá Correia. Rio de Janeiro: Contraponto, 2001. 432p.
- WAGNER, Richard. *Beethoven*. Trad. e notas de Anna Hartmann Cavalcanti. Rio de Janeiro: Zahar, 2010. 100p.

O ESTUDO DOS ELEMENTOS RETÓRICOS EM ANDRÉ DA SILVA GOMES

Eliel Almeida Soares
Universidade de São Paulo (doutorando)
eliel.soares@usp.br

Palavras-chave: Retórica e Musica Colonial Brasileira, André da Silva Gomes

1. Contextualização do problema e justificativa

Por considerável tempo, a música foi, na história da civilização ocidental, vocal e ligada às palavras. Desde a Antiguidade, pensadores e teóricos fundamentaram conceitos musicais empregando analogias e metáforas relacionadas à Retórica. Através dessa premissa, houve estreitamento relacional entre retórica e música, revestindo o discurso com maior afeto e persuasão. Assim sendo, por meio dos humanistas que, em pela Renascença, redescobriram as obras clássicas de Aristóteles e Quintiliano, adicionadas ao espírito racionalista, serviram de fundamento para os escritos relacionados à arte da eloquência dos séculos XVI ao XVIII. Dessa maneira, conferiu-se, no discurso musical, a mesma disposição e estrutura utilizadas na construção literária, tal como seus recursos de linguagem, sejam figuras ou elementos retóricos. No Barroco e início do Classicismo, essa relação chega a um ponto sofisticado de aplicação, onde os compositores eram influenciados por essas doutrinas retóricas que governavam a adequação dos textos e da música (BUELOW, 2001, p.260).

Seguidor e conhecedor dessa doutrina, André da Silva Gomes (1752-1844) (apud Duprat et al, 1998), ressalta que o compositor formado nesses moldes de transmissão deve saber organizar e planejar com cuidado as ideias que serão dispostas em uma música. Semelhantermente, tais autores deveriam examinar e imitar os ótimos tratados teóricos dos insígnies mestres, assim como os preceitos contidos na Faculdade Retórica e Poética:

[...] não poderão avançar um dilatado terreno sem que sejam acompanhados, ajustados e socorridos pelos **ótimos exemplares de insígnies Mestres** [...] **Revela**, pois saber manejar, define um empréstimo de ideias de pensamentos, de sentimentos e passagens dos escolhidos exemplares que nos propomos a imitar ou aproximando-os ou diferenciando-os, ou diminuindo ou aumentando, os quais preceitos, próprios da **Faculdade Retórica e Poética, nos quais supomos o nosso aluno de Composição de Música bem instruído, como preparatórios desta Faculdade que tratamos; por isto deixamos aqui de os explicar** [*grifos nossos*] (p.179-180).

Em síntese, por ser a música da segunda metade do século XVI e início do XIX constituída por elementos retóricos, a musicologia contemporânea demonstra-se interessada acerca da utilização retórica no discurso musical, pelo fato de a mesma ser ferramenta ideal para a base do conhecimento analítico desse período. Entretanto, grande parte das publicações é direcionada às obras de compositores europeus. Nesse contexto, esse trabalho se justifica pela necessidade de averiguação mais detalhada no emprego dos mesmos recursos retóricos na música colonial brasileira, sobretudo nas composições de André da Silva Gomes.

2. Objetivos

Neste trabalho objetivou-se demonstrar a utilização de elementos retóricos na obra de André da Silva Gomes. Para tanto, fundamenta-se em seu tratado *A Arte Explicada de Contraponto e seus Ofertórios* os quais foram examinados minuciosamente, sob a égide retórica, associada aos escritos bíblicos, além das ferramentas analíticas, cujas metodologias são amplamente difundidas pela atual musicologia. Enfim, será exposto que, mesmo distante dos centros musicais europeus, o compositor luso-brasileiro era consciente do uso da retórica como importante veículo persuasivo no processo composicional.

3. Fundamentação Teórico-Metodológica

Na *Arte Explicada de Contraponto*, Silva Gomes traz à baila que o compositor deve ser instruído como o filósofo. Da mesma forma, tem que ser capaz de distinguir e utilizar os elementos retóricos em uma peça musical. Ele enfatiza que tanto o contraponto quanto a composição são partes constantes e estáveis na disposição do discurso retórico-musical: “observa-se como Retórica; o Contraponto relativo à **Invenção** e a Composição relativa à **Disposição e Elocução**, assim demonstrando quanto é preciosa ao compositor a instrução literária” [grifos nossos] apud Duprat et al (1998 p.17-18).

Portanto, após as ponderações do próprio André, evidencia-se que o mesmo é detentor do conhecimento necessário para a aplicação da retórica na música, fato esse inteiramente possível, já que o referido autor se formou no Seminário Patriarcal de Lisboa. Por fim, para reforçar essa fundamentação serão dispostas as metodologias baseadas em análises de figuras retórico-musicais em consonância com o texto sacro.

4. Principais conclusões

O orador utiliza-se de recursos retóricos a fim de mover os afetos do ouvinte, ou seja, seu objetivo é convencer o público favoravelmente à sua tese. Nesse sentido, seus argumentos são baseados não só na lógica, mas na eloquência e persuasão, visando impressionar e envolver. Desde os primórdios da civilização greco-romana, filósofos e estudiosos atribuem à música o poder de influenciar a conduta humana. Entre o século XVI e princípios do século XIX, diversos pensadores, compositores e tratadistas teorizaram e sistematizaram o discurso musical, amparados pela retórica (SOARES; NOVAES; MACHADO NETO, 2012, p.7). Enfim, como mestre de contraponto, gramática latina, capela e profundo conhecedor da arte literária e musical, André da Silva Gomes mostra sua habilidade no emprego dos elementos de retórica em suas composições, fato comprovado através da análise de seus Ofertórios.

Referências

BUELOW, George. J. Rhetoric and Music. In: SADIE, S; TYRRELL, J. (Ed). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York: Oxford University Press Published, INC, 2001. vol. 21, p.260 - 275.

DUPRAT, Régis et al. *A Arte Explicada de Contraponto de André da Silva Gomes*. São Paulo: Arte & Ciência, 1998.192 p.

SOARES, Eliel Almeida; NOVAES, R; MACHADO NETO, Diósnio. Retórica na Música Colonial Brasileira: o uso da Anaphora em André da Silva Gomes In: IV Encontro de Musicologia de Ribeirão Preto, 2012. Anais. Ribeirão Preto: LATEAM- Laboratório de Teoria e Análise Musicais, 2012. p.301-306.

ⁱ Segundo Régis Duprat o tratado de André da Silva Gomes é apresentado em cópia escrita de 1830 por Jerônimo Pinto Rodrigues, sem referência precisa da data do exemplar original. (DUPRAT et al, 1998, p.9).

O INTÉRPRETE FAZ O PACTO: PERFORMANCE COMO EXPERIÊNCIA NO DEVIR

Luiz Henrique Fiaminghi
Universidade do Estado de Santa Catarina (docente)
lhfiaminghi@yahoo.com.br

Palavras-chave: performance historicamente orientada (HIP); rabecas brasileiras; Guimarães Rosa; Theodor Adorno.

1. Contextualização do problema e justificativa

Dentre as contribuições mais marcantes no campo da interpretação musical trazidas pelo movimento de performance histórica, HIP em inglês (*Historical Informed Performance*), encontram-se a re-incorporação de instrumentos e técnicas musicais antigas nas práticas interpretativas contemporâneas e a revitalização da improvisação. Este posicionamento permitiu enxergar nos instrumentos antigos seu potencial para levar o intérprete a novas concepções musicais em relação a um repertório histórico, ultrapassando a visão progressista e teleológica predominante até os anos 60.

Entendido como uma das faces do pós-modernismo por alguns (BUTT, 2005; BOWEN, 1999), o movimento HIP é mais amplo do que uma simples reação ao ímpeto de ruptura proposto pelas correntes modernistas. Nesse sentido, ele pode contribuir para o melhor entendimento de um movimento semelhante ocorrido na incorporação dos instrumentos periféricos na música de concerto ao redor do mundo, e que no Brasil impulsionou a acolhida de instrumentos como a rabeca, entre outros, em ambientes fora da música folclórica, incluindo aí a música popular urbana e a música instrumental.

