



Universidade Federal da Paraíba
Centro de Comunicação, Turismo e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música

Por um modelo morfológico aplicado à análise musical: investigando processos criativos na *Sinfonia em Quadrinhos* de Hermeto Pascoal.

Thiago Cabral Carvalho

João Pessoa,
Julho de 2017

THIAGO CABRAL CARVALHO

Por um modelo morfológico aplicado à análise musical: investigando processos criativos na *Sinfonia em Quadrinhos* de Hermeto Pascoal.

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba – PPGM-UFPB – como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Música, subárea: musicologia/etnomusicologia.

Orientador: Prof. Dr. Didier Guigue

João Pessoa,
Julho de 2017

Ficha Catalográfica

Folha de aprovação

Para Reginaldo Carvalho
(*in memoriam*)

Agradecimentos

RESUMO

Apresentamos uma proposta metodológica de análise musical direcionada ao estudo de processos criativo-composicionais tomando por base o argumento de que a obra é um acontecimento em curso, mutável, um *ente movente*, que se apresenta enquanto tal necessariamente no ato performático. A abordagem envolve o estudo de toda a cadeia produtiva que resultou no acontecimento musical ao contemplar as dimensões técnicas e sócio-contextuais da criação, tratando-as como instâncias indispensáveis ao entendimento de sua identidade. O modelo consiste em três instâncias distintas e autocomplementares à observação do acontecimento musical dentro de uma abordagem sistêmica: (1) *Análise do Campo Artístico*; (2) *Análise Genética*; (3) *Análise Crítico-Reflexiva*. Atestamos sua aplicação e validação por meio do estudo da peça intitulada *Sinfonia em Quadrinhos* (1986) do compositor, performer e multi-instrumentista Hermeto Pascoal (1936). Através da metodologia, alcançamos uma leitura holística da criação ao compreendermos o processo de efetivação da obra situando aspectos *invariantes* (COSTA, 2016) com base no entendimento dos papéis exercidos pelo compositor e intérpretes ao acontecimento musical. Concluimos que o método se mostrou útil tanto como ferramenta especulativa à criação musical quanto aos estudos de performance que envolvam a referida temática.

Palavras-chave: Morfologia do Acontecimento Musical. Análise Musical. Hermeto Pascoal. Sinfonia em Quadrinhos. Música Sinfônica do séc. XX.

ABSTRACT

We present a methodological proposal of musical analysis directed to the study of creative-compositional processes based on the argument that a musical work is an ongoing, changing event, a *moving entity* that presents itself necessarily in the performance act. The approach involves the study of the entire productive chain that resulted in the musical event when contemplating the technical and socio-contextual dimensions of creation, treating them as indispensable instances for the understanding of their identity. The model consists of three distinct and self-complementary instances to the observation of the musical event within a systemic approach: (1) *Analysis of the Artistic Field*; (2) *Genetic Analysis*; (3) *Critical-Reflexive Analysis*. We validate its application through the study of the piece *The Comic Strip Symphony* (1986) by the Brazilian composer, performer and multi-instrumentalist Hermeto Pascoal (1936). Through methodology, we reach a holistic reading of creation by understanding the process of putting the musical work into practice, placing invariant aspects (COSTA, 2016) based on the understanding of the roles played by the composer and performers in the musical event. We conclude that the method has proved useful both as a speculative tool for musical creation and for performance studies involving this theme.

Keywords: Morphology of the Musical Event. Musical analysis. Hermeto Pascoal. The Comic Strip Symphony. Symphonic Music of the 20th century.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Esquemas relacionais de aplicação do modelo proposto	22
Figura 2: Representação esquemática de um sistema clássico de análise musical.....	61
Figura 3: Representação esquemática de um sistema “aberto” em análise musical.....	71
Figura 4: Representação esquemática da análise do campo artístico.	75
Figura 5: Exemplos de documentos utilizados na análise genética.	76
Figura 6: Representação esquemática da análise genética.	78
Figura 7: Representação esquemática da análise crítico-reflexiva.....	79
Figura 8: Representação esquemática do modelo morfológico de análise musical.	80
Figura 9: “Princípios da Música Universal”	87
Figura 10: Eixos temáticos fundamentais da estética hermetiana	89
Figura 11: Declaração de livre uso das composições gravadas de Hermeto Pascoal.....	94
Figura 12: Diagrama do processo criativo considerando fatores extramusicais	113
Figura 13: Diagrama dos hibridismos culturais presentes na estética hermetiana	116
Figura 14: Diagrama do Campo Artístico de Hermeto Pascoal.	123
Figura 15: Diagrama do Perfil Composicional de Hermeto Pascoal.....	125
Figura 16: Contraste textural estático presente na seção “P” da Sinfonia em Quadrinhos. ...	134
Figura 17: Contraste expansivo/retrativo das texturas entre as seções “AA” e “BB”	135
Figura 18: Manuscrito, sonograma, espectrograma e as intensidades.....	138
Figura 19: Estruturas melódicas modais nas seções “J”, “N” e “T”.....	140
Figura 20: Estruturas melódicas cromáticas nas seções “E”, “H”, “W” e “BB”	141
Figura 21: Análise harmônica do naipe das cordas na seção “F”	142
Figura 22: Planilha das camadas de timbres nos primeiros quatro compassos	147
Figura 23: Planilha das texturas rítmicas nos primeiros quatro compassos	149
Figura 24: Partições das camadas de timbre na seção “INTRO”	152
Figura 25: Partições das texturas rítmicas na seção “INTRO”.....	153
Figura 26: Histograma dos índices (a) e (d) das camadas de timbre na seção “INTRO”	156
Figura 27: Demonstração da coleta de dados à Análise Particional.....	159
Figura 28: Funcionamento básico da ferramenta soal-texture-complexity da SOAL.	161
Figura 29: Dispersão e aglomeração no movimento dinâmico I.....	165
Figura 30: Dispersão e aglomeração no movimento estático I.....	166
Figura 31: Dispersão e aglomeração no movimento dinâmico II.....	167
Figura 32: Indicação do compositor no compasso 176, p. 33, manuscrito.....	169

Figura 33: Súmula da partida de futebol entre Fluminense e Mesquita.	179
Figura 34: Correlações entre o placar do jogo e a estrutura formal	182
Figura 35: Cruzamentos entre entropia e textura rítmica na Sinfonia em Quadrinhos.	189
Figura 36: Fluxo irregular da tensão em quatro USCs da Sinfonia em Quadrinhos.	196
Figura 37: Esquema do projeto de sonoridade concebido por meio da análise genética	214
Figura 38: Matéria de divulgação da estreia da Sinfonia em Quadrinhos.....	224
Figura 39: Hermeto Pascoal improvisando ao berrante junto à OSJMSP.....	230

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1: Aspectos morfológicos gerais da instrumentação nas duas performances.....	130
Gráfico 2: Estudo da proporção temporal em duas partes nas performances.....	139
Gráfico 3: Histograma do índice CTR na seção “INTRO”	158
Gráfico 4: Histograma dos índices de aglomeração (a) e dispersão (d).....	162
Gráfico 5: Mapeamento das texturas estáticas e dinâmicas	163
Gráfico 6: Distribuição temporal relativa das texturas.....	164
Gráfico 7: Histogramas da CTR nas duas dimensões texturais avaliadas.....	170
Gráfico 8: Distribuição e recorrência da complexidade relativa	171
Gráfico 9: Distribuição das USCs ao redor do eixo vertical	174
Gráfico 10: Comparativo entre as médias e o desvio-padrão do CTR	175
Gráfico 11: Comparação diacrônica da textura pelo CTR	176
Gráfico 12: Identificação das seções de maior complexidade instrumental.....	184
Gráfico 13: Histograma da entropia relativa nas 94 USCs.....	186
Gráfico 14: Histograma do fluxo irregular da entropia em 6 USCs.....	187
Gráfico 15: Histograma da textura rítmica de dez seções.	187
Gráfico 16: Médias da entropia e textura rítmica por seção.....	188
Gráfico 17: Distribuição temporal em 29 seções.....	192
Gráfico 18: A densidade relativa em quatro seções	193
Gráfico 19: Confronto da densidade relativa.....	193
Gráfico 20: Panorama geral do sentido da densidade.....	194
Gráfico 21: Histograma do índice de complexidade relativa da harmonicidade.....	200
Gráfico 22: Distribuição dicotômica do índice de harmonicidade nas 226 USC	200
Gráfico 23: Histograma das médias dos índices de harmonicidade relativa nas 31 seções ...	201
Gráfico 24: Histograma das médias dos índices de harmonicidade das seções	201
Gráfico 25: Comparação da harmonicidade entre três USC.....	202
Gráfico 26: Tempo global das seções nas amostras selecionadas	208
Gráfico 27: Avaliação da desestabilização temporal nas amostras selecionadas.....	208
Gráfico 28: Avaliação local de temporal nas seções da <i>Sinfonia em Quadrinhos</i>	209
Gráfico 29: Avaliação local do tempo nas seções da <i>Sinfonia em Quadrinhos</i>	210

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Mapa da instrumentação utilizada na partitura e nas duas performances.....	129
Tabela 2: Particularidades gerais e proporções das seções.....	131
Tabela 3: Categorização das partições situadas na seção “INTRO”	154
Tabela 4: Relatório do <i>teste-t</i> em duas amostras de CTR.....	178
Tabela 5: Particularidades gerais das seções escolhidas para análise	185
Tabela 6: Seções escolhidas para análise na peça <i>Sinfonia em Quadrinhos</i>	192
Tabela 7: Organização das USCs das seções em grupos de três	194