Ao negar sua posição de um mero intermediário entre a obra e o público e sobrepor o seu papel criativo à burocrática tarefa de porta-voz da história ou do legado da tradição folclórica, o intérprete/performer assume alguns riscos: o primeiro e mais evidente é a utilização de instrumentos esquecidos ou periféricos, ou seja, a obrigatoriedade de trafegar por vias não conhecidas e não pavimentadas; construir ou reconstruir a *praxis* interpretativa a partir do instrumento em si e não por uma suposta herança passada de geração para geração.

2. Objetivos

Traçar o histórico do movimento HIP a partir das críticas lançadas por ADORNO (1951) aos precursores do movimento; Relacionar a performance histórica com outros movimentos análogos (fenomenologia da percepção; hermenêutica moderna) para melhor contextualizá-lo dentro da pós-modernidade e; Estabelecer paralelos da performance histórica (HIP) com a inclusão dos instrumentos folclóricos na música de concerto.

3. Fundamentação Teórico-Methodológica

O “Pacto com o Diabo” é um dos temas principais que permeiam o *Grande Sertão: Veredas* de GUIMARÃES ROSA (1998). Tomado como representação psíquica, adquire a função de aquisição de uma forma de poder, da competência da palavra e da coragem adquirida pelo jagunço Riobaldo, o narrador

do romance, para liderar e conduzir seu grupo errante pelos sertões do Urucuia. Esta forma de poder, ligada não só à força (técnica), mas também à palavra (retórica) e coragem (impulso criativo), é tomado de empréstimo neste artigo como uma metáfora do ato da performance musical sobre instrumentos antigos e sobre instrumentos não padronizados como a rabeça. Nesse caminho, alguns atributos – técnica, retórica e impulso criativo -são necessários para gerar alguma forma de poder que conduzirá este *performer* ao centro do discurso. A aquisição do poder da palavra é metaforicamente representada pelo “Pacto com o Diabo” (HANSEN, 2000). Enquanto divisor, desintegrador, o diabo preenche uma função que é a antítese exata da função simbólica da cruz, que é de reunir, integrar. (CHEVALIER, 1982). Por outro lado, em uma lenda que corre entre os rabequeiros da Zona da Mata pernambucana (NÓBREGA, 2000), acredita-se que a rabeça é protegida do diabo, pois o seu som resulta da cruz formada pelo arco em relação à corda.

Neste texto, exploramos o duplo sentido desta simbologia, a cruz e o diabo, deixando à rabeça a tarefa de entrelaçar os opostos. Ao mesmo tempo em que atua como desintegradora dos princípios estabelecidos pelo violino, e por isso é qualificada como som *inesperado* por GRAMANI (2002), dentro do arquétipo popular é representante de uma ordem não imposta pelo homem, mas regida pelo macrocosmo da harmonia das esferas.

A interpretação de música antiga segundo critérios históricos e musicológicos é um fenômeno cultural que, a partir da década de 60, se impôs e abriu questões importantes que encontram paralelos em outras áreas do conhecimento. A História entendida além daquilo que é narrado pelos documentos que chegaram até nós é uma delas. Peter Burke (1995, p 111) usa o termo “*entender a feitiçaria por dentro*”, como forma de se libertar “*da pressão exercida pelos documentos*”, como uma premissa para a visão contemporânea do antigo. GAGNEBIN(2004, p.63), citando Benjamin, fala em “*ressonâncias do passado no presente*”. Ao mesmo tempo em que ADORNO (1951) externou sua preocupação com a ineficiência dos cravos e órgãos, músicos experientes e visionários como Harnoncourt e Gustav Leonhardt, colocaram em prática o que Burke teorizou, revelando uma nova maneira de interpretar a música antiga, a partir dos instrumentos de época. Evidencia-se em Adorno, portanto, o caráter *progressista e teleológico* de sua defesa de Bach, na medida em que sua música foi entendida anacronicamente, como música pura, apartada de suas conexões históricas: na hierarquia dos instrumentos, assim como na hierarquia social, o progresso substitui o antigo pelo seu sucessor moderno, sem o questionamento das implicações que cada substituição pode acarretar.

4. Principais conclusões

A consciência do quanto as práticas interpretativas têm a aprender com outros campos de conhecimento, como a Fenomenologia da Percepção (MERLEAU-PONTY, 1975), é fundamental para encontrarmos saídas para o labirinto formado pelo dilema tradição/temporalidade. Não basta para a performance musical a utilização simplista das ferramentas adequadas, e no caso dos instrumentos históricos buscar uma aproximação superficial com a sonoridade do passado. Ou, por outro lado, tendo como referência os instrumentos folclóricos, buscar uma aproximação com uma sonoridade exótica que ficou esquecida nos baús do tempo. Ao intérprete resta, sobretudo, não sucumbir às dificuldades do inesperado, e encarar a função primordial do ato único da performance como uma experiência no devir, isto é, “algo que não possui existência prévia, passando a existir somente no momento em que se atualiza” (GUINSBURG, 2002, p. 287), que não existe antes ou depois e que escapa a qualquer análise puramente intelectual.

As reações ao folclorismo e ao historicismo aconteceram a partir das postulações pós-modernas que incorporam a cultura popular não como um recorte do popular no erudito, assim como processaram as informações históricas não como uma reedição do passado no presente, mas como uma nova criação que, abolindo as fronteiras entre as duas culturas (popular/erudito) e os dois espaços temporais (passado/presente), instauraram novas formas contemporâneas de linguagem cujas raízes brotaram de ambas as fontes. Neste sentido, o exemplo de Guimarães Rosa é norteador para todas as formas artísticas. O mesmo raciocínio pode ser aplicado ao movimento que tirou dos museus o cravo, a viola da gamba, o violino barroco e todos os instrumentos que compõem o *instrumentarium* da música antiga. Trata-se de uma visão contemporânea sobre a música do passado, na qual os instrumentos assumem o centro do jogo estético, como porta-vozes de uma sintaxe instrumental (KERMAN, 1987), tão importante quanto o texto que sobreviveu para ser interpretado. Neste enfoque, a ênfase é colocada no momento da atuação, e não na obra registrada na partitura, considerando o intérprete como co-autor da obra (TARUSKIN, 2005). O contrário, portanto, do que sugeriu Adorno, ou seja, de tratar os instrumentos históricos apenas como acessórios periféricos da composição verdadeira, registrada na partitura e que deveria ser trazida novamente à vida pela interpretação subjetiva desconectada do passado.

Referências

- ADORNO, Theodor W. Em defesa de Bach contra seus admiradores (1951). In: *Prisma: crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, 1998.
- BURKE, Peter. *Cultura Popular na Idade Moderna*. São Paulo: Schwarcz, 1995.
- BUTT, John. *Playing with History: the historical approach to musical performance*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2002.
- BOWEN, José A. Finding the Music in Musicology: Performance History and Musical Works. In: *Rethinking Music*. Nicholas Cook; Mark Everist (Eds.). Oxford: Oxford University Press, 1999. pp 424-51.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.
- GAGNEBIN, J. Marie. *História e narração em W. Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- GRAMANI, José E. *Rabeca, o som inesperado*. Daniella Gramani (org.). Curitiba: publicação da organizadora, 2002.
- GUIMARÃES ROSA, João. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- GUINSBURG, Jacó; SILVA, Armando S. (Orgs.). *Diálogos sobre Teatro*. São Paulo: EDUSP, 2002.
- HANSEN, J. A. *A Ficção da literatura em Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Hedra, 2000.
- KERMAN, Joseph. *Musicologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- NÓBREGA, Ana C. P. *A Rabeca no Cavalo Marinho de Baieux*. João Pessoa: Editora Universitária, 2000.
- TARUSKIN, Richard. *Text and Act: essays on music and performance*. Oxford: Oxford University, 1995.