SUMÁRIO

Introdução	15
CAPÍTULO I	
Bases teóricas do modelo morfológico de análise musical	24
1.1 Panorama historiográfico da musicologia sistemática nos séculos XX e XXI:	25
1.1.1 As origens da musicologia sistemática: conceito, contexto e crítica:	26
1.1.2 Musicologia sistemática hoje:	30
1.1.3 Por uma musicologia sistemática humanista.....	37
1.2 O problema da análise centrada na partitura e o limite da “música enquanto performance”:	42
1.2.1 Ontologia da análise musical e o conceito de obra:	49
1.2.2 Morfologia e a problemática da indeterminação em música:.....	56
1.2.3 Fundamento sistêmico da análise musical:	60
1.3 Construção do modelo morfológico para análise musical:	68
1.3.1 Campo Artístico:	73
1.3.2 Análise Genética:	75
1.3.3 Análise Crítico-Reflexiva:.....	78
1.4 Recapitulação e algumas reflexões adicionais:	81
CAPÍTULO II	
O Campo Artístico	84
2.1 Particularidades da estética sonora hermetiana segundo a perspectiva da “música universal”:.....	85
2.2 Decodificando os “Princípios da Música Universal”:	86
2.3 “Hermético Pop” e a indústria cultural:	93
2.3.1 A lógica do universal na indústria cultural:.....	96
2.3.2 Paralelismos entre <i>World Music</i> e a “música universal”:.....	105
2.4 Comunicando sentimentos e emoções na “música universal”:	111
2.5 Entendendo a “música universal” como Campo Social:	117
2.6 Reflexões gerais sobre a estética sonora de Hermeto Pascoal:	123
CAPÍTULO III	
Análise Genética da <i>Sinfonia em Quadrinhos</i>	126
3.1 Análise Genética – 1ª parte: Considerações gerais:	127
3.1.1 Instrumentação:	128
3.1.2 Forma, rupturas e futebol:	131

3.1.3	Conteúdo melódico:	140
3.1.4	Conteúdo harmônico:	141
3.1.5	Síntese da 1ª parte:	142
3.2	Análise Genética – 2ª parte: Análise da sonoridade orquestral – Metodologia	143
3.2.1	Terminologia básica do método de análise:	144
3.2.1.1	Unidade Sonora Composta, Recursos Sonoros e <i>Setups</i> :.....	144
3.2.1.2	Análise Particional: densidade instrumental, rítmica, complexidade textural relativa:	150
3.2.2	Procedimentos de organização e interpretação dos dados:	158
3.3	Análise Genética – 3ª parte: Análise da sonoridade orquestral – Aplicação:	161
3.3.1	Texturas	162
3.3.1.1	Aglomeração e dispersão:	162
3.3.1.2	Complexidade Textural Relativa (CTR):	169
3.3.1.3	Proporção e equidade textural:	172
3.3.1.4	Resultados:	178
3.3.2	Entropia	183
3.3.2.1	Critérios da análise:	184
3.3.2.2	Análise e interpretação dos dados:	186
3.3.2.3	Resultados:	190
3.3.3	Densidade:	190
3.3.3.1	Critérios da análise:	191
3.3.3.2	Análise e interpretação dos dados:	192
3.3.3.3	Resultados:	197
3.3.4	Harmonicidade:	197
3.3.4.1	Critérios da análise:	199
3.3.4.2	Análise e interpretação dos dados:	200
3.3.4.3	Resultados:	203
3.3.5	O tempo como fator de invariância:	203
3.3.5.1	Critérios de análise:	205
3.3.5.2	Análise e interpretação dos dados:	207
3.3.5.3	Resultados:	210
3.4	Análise Genética – 4ª parte: Considerações finais:	211

CAPÍTULO IV

	Análise Crítico-Reflexiva da <i>Sinfonia em Quadrinhos</i>	215
4.1	Refletindo a <i>Sinfonia em Quadrinhos</i> a partir da performance: da montagem à recepção:	216

4.1.2 A estreia (1986):.....	220
4.1.3 (Re)interpretando a sinfonia 30 anos após sua estreia (2016):.....	230
4.2 Sintetizando aspectos invariantes por meio dos resultados analíticos da <i>Sinfonia em Quadrinhos</i> :	238
CONCLUSÃO	244
Referências:	250
ANEXO I	
Questionário de diagnóstico dos aspectos gerais da <i>Sinfonia em Quadrinhos</i>	262
ANEXO II	
Cópia do manuscrito original da <i>Sinfonia em Quadrinhos</i> (1986).....	266
ANEXO III	
Edição da <i>Sinfonia em Quadrinhos</i> (1986) realizada por Jovino Santos Neto (2008).....	327
ANEXO IV	
Termos de autorização de uso de documentos (TAUD) e Termos de consentimento livre e esclarecido (TCLE)	394
ANEXO V	
DVD-ROM contendo o vídeo da performance de estreia da <i>Sinfonia em Quadrinhos</i> , áudios utilizados nas análises das duas performances da peça e as entrevistas realizadas na pesquisa de campo	407

Introdução

O ato de relacionar referenciais teóricos a determinadas práticas musicais – e vice-versa – com o propósito de ilustrar procedimentos técnico-composicionais durante o exercício de nossa atividade docente formulou meu interesse inicial pelo estudo da análise musical como ferramenta útil a tal finalidade.

Durante o curso de especialização em musicologia histórica realizado entre 2006 a 2008 na Universidade Federal do Piauí (UFPI) – início de minha atividade com a pesquisa científica –, realizei as primeiras experimentações analítico-musicais com o interesse de estudar repertórios que reuniam referências provindas tanto da música de concerto quanto da brasileira. A meta era demonstrar como esta prática refletia um *modus operandi* específico do compositor – que enunciei inicialmente como “feitio composicional” – a partir do que foi proposto na partitura. Assim, a análise musical foi utilizada como instrumento de coleta de dados voltados ao entendimento de como ocorrem os processos de aplicação e sistematização destas referências no estudo de práticas composicionais.

Adaptei então modelos analíticos ao estudo de compositores brasileiros situados no limite desta prática multi-referencial fazendo uso de ferramentas como análise schenkeriana, teoria dos conjuntos, análise harmônica funcional etc (cf. p. ex. CABRAL, 2009, 2010a). Ao fazê-lo, percebi a ausência de uma preocupação explícita dessas abordagens em contemplar estratégias que me permitisse compreender aspectos referentes à “assinatura” do(a) compositor(a).

Em busca de “respostas” a essa problemática, produzi minha dissertação de mestrado (CABRAL, 2010b) objetivando analisar um conjunto de quatro prelúdios para piano do compositor piauiense Luizão Paiva (1950) partindo da constatação de que a abordagem analítica em si oferece somente uma interpretação estritamente técnica da prática composicional, inviabilizando a construção de hipóteses acerca das razões pelas quais o compositor estabelecia suas preferências ao manipular materiais.

Defendi, contudo, que tais predileções estariam vinculadas também ao contexto social do criador, impelindo a construção do primeiro esboço do atual modelo: na ocasião, apresentei uma abordagem que visava equilibrar recorrências técnico-composicionais e sócio-contextuais na criação.

O levantamento bibliográfico realizado na dissertação evidenciou uma espécie de

“crise existencial” da análise em decorrência da relativização de práticas comuns entre analistas e teóricos vinculados à musicologia anglo-americana que enfatizavam a “lógica” e “coerência” de certas práticas composicionais – normalmente ligadas à música de tradição europeia ou à “música de concerto” – sobretudo nas publicações acadêmicas datadas a partir da segunda metade do século XX.

Contudo, a partir da última década do século passado, houve um movimento de dilatação aos interesses investigativos da musicologia histórica face a uma gradual aproximação aos debates provenientes das ciências humanas e, conseqüentemente, o surgimento de um paradoxo epistemológico entre musicologia histórica e sistemática.

A não integração entre as duas subáreas reflete-se também na ausência de uma proposta metodológica capaz de assimilar equilibradamente relações entre compositor/obra, obra/contexto e compositor/contexto como *princípios de mutabilidade* à criação musical.

No sentido de propor uma alternativa a essa demanda, desenvolvi na presente tese: (1) um modelo de investigação musical capaz de comportar uma visão integrada da criação tanto à luz dos procedimentos técnico-composicionais quanto sócio-contextuais à guisa de uma intencionalidade criativa; (2) a aplicação do modelo proposto em uma composição multi-instrumental que contém um imbricamento de referências da música de concerto e brasileira; (3) a construção de uma ferramenta analítica voltada ao estudo da orquestração com base no conceito de *sonoridade* (GUIGUE, 2011).

Para efetivar a primeira demanda, realizei um mapeamento histórico das bases epistemológicas da musicologia e do método analítico, problematizando-os a partir do impacto do relativismo científico dentro de um processo amplo de mudanças paradigmáticas emergentes durante a segunda metade do século XX nas humanidades. Identifiquei três conceitos fundantes à problemática da significação musical na academia: (a) os afetos na música; (b) a ideia de que a composição estruturalmente coerente seria sinonímia ao Belo; (c) a música como representação sociocultural.

Apontei também o papel importante que a etnomusicologia concedeu ao debate sobre a criação musical, especialmente nos escritos de Tomlinson (1984), Leppert & McClary (1989), Shepherd (1991), Behague (1992), Martin (2000), Volpe (2002, 2004), Hennion (2003), Finnegan (2003), DeNora (2003, 2004), Davidson (2004), Blacking (2006), Duprat (2007), Becker (2008) e outros.

Citando Walter Benjamin (1993, 1995) e Jorge Coli (2005) a respeito das bases

linguístico-filosóficas da crítica de arte, avaliei como a postura do observador frente ao objeto reflete um interesse estritamente técnico e o consequente isolamento da obra para fins especulativos, desconsiderando-a enquanto *fenômeno movente*.