O MODELO PERFIL COMPOSICIONAL: INVESTIGANDO PROCESSOS CRIATIVOS NA MÚSICA POPULAR CONTEMPORÂNEA

Thiago Cabral Carvalho
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Piauí (IFPI)
thiagocabral@ifpi.edu.br

Palavras-chave: Metodologia de análise para música popular; música popular contemporânea; música e contexto.

1. Contextualização do problema e justificativa

Consideramos tênue, sobretudo no Brasil, a produção científica dedicada à investigação da música “popular” contemporânea. Dentre suas principais peculiaridades destacamos: a) a influência do *jazz*; b) emprego de diferentes padrões musicais provenientes da América Latina, África e elementos “etno”; c) tecnicamente tendenciosa a um ‘comportamento’ “pós-tonal” (início do séc. XX), e d) valoriza o discurso por *sonoridades* em detrimento da ‘tradicional’ notação por alturas fixas (cf. GUIGUE, 2011). Ao realizarmos uma revisão de literatura com base nos Estudos Culturais (p. ex. CHARTIER, 1995; COLI, 2001; HALL, 2006) e nos textos específicos da área, provocamos uma reflexão do que vem a ser “erudito” e “popular” num panorama atual. Philippot (1977) escreveu uma das primeiras publicações sobre esta revisão conceitual para a área de composição. O autor compara paradigmaticamente algumas peças que apresentam diferenças na construção do contorno melódico, chegando à conclusão que seria possível organizá-las admitindo subníveis (e não exatamente em duas possibilidades isoladas), pois “a *complexidade* de uma música é proporcional ao seu débito de informação” (Idem. p. 06). Esta gradação de complexidade musical está condicionada à quantidade de informação utilizada durante o ato composicional. Portanto, o uso consciente dos materiais musicais provenientes de múltiplas influências originam duas novas taxonomias: 1) “música popular erudita”; 2) “música erudita popular” (*Ibid.* p. 11). Restringindo nosso objeto à primeira subcategoria de Philippot, elaboramos um modelo capaz de avaliar um conjunto de obras de um determinado compositor para extrair delas uma *intencionalidade* criativa. Ao final, pro-pomos um equilíbrio interpretativo entre *techné* (subentende-se, neste caso, as recorrências explicáveis pela partitura) e motivações sócio contextuais, ou, num sentido lato, uma compre-ensão ontológica do fazer musical (BÉHAGUE, 1994; VOLPE, 2007).

2. Objetivos

a) Analisar peças de “música popular erudita” contemporânea de um determinado compositor sob o ponto de vista técnico e sócio contextual na intenção de identificar um feitiço musical unívoco, um peculiar *modus faciendi*, almejando, pois, uma investigação musicológica à luz de uma intencionalidade criativa do ato composicional;

b) Interpretar significativamente os dados obtidos, direcionando-os sempre para além de uma verdade absoluta ou validações irrevogáveis, mas tratando-os como *indícios*, passíveis de desdobramentos nas diversas etapas da investigação;

c) Ampliar as dimensões analíticas privilegiando conscientemente o estudo pré e pós-composicional buscando um alinhamento às recentes questões científicas encampadas pelas humanidades.

3. Fundamentação Teórico-Metodológica

A partir da década de sessenta, especificamente com a inauguração de uma semiologia da música, visualizamos o início de uma preocupação em ampliar o nível restrito das estruturas para chegar a descrições pertinentes do ponto de vista dos processos de criação (*poiética*) e de percepção (*estésica*) (NATTIEZ, 2004). Entretanto, esta taxonomia ainda privilegia um esquema reducionista, não satisfatório numa abordagem que busca compreender os múltiplos fatores que envolvem a produção artística. Assim, detivemo-nos em (re)elaborar uma triparti-ção capaz de elucidar o ato composicional nos seguintes estágios: *imaterial* (fatores ontológico-cos), *material* (imanente) e *crítico-reflexivo* (sócio-contextual). A investigação do suporte material – no caso, a partitura – continuará, na prática, como repositório principal. Mas, ao revisarmos as potencialidades analíticas do nível neutro, consideraremos as relações dicotômicas entre compositor/obra, obra/contexto e compositor/contexto como princípios de *mutabilidade* às decisões compositivas (COSTA SILVA, 2008). Ao realizamos um estudo sobre o percurso analítico-musical praticado pela musicologia mais recente, observamos que a opção *hanslickiana* orienta em grande proporção os processos avaliativos do conteúdo musical, con-figurando, portanto, uma tendência neopositivista (DUPRAT, 2007). Vivenciamos um momento de “transição paradigmática” da ciência “pós-moderna” (SANTOS, 2003) no qual a necessidade de uma problematização generalizada seja num panorama científico pós-estruturalista e/ou desconstrutivista fundamenta ideologicamente o modelo em questão. Aqui, as análises realizadas serão úteis para a obtenção de dados para a fase *material*, subdividida e nomeada em duas etapas: 1) *Componentes Técnicos de Particularidade Discursiva* (CTPD): um catálogo de procedimentos recorrentes na mesma peça (CTPD individual) ou num conjunto de obras do mesmo compositor (CTPD global); 2) *Análise do Feitio Composicional* (AFC): um parecer técnico sobre um conjunto de peças, estabelecendo um diálogo entre o feitio individual (à maneira do compositor) e um fazer historicamente *contextualizado*, reportando a exemplares processuais encontrados noutros compositores. Seguindo pioneiramente esta tendência, mas retratando a produção musical dos séculos XVIII e XIX, destacamos o trabalho do musicólogo indonésio-americano Jan LaRue (1918-2004): em *Guidelines for Style Analysis* (1989 [1980]) o autor nos auxilia sobre como formular questões, levantar hipóteses e observar os dados musicais (*Idem*, p. 12). Ao final, selecionam-se critérios de avaliação ou interpretação onde o primeiro deles evoca uma observância ao contexto da obra musical. Na intenção de ampliar a primeira parte da proposta de LaRue denominada “análise dos antecedentes”, dialogamos com o campo reflexivo-epistemológico das ciências sociais que retém em Pierre Bourdieu (1930-2002) um destaque investigativo sistematizado sobre relações sociais e históricas no trabalho de pesquisa. As noções de *campo artístico* e de *hábitus* (BOURDIEU, 1983; 1994; 2003), tornam-se centrais à obtenção da *poiésis* (BRANCO, 2009).

4. Principais conclusões

O Perfil Composicional é, portanto, um instrumento metodológico de interesse comum tanto ao teórico quanto ao intérprete musical uma vez que encontramos os fundamentos para obtenção dos indícios sobre como determinado compositor conduz e/ou elabora seu ideal estético. A título de exemplificação, experiências foram realizadas num conjunto de peças para piano solo do compositor Luizão Paiva (1950-). O modelo encontra-se em contínua fase de reflexão e já apresenta resultados satisfatórios sobretudo como meio de imbricamento técnico e sócio-contextual orientado pelo viés transdisciplinar da Nova Musicologia.

Referencias

BÉHAGUE, G. Fundamento sócio-cultural da criação musical. *Revista da Escola de música UFBA*, Salvador, n. 19, p. 05-17, ago. 1992.

BOURDIEU, P. *Campo de poder; campo intelectual: Itinerario de un concepto*. México: Montessor, 2003, 126p.

_____. *As regras da Arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, 432p.

_____. *Questões de Sociologia*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983, 242p.

CHARTIER, Roger. “Cultura Popular”: revisitando um conceito historiográfico. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 8, n. 16, p.179-192, 1995.

COLI, J. O “nacional” e o “popular”. In: GUARNIERI, Camargo. *O tempo e a música*. Flávio Silva, organizador. São Paulo: Funarte, 2001. p. 25-31.

COSTA SILVA, J. E. A síntese entre ser e vir-a-ser, segundo o pensamento de Martin Heidegger: uma perspectiva de interpretação do imanente musical. In: *Cadernos do Colóquio*, 2008, Rio de Janeiro. *Anais eletrônicos...* Rio de Janeiro: UNIRIO, 2008. Disponível em: <<http://seer.unirio.br/index.php/coloquio/article/view/228/207>>. Acesso em: 14 jan. 2009.