A noção de obra enquanto *ente movente* é igualmente perceptível e transponível ao campo das artes musicais: o debate foi desenvolvido pelos pesquisadores Valério Fiel da Costa (2009, 2016) e Jean-Pierre Caron (2011) que pactuam da ideia de que a alternativa para reconhecer a obra musical como uma realidade em curso se dá, essencialmente, por uma *teoria morfológica da obra musical*.

A teoria considera que determinados padrões notacionais e/ou opções delimitadas numa etapa de planejamento da obra tornam-se suscetíveis ao meio, ou seja, à performance. Somente a percepção dessas transformações às quais a obra se põe a sujeitar-se em pleno curso de sua própria experiência é que a definem como um ente em si, que seria capaz de adaptar-se às perturbações externas e manter-se operante.

Em relação a esse aspecto, a obra musical, segundo o viés morfológico, porta também elementos *invariantes* no sentido de que determinados padrões técnicos pré-concebidos de maneira consciente ou mesmo inconsciente por parte do criador podem manter-se “vivos” em suas constantes atualizações (performances). Portanto, a questão central dessa primeira demanda presente na tese é: *como desenvolver um modelo analítico capaz de contemplar a realidade morfológica da obra dentro das dimensões técnicas e sociais que envolvem a criação musical?*

Quanto à segunda demanda, encampeei um estudo sobre a música de Hermeto Pascoal com base na peça *Sinfonia em Quadrinhos* (1986) por uma razão específica: a peça é inédita no âmbito das pesquisas sobre o compositor e talvez seja o primeiro estudo sobre como Hermeto Pascoal imprime uma escrita orquestral sem nunca ter estudado orquestração formalmente. Contudo, depois do lançamento do livro *The Experimental Music of Hermeto Pascoal and Group (1981-1993)* (2015) do pesquisador Luiz Costa-Lima Neto – uma versão atualizada e ampliada de sua dissertação de mestrado concluída em 1999 e traduzida para a língua inglesa – redobrei atenção no sentido de evitarmos redundâncias, posto que o livro já aponta indícios sobre como o compositor “assina” suas composições. Assim, dialogamos sempre que possível com as ideias trazidas por Costa-Lima Neto e de outros pesquisadores a fim de acrescentarmos novos conceitos, dados e considerações sobre a música de Hermeto Pascoal.

Natural do distrito de Lagoa da Canoa, município de Arapiraca-AL, Hermeto Pascoal (22 de junho de 1936) costuma afirmar que “nasceu músico”: seus primeiros instrumentos musicais foram flautas produzidas com galhos de mamona e pedaços de ferro utilizados como *kit* de percussão coletados do “monturo” (ferro-velho) de seu avô.

Aos sete anos, começou a tocar sanfona de oito baixos (*pé-de-bode*) até ganhar uma sanfona de 32 baixos de presente do pai, que além de comerciante local era músico amador. Por volta dos 11 anos, já tocava em bailes e forrós com seu irmão mais velho, José Neto que, assim como Hermeto Pascoal, também era albino.

Em 1950 sua família migra para Recife-PE, período em que ele e seu irmão começam a tocar na Rádio Nacional do Comércio acompanhando calouros. É nesse período que Hermeto Pascoal realiza sua primeira gravação como instrumentista no LP “Ritmos Alucinantes” (1956), do maestro Clovis Pereira, ainda em Recife.

Migra para o Rio de Janeiro-RJ em 1958 e seu primeiro contrato na cidade foi tocar no regional de Pernambuco do Pandeiro em 1959 e com os conjuntos de Fafá Lemos e Copinha. Em 1960, começa a trabalhar na Rádio Mauá-RJ.

Em 1961, muda-se para São Paulo onde começa a trabalhar nas casas noturnas Chicote, Stardust e outras. Neste período, começou a tocar flauta e outros instrumentos de sopro e forma o conjunto *Som Quatro*, com Papudinho (trompete), Dilson (bateria) e Azeitona (contrabaixo).

Em 1964, integra o *Sambrasa Trio*, com Claiber (contrabaixo) e Aírto Moreira (bateria). Três de suas primeiras composições foram gravadas em 1956: *Coalhada*, no LP do Sambrasa Trio e do organista Renato Mendes; *Sete Contos*, pelos Cinco-Pados e pelo pianista Ely Arcoverde e *Balanço nº 1*, pelo Jongo Trio.

Em 1966, atua como pianista e flautista no grupo *Quarteto Novo*, com Heraldo do Monte (viola e guitarra), Théo de Barros (contrabaixo e violão) e Aírto Moreira, gravando o LP de mesmo nome do grupo com a música *O Ovo*, uma de suas composições mais tocadas e regravadas.