DUPRAT, Régis. A musicologia à luz da hermenêutica. *Claves* (Revista do PPGM/UFPB), João Pessoa, n. 3, p. 07-19, maio 2007.

GUIGUE, D. *Estética da sonoridade: a herança de Debussy na música para piano do século XX*. São Paulo: Perspectiva, 2011, 190p.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11ª ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006, 104p.

LARUE, Jan. *Análisis del Estilo Musical: Pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal*. Barcelona: Editorial Labor, 1989 [1980], 186p.

NATTIEZ, J. J. Modelos linguísticos e análise das estruturas musicais. *PerMusí*. Belo Horizonte, vol. 9, p. 05-46, 2004.

PHILIPPOT, M. P. Música Popular Erudita e Música Erudita Popular. In: *Anais do I Simpósio Internacional de Compositores, 1977, São Bernardo do Campo. Anais...* São Bernardo do Campo: UNESP, 1977. p. 03-14.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Introdução a uma ciência pós-moderna*. 4ª. ed. Graal, Rio de Janeiro, 2003, 176p.

VOLPE, M. A. Por uma nova musicologia. *Música em Contexto* (Revista do PPG-MUS/ Universidade de Brasília), vol. 1, p. 107-122, 2007.

BRANCO, P. C. Martin Heidegger: A técnica como possibilidade de Poíesis. *A parte Rei: Revista de Filosofia*. vol. 63, Madrid, Maio, 2009. Disponível em: <<http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei>>. Acesso em: 27 fev. 2010.

O RAP EM GOIÂNIA: O DJ E O MC EM PROCESSOS DE HIBRIDAÇÃO E CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA

Maria Cristina Prado Fleury Magalhães
Escola de Música e Artes Cênicas da UFG (mestranda)
cricafleury@hotmail.com

Ana Guiomar Rêgo Souza
Escola de Música e Artes Cênicas da UFG (docente)
anagsou@yahoo.com.br

Palavras-chave: rap em Goiânia; hibridação cultural; identidade cultural

1. Contextualização do problema e justificativa

O rap, cujo termo é uma abreviação da expressão *rhythm and poetry*, (ritmo e poesia), é um gênero musical popular urbano, essencialmente rítmico, em que são recitados versos (geralmente rimados) sobre uma “batida” que segue determinado padrão e se repete ao longo da música. O objeto de estudo em questão é o rap produzido pelo movimento hip-hop, que tem como característica principal a colaboração entre os elementos DJ (quem executa a base rítmica utilizando um aparelho “toca-discos”) e MC (responsável por recitar versos rimados sobre a base sonora produzida pelo DJ) em sua composição.

A história do rap, dentro do movimento hip-hop, se confunde com a história do movimento negro. Considerado por Tella (2000), baseando-se no pensamento de Hobsbawm (1989), como o sucessor da *soul music*, o rap foi de grande importância para dar continuidade à disseminação da chamada “consciência negra” a partir da década de 1970. A partir do referencial teórico de Bourdieu (1992), nota-se que grupos sociais buscam sua definição identitária na demarcação e valorização das diferenças e divisões. Assim, o rap surgiria como materialização destes confrontos e tensões sociais travados no plano simbólico. Tem-se, então, a seguinte questão: como se dá a relação musical entre o DJ e o MC no rap produzido em Goiânia e quais os seus processos de hibridação e seu papel como componente da construção identitária destes músicos?

A relevância da presente pesquisa está na necessidade da investigação dos processos de hibridação cultural e da existência de representações simbólicas no rap produzido em Goiânia. Apesar de a questão das interações e do hibridismo cultural na pós-modernidade ser assunto de bastante destaque nos atuais estudos de antropologia, sociologia e história cultural, sua relação com a gênese e estruturação do rap foi pouco explorada pelos estudos musicológicos e etnomusicológicos até o momento, ainda mais se considerada a realidade do rap em Goiânia e região metropolitana.

2. Objetivos

O artigo tem como objetivo apresentar a pesquisa em andamento “O Rap em Goiânia: O DJ e o MC em processos de hibridação e de construção identitária”, bem como compartilhar os resultados até agora obtidos nas etapas de pesquisa bibliográfica e documental. A pesquisa tem como objetivo geral investigar como se dá a relação musical entre o DJ e o MC no rap produzido em Goiânia, focando sua

natureza originalmente híbrida em diálogo com aspectos culturais regionais e seu papel como componente da construção identitária destes músicos.

3. **Fundamentação Teórico-Metodológica**

A metodologia estabelecida é composta por pesquisa bibliográfica – contemplando, dentre outras, as produções de Rose (1994); Herschmann (1997 e 2005); Lurie (2000); Burnim; Maultsby (2006) e Dutra (2007) - seguida de pesquisa documental – utilizando-se registros oficiais, gravações musicais, vídeos, fotos, letras de música, depoimentos em jornais/revistas e demais formas de manifestação cultural que se configurem como documentos originais. A pesquisa de campo dá-se por meio de entrevista semi-estruturada e observação direta passiva documentada por descrição densa, filmagem e fotografia, seguindo-se da organização, análise e interpretação dos dados.

A concepção pós-moderna de identidade adotada como referencial para a análise dos fenômenos e manifestações sócio-culturais é definida historicamente por um sujeito que assume diferentes identidades em diferentes momentos, o que necessariamente aponta para a fragmentação da unidade identitária assumida pela modernidade. Assim, assinala Hall (2003), o sujeito pós-moderno não possui uma, mas muitas identidades contraditórias entre si, gerando uma tensão permanente. Foram também adotados os conceitos de hibridismo cultural e de lutas de representação e campos de produção simbólica trabalhados por Canclini (2003) e Bourdieu (1992), respectivamente.

Bourdieu (1992) elaborou seu modelo teórico a respeito dos campos de produção simbólica baseando-se em uma análise interna do comportamento dos indivíduos num dado contexto, tendo como conceitos centrais em sua obra a definição de *habitus* (maneira de interiorizar sistemas de ação e formas de pensamento que os indivíduos adquirem durante o processo de socialização e, a partir do qual, estruturam seus comportamentos e produzem sentimentos de pertencimento de classe) e *campo social* (lôcus em que se movem os agentes produtores e consumidores os quais desenvolvem linguagens e códigos culturais próprios, dando sentido a suas ações e lutas em busca da obtenção do domínio simbólico daquele campo).

Como subsídio para a análise de dados, será adotado o Método histórico-comparativo de Burke (2003), que compreende a história por um prisma que privilegia os aspectos culturais do comportamento humano, fazendo com que a visão histórica esteja voltada à análise específica dos valores de grupos em particular (com locais e períodos específicos). Burke leva a uma compreensão em que são utilizadas categorias explicativas de caráter regionalizado, fazendo com que as distinções culturais assumam o centro da análise, e não mais os elementos político-econômicos.

4. **Principais conclusões**

O projeto encontra-se em andamento e estão sendo realizadas as etapas de revisão de literatura, pesquisa bibliográfica e pesquisa documental, utilizando-se fontes primárias e secundárias. Até o momento pode-se concluir que o rap não se constitui como um gênero musical puro, ao contrário, é permeado por uma série de hibridações e “contaminações” culturais vindas da África, da Europa e das Américas do Norte e Latina. Esta hibridação é fator imprescindível para a caracterização do referido gênero musical e também para a construção identitária de quem produz e de quem ouve esta música.

O rap apresenta características residuais de diversas práticas culturais que se imbricam em sua configuração. Dentre estas práticas culturais pode-se destacar a articulação entre tradições musicais africanas

(por meio das práticas recitativas acompanhadas da “batida” rítmica), jamaicanas (por meio da utilização dos *sound systems*: sistemas de som que utilizam o toca-discos e o microfone para a recitação de versos sobre bases sonoras) e norte-americanas - por meio da influência da própria *soul music*, que por sua vez, mescla o caráter improvisatório, a complexidade rítmica, a polifonia vocal, o padrão pergunta e resposta e a utilização de escalas não convencionais da música africana, às características de polifonia vocal, utilização de língua inglesa, padrão pergunta e resposta e harmonização da música européia.