Essa formação acompanhou Edu Lobo no festival da TV Record, em São Paulo, no mesmo ano, com a música vencedora do III *Festival da Música Popular Brasileira* (FMPB) intitulada *Ponteio* (Edu Lobo e Capinam).

Após dissolução do *Quarteto Novo*, viaja aos EUA a convite de Aírto Moreira,

período em que entra em contato com a música instrumental norte-americana e com os músicos da cena *jazz-fusion*, como Miles Daves, com quem grava as composições *Igrejinha* (*Little Church*), *Nenhum talvez* (*Not Even a Maybe*) e *Selim*, no disco *Live-Evil* (1971, Sony).

Dos anos 1970 até a presente data, Hermeto Pascoal gravou dezoito discos autorais: (1) *Hermeto Pascoal: Brazilian Adventure* (1971, Cobblestone), (2) *Hermeto* (1972, Buddah), (3) *A Música Livre de Hermeto Pascoal* (1973, CBS), (4) *Hermeto Pascoal* (1975, RCA), (5) *Slaves Mass* (1977, CBS), (6) *Zabumbê-bum-á* (1978, WEA), (7) *Hermeto Pascoal ao vivo em Montreaux* (1979, WEA), (8) *Cérebro Magnético* (1980, WEA), (9) *Hermeto Pascoal & Grupo* (1982, Som da Gente), (10) *Lagoa da Canoa Município de Arapiraca* (1984, Som da Gente), (11) *Brasil Universo* (1986, Som da Gente), (12) *Só não toca quem não quer* (1987, Som Livre), (13) *Por Diferentes Caminhos* (1989, Som da Gente), (14) *Festa dos Deuses* (1992, Polygram), (15) *Eu e Eles* (1999, Rádio MEC), (16) *Mundo Verde Esperança* (2003, Rádio MEC), (17) *Chimarrão com Rapadura* (2006, Independente) e (18) *Bodas de Latão* (2010, Independente).

Apresentado pontualmente os principais instantes que ilustram a carreira de Hermeto Pascoal, destaco que a *Sinfonia em Quadrinhos* foi composta durante um período *sui generis* de sua trajetória artística: época em que ele retorna em definitivo ao Brasil, constitui um grupo fixo de músicos que o acompanhou durante 12 anos seguidos (1981-1993), longas *tournées* na Europa e em algumas cidades da América do Norte, seis discos gravados e o surgimento de seus trabalhos composicionais de maior porte para grupos multi-instrumentais (orquestras e *Big Bands*).

Para Costa-Lima Neto (1999, p. 187), esse período que vai dos 45 aos 57 anos de idade do compositor representa a fase de sua *maturidade* como artista solo, um dado que, a meu ver, se deve não só a quantidade de atividades desenvolvidas por ele na época, mas também a qualidade e a consistência do que foi produzido por Hermeto Pascoal no momento específico.

Apesar da diversidade de fontes documentais disponíveis sobre Hermeto Pascoal dentro e fora da pesquisa científica, identificamos uma temática ainda pouco discutida no meio acadêmico: *como compreender o processo de organização formal de suas criações a partir do estudo da sonoridade na música de Hermeto Pascoal?*

Eis a terceira demanda da Tese: compreender um propósito de sonoridade orquestral particular em Hermeto Pascoal.

A ideia de compor “com o som” está presente em diversas declarações do compositor: ele expressa constantemente a frase “tudo é som”. Essa particularidade na obra de Hermeto Pascoal foi contemplada no quarto capítulo da dissertação de Costa-Lima Neto intitulado “considerações sobre acústica e psicoacústica” (1999, p. 75-90). O pesquisador faz um paralelo entre o uso constante de sons complexos (em termos espectrais) com experiências da infância do compositor e de sua capacidade “expandida” de audição:

Dotado de uma audição acuradíssima, com ouvido absoluto, o músico alagoano não só é capaz de relacionar com precisão as diferentes frequências sonoras aos nomes de suas notas musicais correspondentes, como também consegue ouvir dentro do som, fazendo aproximadamente o que as análises espectrais [...] realizaram através de equipamentos. É esta percepção ampliada que parece ter transformado as experiências sonoras [...] de Hermeto em modelos harmônicos, melódicos, rítmicos e timbrísticos que o inspiram ao longo de sua vida madura e influenciam constantemente sua linguagem musical (COSTA-LIMA NETO, 1999, p. 90).

Com base nessa premissa, desenvolvi um método de análise orquestral voltado a uma dimensão situada para além de um discurso por notas a fim de compreendermos como o compositor estabelece sua maneira própria de orquestrar empregando um estudo quantitativo dos padrões de escrita presentes na peça. Para isso, utilizei também alguns preceitos contidos no modelo *Análise Particional* (CARVALHO; GENTIL-NUNES, 2003; GENTIL-NUNES, 2009) – voltado ao estudo das texturas musicais – algo que se mostrou pertinente ao repertório em questão, especialmente no que se refere aos aspectos rítmicos sobressalentes na peça.