No rap produzido em Goiânia foi possível notar a natureza originariamente híbrida deste gênero em diálogo com aspectos culturais regionais. Até onde foi possível verificar, os grupos de rap de Goiânia e de cidades da região metropolitana como Aparecida de Goiânia e Senador Canedo traduzem nas suas configurações um sentimento de identificação com a cidade ou mesmo com a comunidade/bairro em que moram. Tal fato pode ser observado na utilização de termos locais nas letras das músicas, no sotaque goiano propositalmente enfatizado nas declamações das letras de rap, na incorporação de elementos rítmicos da catira e na utilização do som de viola caipira nas mixagens dos DJ's. Por fim, a identificação de diferentes formas de representação simbólica no gênero rap demonstra que esta música não contém seu significado apenas nela própria, mas também expressa um significado de contribuição para a integração e formação da identidade cultural de determinado grupo social.

Referências

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1992.

BURKE, Peter. *Hibridismo Cultural*. São Leopoldo: UNISINOS, 2003.

BURNIM, Mellonee V; MAULTSBY, Portia K. (orgs). *African American music: an introduction*. Nova York e Londres: Routledge, 2006.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade*. São Paulo: Editora da USP, 2003.

DUTRA, Juliana Noronha. *Rap: identidade local e resistência global*. São Paulo, PPG Música da UNESP, 2007. Dissertação de Mestrado em Música apresentada ao Instituto de Artes da UNESP, 2007.

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Editora DP&A, 2003.

HERSCHMANN, Micael. *O funk e o hip-hop invadem a cena*. 2ª ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005.

_____. (Org.). *Abalando os anos 90: funk e hip-hop, globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro: ROCCO, 1997.

HOBSBAWM, Eric. J. *História Social do Jazz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

LURIE, Shoshanna Kira. *Funk and hip-hop transculture in the “divided” Brazilian city*. Palo Alto, EUA, 2000. Tese de doutorado em Antropologia apresentada a Stanford University, 2000.

ROSE, Tricia. *Black noise: rap music and black culture in contemporary America*. Middletown: Wesleyan University, 1994.

TELLA, Marco Aurélio Paz. *Atitude, Arte, Cultura e Auto-conhecimento: o rap como a voz da periferia*. São Paulo, PUC-SP, 2000. Dissertação de Mestrado em Ciências Sociais apresentada ao Departamento de Antropologia da PUC-SP, 2000.

OS NOVOS VIOLEIROS ENTRE A “ROÇA” E O PALCO: NOVOS PROCESSOS IDENTITÁRIOS NO UNIVERSO DA MÚSICA CAIPIRA

Denis Rilk Malaquias
Escola de Música e Artes Cênicas da UFG (mestrando)
denis.violao@hotmail.com

Magda de Miranda Clímaco
Escola de Música e Artes Cênicas da UFG (docente)
magluiz@hotmail.com

Palavras chaves: Novos violeiros; novos processos identitários; música caipira; música sertaneja

1. Contextualização do problema e justificativa

Nas suas interações com a mídia e com o público das metrópoles no transcorrer dos séculos XX/XXI, a música originada da temática rural, da forma do caipira se expressar, que valorizava o acompanhamento da viola, esteve sujeita a um processo de ressignificação que transformou de modo radical suas matrizes iniciais, surgindo até mesmo uma nova vertente que passou a ser denominada “música sertaneja”, conforme exposto por Caldas (1999, p. 29). As superproduções dos artistas “sertanejos” ofuscaram a “simplicidade” do gênero, seja no visual, nas letras que fogem das temáticas do dia a dia do homem do campo, seja na instrumentação cada vez mais eletrificada que ofusca ou exclui o desempenho da viola.

Por outro lado, apesar das mudanças havidas, dos novos processos identitários a que esse gênero musical vem sendo submetido, existe um grupo de resistência que buscou ficar mais próximo das suas raízes, mesmo desenvolvendo outros diálogos culturais. Chamados também de “novos violeiros”, esses músicos passaram a injetar um novo ânimo na música violeirística, conquistando um público mais amplo que até então era estritamente fechado aos caipiras e aos sertanejos. Os novos caipiras ou neocaipiras são estudantes mineiros, paulistas e goianos, músicos saídos das universidades, dispostos a retrabalhar a música de “raiz”, resgatar a viola e algumas peculiaridades estilísticas da música sertaneja, conferindo-lhe, muitas vezes, um prestígio acadêmico-erudito (ALVES JÚNIOR, 2009, p. 47). Alves Dias (2010, p. 95/96) observa que Almir Sater, Renato Teixeira, Roberto Corrêa, Ivan Vilela, Fernando Deghi, João Paulo Amaral são alguns nomes que integram esse “movimento”. Afirma que o instrumento que era representado como “autenticamente” caipira, ou seja, portador de uma identidade cultural estável, teve “seu universo simbólico ampliado e dotado de interfaces para dialogar com outras vertentes musicais que se desenvolveram na modernidade”. Dialoga com Bourdieu (2003) ao observar que em função da formação teórico-musical sistematizada (na academia ou fora dela) e de seus capitais sociais, culturais e escolares, esses novos violeiros conseguiram implementar diversas ações transformadoras no mercado cultural e de bens simbólicos, que passaram a repercutir, positivamente, sobre as representações da viola e do violeiro. Lembra que têm se valido de várias linguagens musicais, combinando o moderno à tradição caipira do instrumento, variando desde “matrizes culturais dispersas entre violeiros remanescentes de tradições orais, até música que trabalha somente aspectos da técnica do instrumento” (ALVES DIAS, 2010, p. 95).

Esse primeiro contexto de reflexões reforçou alguns questionamentos iniciais: Que configurações estilísticas e processos identitários podem ser observados na música dos novos violeiros? Estão sujeitos a

processos de hibridação cultural? Que representações evidenciam? Qual o seu papel no universo da música caipira atual?

O presente trabalho justifica-se por investir no estudo da produção musical de uma dimensão cultural que tem sido objeto de várias discussões e discriminações no universo da música popular brasileira. Nesse aspecto, o trabalho aborda o tema com fundamentações teóricas que permitirão inseri-lo nas discussões atuais da musicologia voltada para abordagens interdisciplinares de novos objetos de estudo, abordagens essas que apontam valores culturais e um novo olhar para as produções e dimensão culturais mencionadas.

2. **Objetivos**

Relatar alguns resultados já alcançados na pesquisa em andamento, que tem como objetivos buscar configurações estilísticas, representações e processos identitários implicados com a música neocaipira, levantar o perfil dos novos violeiros e dos receptores dessa música, investigar a sua importância no resgate da cultura musical caipira e da valorização da viola.

3. **Fundamentação teórico-metodológica**

A investigação, de caráter exploratório qualitativo, está levando avante uma pesquisa bibliográfica e uma pesquisa documental. Referente à pesquisa bibliográfica, além de autores e obras acadêmicas que têm discorrido sobre circunstâncias relacionadas ao universo da música caipira e dos novos violeiros, tem investido em obras de autores que fundamentam teoricamente o trabalho, como Chartier (1990) e Canclini (2003). O primeiro, ao colocar o foco numa forma de conhecimento cotidiano, coletivo, que se evidencia nos processos simbólicos – “as representações sociais” – revelando processos identitários, “práticas que visam fazer reconhecer uma identidade social, exibir uma maneira própria de estar no mundo, significar simbolicamente um estatuto e uma posição” (CHARTIER, 1990, p. 23). O segundo, por deixar perceber que esse “lugar de fala” está sempre em interação com outros “lugares de fala”, outras dimensões culturais, por discorrer sobre os “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas que existiam de forma separada se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (CANCLINI, 2003, p. 29). A pesquisa documental tem se restringido a manuscritos e às poucas partituras encontradas que estão sendo analisadas e interpretadas, que se juntam às transcrições do pesquisador, num processo em que a organização sonora é sempre relacionada a dados colhidos na audição de CDs, de DVDs e por meio do estudo de elementos do cenário histórico com o qual criador e obra interagiram. Entrevistas estão sendo realizadas com os novos violeiros.

4. **Principais conclusões**

Algumas conclusões já têm se esboçado nessa pesquisa em andamento: os novos violeiros têm constituído um novo segmento musical e um nicho de mercado próprio da viola caipira, caracterizado, sobretudo, pela música instrumental, com fortes tendências às peças solos; as análises e interpretações das partituras têm evidenciado a interação de elementos estilísticos do campo de produção da música caipira (elementos rítmicos, introduções, interlúdios e refrões característicos desse campo) com elementos estilísticos do campo de produção erudito (complexidade rítmica, harmônica e melódica peculiar, virtuosismo), o que remete a processos de hibridação cultural, a novos processos identitários e representações ligadas ao

universo da música caipira na sua relação com outros universos culturais. Com isso, pode ser percebido que a viola começa a conquistar outros espaços, extrapolando as fronteiras do seu campo de produção, e que os violeiros têm levado o fazer caipira para outros públicos, propiciado novas valorações do instrumento e da música.

Referências

ALVES DIAS, Saulo Sandro. *O processo de escolarização da viola caipira: novos violeiros (in) ventano moda e identidades*. 2010. Tese (Doutorado), Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, São Paulo: USP, 2010. 244 p.

ALVES JÚNIOR, José Antônio. *Música Caipira Raiz: o entrelugar da memória e da contradição*. Dissertação de mestrado. 2009. Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, Universidade Federal de Uberlândia. 2009. 125 p. 125 f.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. 1 ed. Rio de Janeiro: Bertrand, 2003. 322 p.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações sociais*. 1 ed. Rio de Janeiro: Bertrand, 1990. 244 p.

CALDAS, Waldenyr. *O que é música sertaneja*. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1999. 85 p.

CANCLINI, Nestor. *Culturas híbridas*. 1 ed. São Paulo: Edusp, 2003.

GERALDES, Mary Ângela Figueiredo. *Visão Semiótica dos valores da cultura caipira manifestados nas letras de músicas de raiz*. Dissertação (Mestrado). Universidade Braz Cubas. Mogi das Cruzes, São Paulo, 2007. 221 f.

MOZZAMBANI NETO, Luiz. *Queima do alho – alimento do corpo e da alma do peão de boiadeiro*. Monte Alto: Edição do autor, 2010. 209 p.

NEPOMUCENO, Rosa. *Da roça ao Rodeio*. 1 ed. São Paulo: Ed. 34, 1999. 443 p.

OS TECIDOS E AS ARTICULAÇÕES CULTURAIS DA ESCOLARIZAÇÃO DA VIOLA CAIPIRA: O QUE ESTÁ POR DENTRO DA MISTURA

Saulo Sandro Alves Dias
Universidade de Campinas (doutorando)
saulo_sad@hotmail.com

Palavras chave: ensino de viola; escolarização da viola; professor de viola

1. Contextualização e Justificativa

Desde que a viola caipira aportou no Brasil no século XVI, no que tange à relação ensino-aprendizagem, esta se manteve peculiarmente ligada a antigas manifestações culturais de tradição oral valendo-se do método de observação, memorização e repetição. Mesmo tendo se disseminado entre um expressivo número de violeiros após a constituição do segmento musical sertanejo, esse instrumento permaneceu afastado dos espaços escolares. Contudo, o panorama secular de seu ensino e de suas práticas musicais desencadeados a partir da década de 1980 vem se modificando com o início do processo de escolarização. Por conta da amplitude sociocultural da escolarização, esse período passa a representar um momento histórico sem precedentes, com fortes implicações para a formação dos novos violeiros, especialmente no que diz respeito à técnica e linguagem musical. Em vários âmbitos do mercado de bens simbólicos também se pode apreciar os reflexos desse processo com destaque para a formação do segmento de música instrumental de viola e do mercado editorial voltado para o ensino.

2. Objetivos

Pretende-se apresentar algumas características do processo escolarização da viola caipira identificando de que modo a formalização e sistematização de práticas e representações musicais estabelecidas na tradição oral somam-se aos saberes elaborados no espaço escolar. Em outras palavras, aponta-se aspectos da relação ensino-aprendizagem entre a tradição oral e escrita, lançando luz sobre os elementos que estão sendo apropriados e vertidos pelos professores de viola a fim de constituir um referencial teórico-metodológico para estudo da viola caipira.

3. Fundamentação teórico-metodológica

Ao se introduzir a viola caipira no sistema escolar há que se considerar a dimensão cultural do instrumento nos diversos contextos históricos e descortinar os saberes musicais que se acumularam com os violeiros e transmitidos oralmente. Esse ambiente que perdurou durante séculos entre os tocadores caracterizou-se pela educação informal fortemente influenciada pelo meio e pelas relações interpessoais, sendo o conteúdo musical transmitido não estava intencionalmente organizado (LIBÂNEO, 2005, p.31). A constituição de uma cultura escolar para o ensino de viola caipira, então, implica em pensar na maneira como os “sujeitos escolares se apropriam das tradições” (FARIA, 2005, p.244), seja criando novas representações da viola, seja mediando o entrelaçamento de práticas sociais e culturais. O fato é que o processo de escolarização da viola engendrou novas formas de organizar, transmitir e mediar o

conhecimento, porém, valendo-se das experiências e das vivências musicais dos violeiros remanescentes das tradições orais (DIAS, 2012). Para tanto, esse processo contou a articulação de professores de viola que possuíam formação teórico-musical violonística a qual foi adquirida formal e sistematicamente na academia. A singularidade na formação lhes permitiu apropriar e sistematizar os saberes disseminados socialmente à medida que transitavam pelo universo cultural da viola caipira. Logo, pode-se perceber que houve um estreitamento, para não dizer um entrecruzamento entre as práticas musicais de viola e violão, as quais estão servindo de base para a criação do aparato teórico-metodológico do ensino de viola. Mais que isso, diversos aspectos da técnica violonística estão norteando a sistematização do que está se constituindo como a técnica moderna de viola caipira; o que se pode notado analisando-se os diversos métodos de viola que hoje formam o mercado editorial de viola. Compreender a trajetória do violão ao longo do século XX, ou da escolarização dos cordofones, de maneira geral, torna-se então importante para se ter uma ideia mais ampla acerca dos hibridismos (BURKE, 2006; CANCLINI, 1998) e da circularidade (GINZBURG, 1987) que tem permeado a escolarização da viola caipira. Cumpre destacar que a repercussão desse movimento em torno da institucionalização do ensino do instrumento pode ser sentida em diversas manifestações culturais que tem a viola caipira como tema principal, dentre as quais podemos citar: a formação de um segmento de música instrumental; o surgimento de dezenas de orquestras de viola; a realização de congressos e festivais; e, como frisado anteriormente, a constituição de mercado editorial para o ensino que até então era inexistente.

4. Principais conclusões

O processo de escolarização da viola caipira é um dos acontecimentos mais importantes na cultura brasileira das últimas décadas, posto que, ao aproximar este instrumento do espaço escolar e dialogar com sua cultura, rompe com paradigmas que segregavam o saber musical oriundo da cultura popular. Vale destacar que uma das principais marcas desse processo, apropriar-se dos elementos da técnica e da música sertaneja raiz, juntando-o ao conhecimento violonístico elaborado sob rigores teórico-metodológicos, tem repercutido favoravelmente entre os violeiros. A proliferação de orquestras de viola cujo mote para a formação muitas vezes é o ensino do instrumento, torna-se um bom exemplo dos resultados alcançados com a escolarização. O reconhecimento de práticas musicais estabelecidas fora do espaço escolar por parte dos professores de viola tem agregado músicos de formação diversa e favorecido a inter-relação entre setores socioculturalmente outrora isolados. Diante desse quadro, é seguro afirmar que a circularidade cultural tem contribuído para a melhor qualidade da formação dos novos violeiros. Em larga medida, a formalização de práticas musicais e a sistematização de técnicas de execução do instrumento junto a diversas instâncias de consagração também têm colaborado para forjar as novas identidades culturais da viola caipira e dos violeiros na contemporaneidade.