As três demandas destacadas anteriormente foram inseridas no contexto de uma abordagem sistêmica aplicada à criação musical. A sistêmica vem sendo utilizada em diversas áreas do conhecimento para a resolução de questões que envolvam o estudo de um grande número de informações, uma premissa básica da teoria morfológica de obra musical. O método proposto foi segmentado em três subsistemas inter-relacionáveis entre si e dispostos na seguinte sequência: (1) *Análise do Campo Artístico*; (2) *Análise Genética*; (3) *Análise Crítico-Reflexiva*.

No primeiro subsistema, apliquei o conceito *Campo Artístico* (BOURDIEU, 1996) proveniente da teoria sociológica de Campo aplicada à realidade artística, conceito este que Bourdieu empregou ao estudar a obra do escritor Gustave Flaubert (1821-1880).

Bourdieu entendia que nenhuma prática artística é completamente isolada de um determinismo social e a este princípio ele nomeou de *projeto criador*: um reflexo de uma

dinâmica interna do Campo de criação da obra; um diálogo entre *vontade* (algo que nasce do intrínseco) e o referencial *exterior*, situado no entorno do ser criador.

Essa percepção define o *Perfil Composicional*: um estudo relacional entre a prática artística e seu papel social, que referencie a existência de um projeto estético particular do artista (cf. CABRAL, 2013).

O estudo foi realizado por meio da análise documental (fontes primárias e/ou secundárias) de diferentes origens (pesquisas acadêmicas, periódicos, entrevistas, etc.) cujo objetivo incide em identificar sobre possíveis tendências ou preferências prévias do(a) criador(a), relacionando-o a aspectos situados no entorno da criação.

Exemplificando a etapa ao estudo sobre Hermeto Pascoal, comentei como ocorre o processo de formalização de sua linguagem própria com base em sua defesa explícita do termo “musica universal” como estratégia de demarcação de seu próprio projeto composicional.

Na *análise genética*, realiza-se o estudo de todos os documentos disponíveis da peça: rascunhos, manuscritos, edições, registros das performances, etc.¹ O termo “genética” provém da literatura e adequa-se à identificação de um princípio invariante à obra a partir do cruzamento do teor informacional destes documentos.

Para sistematizar de maneira didática a estrutura proposta na *análise genética*, organizei a apresentação dos dados em três momentos hierarquicamente definidos: (1) *estudo global sobre a obra*, na qual apresentamos as principais particularidades composicionais e aspectos que necessitassem ser aprofundados na etapa subsequente; (2) *avaliação específica da sonoridade*, que aprimora a experiência de confronto interno dos resultados e prepara a fase final do estudo; (3) *análise comparativa dos procedimentos composicionais* com vista à identificação de um princípio de invariância à obra a partir do estudo de parâmetros específicos – como a comportamento das *texturas*, da *entropia*, da *densidade relativa*, da *harmonicidade* e um estudo comparativo sobre o *tempo* aplicado às performances –, buscando compreender como as noções de simplicidade/complexidade sonora estabelecem-se na composição.

¹No caso da partitura da *Sinfonia em Quadrinhos*, anexamos duas versões da mesma na presente tese: o manuscrito do compositor e uma edição. No entanto, optei por utilizar com maior frequência a edição, posto que o compositor tem uma maneira própria de escrever partituras em decorrências de suas limitações visuais por conta do albinismo. Ademais, a referida edição foi produzida por Jovino Santos Neto, pianista que trabalhou com Hermeto Pascoal de 1977 a 1993, sendo um dos poucos músicos a compreender com profundidade a escrita *sui generis* do compositor, além de tê-lo auxiliado na performance de estreia da peça nos ensaios e na preparação da grade e das partes cavadas (cf. *Anexos I, II e III*).

Na terceira e última etapa, intitulada *análise crítico-reflexiva*, objetivei responder a questão central dessa pesquisa: “como é a obra?”

Para respondê-la, realizei uma espécie de “engenharia reversa” das duas únicas performances da peça até o presente momento. A primeira vez foi em sua estreia, em 1986, pela *Orquestra Sinfônica Jovem Municipal de São Paulo (OSJMSP)*, sob regência de Jamil Maluf e trinta anos depois, em 2016, pela *Orquestra Sinfônica do Paraná (OSP)*, regida pelo *spalla*, o violinista Paulo Torres.

A metáfora com o termo “engenharia reversa” se deve ao fato de que estudei as duas performances a fim de “remontá-las” aos estágios iniciais da preparação a partir do entendimento sobre em que contexto foi feita a encomenda da peça, dos desafios técnico-interpretativos elencados pelos músicos, do convívio social entre todos os agentes envolvidos nas performances e da opinião de uma espectadora que esteve presente no concerto de 2016.