Referências

BURKE, Peter. *Hibridismo cultural*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2006.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas*. São Paulo: Edusp, 1998.

DIAS, Saulo Sandro Alves. *O processo de escolarização da viola caipira: novos violeiros* (in)ventano

modas e identidades. São Paulo: Humanitas/Fapesp, 2012

FARIA FILHO, Luciano Mendes de. Escolarização e cultura escolar no Brasil: reflexões em torno de alguns pressuposto e desafios. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA EDUCAÇÃO, 3., Curitiba, 2004. Anais... Curitiba: Anped, 2004.

_____. (Org.). *Pensadores sociais e história da educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

FARIA FILHO, Luciano Mendes de et al. *Escola, política e cultura*. Belo Horizonte: Argvmentvm, 2006.

GOHN, Maria da Glória M. *Educação não-formal e cultura política: impactos sobre o associativismo do terceiro setor*. 4ª Ed. São Paulo: Cortez, 2008.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. 312 p

LIBÂNEO, José Carlos. *Pedagogia e pedagogos, para quê*. 8 ed. São Paulo: Cortês Editora, 2005.

PECULIARIDADES ESTILÍSTICAS E HIBRIDAÇÃO CULTURAL NOS TRÊS ESTUDOS DE CONCERTO PARA VIOLÃO DE RADAMÉS GNATTALI

Valdemar Alves Silva
Escola de Música e Artes Cênicas da UFG (discente)
Valdemar_alves01@yahoo.com.br

Magda de Miranda Clímaco
Escola de Música e Artes Cênicas da UFG (docente)
magluiz@hotmail.com

Palavras-chave: Três estudos de Concerto; violão; Radamés Gnattali; peculiaridades estilísticas; hibridação cultural.

1 Contextualização do problema e justificativa

Esse trabalho, relacionado a uma pesquisa em andamento, teve como ponto de partida a minha interação com o Curso de Música – habilitação violão – que possibilitou uma proximidade maior com algumas obras do compositor Radamés Gnattali para esse instrumento, chegar aos indícios de que essas obras, nas suas peculiaridades estilísticas, poderiam estar implicadas com um intenso trânsito cultural entre diferentes dimensões culturais.

Essa experiência e constatações iniciais direcionaram para um estudo de caso, os três Estudos de Concerto para violão do compositor (*Dansa Brasileira*, *Toccata em Ritmo de Samba n°1* e *Toccata em Ritmo de Samba n° 2*) escritos entre os anos de 1950 e 1981. Essa obra foi selecionada por revelar, numa primeira instância, domínio da técnica de compor, interação das ideias musicais com o “idiomatismo” do violão (possibilidades e peculiaridades tímbricas) e por deixar indícios, inclusive a partir dos títulos das peças, de que o autor cruzou as fronteiras de diferentes dimensões culturais.

Observada sob um primeiro ângulo, essa investigação justifica-se por contribuir para a divulgação do trabalho de Gnattali para violão, acrescentando algumas reflexões ao cenário musical/acadêmico brasileiro que pouco tem discorrido sobre ele, conforme indicado pelos primeiros levantamentos bibliográficos. Já vista sob outro ângulo, essa abordagem tem condições de contribuir para as novas tendências da pesquisa musicológica que têm investido muito na interdisciplinaridade (VOLPE, 2010), valorizado o enfoque dos processos de circularidade e hibridação culturais inerentes à trama sócio-cultural, que têm revelado novos processos identitários.

2. Objetivos

Relatar alguns resultados já alcançados nessa pesquisa em andamento, que tem como objetivos investigar as peculiaridades estilísticas e os processos de circularidade e hibridação culturais relacionados aos *Três Estudos de Concerto* para violão de Radamés Gnattali, as influências absorvidas pelo compositor e o trânsito que estabeleceu entre diferentes campos de produção cultural no cenário musical brasileiro.

3. Fundamentação teórico-metodológica

Essa investigação, de caráter qualitativo, inicialmente direcionou para um levantamento bibliográfico e documental. Referente ao levantamento bibliográfico, foram selecionados livros relacionados à fundamentação teórica, ou seja, à noção de circularidade cultural (GINGSZBURG, 2002), implicada com o conceito de hibridação cultural (CANCLINI, 2003; BURKE, 2001), que, por sua vez, pressupõe o entrecruzar de diferentes campos de produção (BOURDIEU, 2003), relacionados, cada um deles, à incorporação de “especificidades” (*habitus*) e a processos simbólicos que ajudam a constituir a trama sócio-histórica e cultural, a processo identitários, portanto, segundo CHARTIER (1994) e SILVA (2000). Do mesmo modo foram levantados livros biográficos e livros que trazem dados sobre a história da música brasileira (SANDRONI, 2001) que, inclusive, trouxeram relatos de pessoas que conviveram com Gnattali, como é o caso de Barbosa; Devos (1984) e Cazes (1998).

Quanto à etapa documental, além de reportagens encontradas em arquivos de jornais e um CD-Room produzido por Roberto Gnattali, relacionados à trajetória histórica do compositor, foram selecionadas, para análise e interpretação, partituras dos *Três estudos de Concerto* para violão. Um recurso metodológico importante, nesse momento, foi a utilização de alguns elementos de uma análise fenomenológica, conforme proposta por FERRARA (1984). Essa análise das partituras, sempre implicada com a audição de Cds, prevê etapas que acontecem de forma intrincada, sem seguir uma determinada ordem: “audição aberta” (simplesmente “ouvir” e “ouvir” muito), análise sintática (análise minuciosa da organização sonora), análise semântica (delimitação de significantes relacionados aos diferentes campos de produção observados) e análise ontológica (relação significante/significados de acordo com o estudo da trajetória de vida do compositor e do contexto sócio-cultural). Entrevistas de caráter semi-estruturado também têm auxiliado na abordagem das obras em questão, relacionadas à trajetória de Gnattali, visando o relato de músicos que conviveram e/ou têm executado as obras do compositor, atuantes no campo de produção cultural erudito e de músicos que conviveram e/ou têm executado suas obras no campo de produção cultural popular.

4. Principais conclusões

O tratamento dos dados colhidos até agora, levando-se em consideração similaridades, singularidades e diferenças na abordagem das relações entre grafia musical (partituras), *performance*, trajetória musical do compositor e cenário histórico cultural abordado, têm direcionado para a afirmação de que as obras analisadas incorporam as influências absorvidas e os diálogos culturais propostos nesse contexto. De um modo geral, como resultado da análise das três peças que formam o ciclo, foi possível constatar passagens contramétricas, acentuações que apontam para a abordagem rítmica de Sandroni (2002), para células rítmicas que remetem a gêneros musicais brasileiros como o samba, por exemplo, citado em dois títulos das obras analisadas. Por outro lado, pôde ser percebido passagens virtuosísticas utilizando cromatismos, fazendo referências ao Jazz, à sua harmonia e estilo improvisatório, passagens que remetem a escalas modais (modo mixolídio) características da música nordestina ou às “baixarias” do choro e às batidas no violão que aludem à percussão usual nos regionais, o que aponta o diálogo de Gnattali com o campo de produção da música popular. Isso, sem deixar de evidenciar a interação desses elementos estruturais com as características e peculiaridades de outro campo de produção musical, a dimensão erudita, revelados através da complexidade peculiar da linguagem rítmica, melódica e harmônica relacionadas a essa dimensão cultural, da maneira particular como o material motivico, os glissandos e as passagens rapsódicas são trabalhadas, da exploração de efeitos de instrumentos característicos dessa dimensão como o violino (pizzicatos, ligaduras, etc.), por exemplo. Características que têm evidenciado que o compositor transitou tanto pelas salas de Concerto,

como pelas rodas de choro e terreiros de Candomblé.

Referências

BARBOSA, Valdinha e DEVOS, Anne Marie. *Radamés Gnattali: o eterno experimentador*. Rio de Janeiro: FUNARTE/ Instituto Nacional de Música/ Divisão de Música Popular, 1984. 381 p.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil 2003

BURKE, Peter. *Hibridismo Cultural*. São Leopoldo: Unisinos, 2001. 116 p.

CANCLINI, Nestor. *Culturas Híbridas*. São Paulo: Edusp, 2003.

CAZES, Henrique, 1959 – *Choro: do quintal ao Municipal*. São Paulo: Ed. 34, 1998. 203 p.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural entre práticas e representações sociais*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1994.

FERRARA, Lawrence. Phenomenology as a tool. In *Musical Quarterly*, p. 355-373, 1984, v. 70, 3.

INGSZBURG, Carlo. *Os queijos e os vermes*. 3 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. 255 p.

GNATTALI, Radamés. *Três Estudos de Concerto*. Para violão. Partitura. West Germany, Heidelberg: Gennady Zalkowitsch and Michael Macmeeken: Chanterelle Verlag, 1990.

GNATTALI, Roberto. *Catálogo Digital Radamés Gnattali*. Manaus: MIDIARTE - Acervo e Multimídia (CD-ROOM): 2005.

<http://vcfz.blogspot.com.br/2006/05/22-radams-gnattali-iii.html>. Acessado em: julho de 2012

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente – transformações no samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001. 237 p.

SILVA, Tadeu Tomás. *Identidade e Diferença*. Petrópolis: Vozes: 2000.

VOLPE, Maria Alice. *Por uma Nova Musicologia*. Acessível em <http://seer.bee.unb.br/index.php/Musica/article/viewFile/11/10>.

UM RÁPIDO OLHAR AOS FLAUTISTAS BRASILEIROS E PORTUGUESES COMO TRABALHADORES

Luís Carlos Vasconcelos Furtado
Universidade de Brasília/Universidade de Lisboa (doutorando - CAPES)
luiscarlosfurtado@gmail.com

Palavras-chave: Identidade no trabalho musical, Flautistas brasileiros e portugueses

1. Contextualização do problema e justificativa

Diante da preocupação com as condições inerentes ao trabalho do flautista profissional, procurou-se saber quem é esse profissional, onde vive, atua, trabalha, como se vê e se identifica com a atividade. Para isso seria preciso conhecer e obter informações sobre a formação musical, o trabalho (atividades anteriores, atuais e projetos), as atividades cotidianas (locais, práticas e conhecimentos), as instituições e suas representatividades (significado, importância, participação e presença), entre outras, em uma busca alicerçada, sobretudo, nas experiências desses músicos, em atividade ou não, famosos ou anônimos, na tentativa de identificar e construir percepções e imagens da atividade musical profissional na busca de respostas de uma representação individual e coletiva, como um sujeito inserido em seu mundo social. É claro que os resultados de questionamentos como estes podem nos levar, e provavelmente levarão, a muitos lugares comuns. Sendo assim, por que dar continuidade a este projeto?

Inicialmente, pelas preocupações já descritas. Em segundo lugar, pela pouca quantidade (ou quase inexistência) de pesquisas realizadas sobre seu trabalho. Em terceiro lugar, pela necessidade de se conhecer melhor o profissional da música dentro do contexto social e histórico no Brasil e em Portugal.

Tais fatos, reforçados pela inquietação que a expressão 'levar a vida na flauta' desperta, sobretudo, diante da dedicação e do esforço despendidos para atingir os objetivos propostos para alcançar a profissionalização e se manter na atividade, foram preponderantes para voltar os olhos dessa investigação ao flautista profissional.

2. Objetivos

Neste texto, pretende-se apresentar informações preliminares de uma pesquisa em andamento, que trata sobre a construção identitária do flautista como trabalhador, obtidos através de depoimentos de flautistas brasileiros e portugueses que atuam ou atuaram no mercado de trabalho musical há vários anos, bem como aqueles que se encontram no início de suas carreiras musicais.

3. Fundamentação Teórico-Methodológica

Além das entrevistas, buscou-se ouvir relatos de vida e trabalho que promovessem o entendimento da atividade profissional como uma prática gerada pelas representações de um passado, recente ou distante, mas também pela incerteza, pela imprecisão e pela nebulosidade que são as chaves do tempo presente (MAFFESOLI, 1997, p. 78), lidando com o imaginário, com a construção de valores, com a memória, com a identificação e a tradução das sensibilidades, dos medos, dos temores e das frustrações desse

grupo profissional, promovendo um entrecruzamento das contribuições teóricas e dos questionamentos metodológicos oriundos da música, da história e da sociologia das profissões, especialmente a voltada para as atividades artísticas.

Mas, ainda era preciso saber quem observar. Afinal, o flautista transita entre várias linguagens e estilos musicais. Optou-se por restringir a pesquisa àqueles que tivessem concluído o curso superior de música. Esta delimitação, mais uma decisão prática do que pessoal, acabou por conduzir ao flautista que tem a música erudita como meio de trabalho. Dimensionado o universo da pesquisa, o passo seguinte foi entrar em contato com inúmeros profissionais nos dois países para a realização das entrevistas para as quais elaborou-se um guia com questões semi-estruturadas em que os entrevistados tivessem ampla liberdade de recordar os caminhos percorridos em sua vida profissional, havendo intervenções quando necessárias na tentativa de obter informações mais precisas sobre eventos ou fatos mais significativos.

A escolha pelos depoimentos “mostraram ser não apenas um recurso substitutivo de fontes melhores [pela limitação ou mesmo pela inexistência de documentação escrita sobre o flautista como um trabalhador, como foi dito acima], mas, em si mesmas, uma fonte nitidamente valiosa” (Bernard Donoghue e George Jones *apud* Thompson, 1997, p. 118).

Dada a extensão das questões que envolvem os termos profissão, profissional e profissionalismo, sobretudo, no que diz respeito às atividades artísticas, e ao pouco espaço para uma discussão mais ampla, adotou-se a visão que os próprios sujeitos envolvidos teceram sobre seus ofícios. Uma representação fruto de “classificações, divisões e delimitações que organizam a apreensão do mundo social como categorias fundamentais de percepção e de apreciação do real” (Chartier, 1990, p. 17) e que coincidem com o pensamento de alguns autores sobre a arte como profissão: uma “profunda identificação dos indivíduos com a sua profissão” (Borges, 2008, p. 525), um sentimento de pertença coletiva (Santos, 2011, p. 71), de pessoas que vivem da profissão (Becker, 2010, p. 68). Envolve ainda questões de trabalho, responsabilidade, ética, conhecimentos, práticas e habilidades específicas de pessoas que sobrevivem e se mantêm através do exercício da atividade musical e ocupam um lugar importante na sociedade.

4. Principais conclusões

Estes relatos permitiram traçar algumas considerações preliminares sobre este trabalhador que vê sua atividade como uma profissão e a si como um profissional, que se preocupa com o trabalho e com a renda, sem deixar de lado a qualidade artística, que se dedica ao estudo na busca de uma excelência musical e que, assim como outros trabalhadores, passa por problemas inerentes ao trabalho, mas, também, por prazeres e realizações.

Referências

BECKER, Howard S. *Mundos da Arte*. Livros Horizonte: Lisboa, 2010. 327p.

BORGES, Vera. Artistas, organizações e mercados de trabalho artísticos: do teatro para os outros mundos da arte. IN: CABRAL, Manuel Villaverde et al (org.): *Itinerários: a investigação nos 25 anos do ICS*. Lisboa: ICS, 2008. p. 523-538.

CHARTIER, Roger. *História Cultural*. Entre práticas e representações. Lisboa, Difel, 1990. 244p.

MAFFESOLI, Michel. *A transfiguração do político*. Porto Alegre: Sulina, 1997. 230p.

SANTOS, Clara Cruz. *Profissões e Identidades Profissionais*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2011. 78p.

THOMPSON, Paul. *A voz do passado*. História Oral. São Paulo: Paz e Terra, 1997. Tradução de Lólio Lourenço de Oliveira. 385p.

ⁱ Ao citar resultados de pesquisas realizadas no campo do trabalho artístico Vera Borges diz que “os resultados de todas essas investigações parecem convergir” (2008, p. 525).

ⁱⁱ Recorreu-se ainda a depoimentos de músicos em livros, resultados de pesquisa, arquivos de áudio e vídeo, bem como de informações disponíveis na internet.