Assim, analisei toda a cadeia produtiva experienciada até o presente momento na peça, cuja dimensão global do estudo pode ser sintetizada a partir dos seguintes esquemas relacionais do modelo aplicado às duas performances:

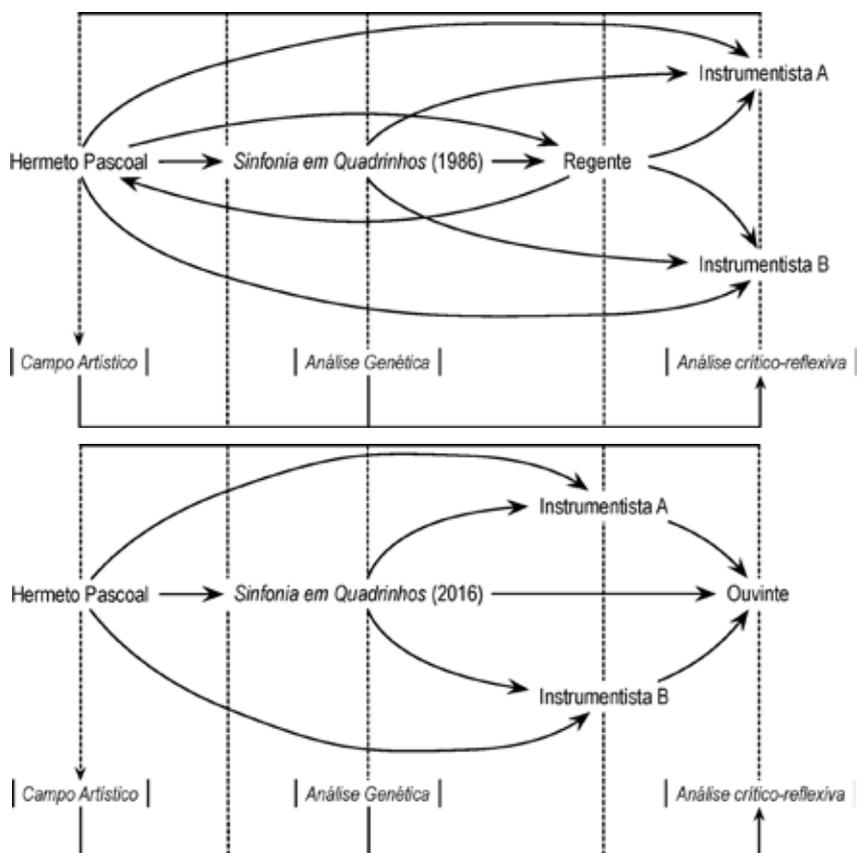


Figura 1: Esquemas relacionais de aplicação do modelo proposto nas performances de 1986 e 2016 da sinfonia.

Assim, esta pesquisa, de natureza *qualitativa* e *quantitativa*, utilizou diversos documentos bibliográficos, discográficos, audiovisuais, entrevistas (doze depoimentos no total), no qual boa parte das fontes foram obtidas durante pesquisa de campo realizada em três cidades (Minas Gerais, Rio de Janeiro e São Paulo entre agosto e setembro de 2016).

Houve também a necessidade de implementar uma nova ferramenta computacional para o estudo quantitativo da composição², resultando na construção de duas teses em uma só: (1) a apresentação teórica e prática de um método que visa qualificar a abordagem analítica no acontecimento musical e (2) a proposição de um modelo de análise da orquestração baseado na sonoridade.

Apresentados os principais pontos da Tese, organizei o conteúdo em quatro partes:

O capítulo I é constituído pelo *corpus* teórico do modelo morfológico de análise musical que foi colocado em prática nos capítulos seguintes.

O capítulo II refere-se à primeira etapa do método, o *Campo Artístico*, um referencial sócio-contextual que alicerça a construção do *Perfil Composicional* de Hermeto Pascoal.

No capítulo III é a análise musical propriamente dita, a *Análise Genética*, que contemplou o maior número possível de dimensões sonoras da obra com intuito de ampliarmos o debate acerca de um conceito estético invariante proposto pelo compositor e desenvolvido na etapa anterior.

No capítulo IV deduzimos a *poiesis* da obra considerando o estudo das performances em relação os resultados obtidos nos capítulos anteriores com uma ampla discussão dos dados.

² Os detalhes sobre a ferramenta constam no capítulo III da tese.

CAPÍTULO I

Bases teóricas do modelo morfológico de análise musical

1.1 Panorama historiográfico da musicologia sistemática nos séculos XX e XXI:

Ao fazermos um paralelo com a taxonomia de Guido Adler (1855-1941) – que classificou os campos de atuação da área em três grupos principais: musicologia histórica, sistemática e comparada³ –, constatamos um movimento de ampliação contínua no cenário atual no qual assinalamos três dessas implicações: (1) o estreitamento entre as três principais áreas da musicologia e, conseqüentemente, de suas linhas de pesquisa; (2) o intercâmbio entre musicólogos e pesquisadores de outras áreas, desenvolvendo estudos sobre a música; e (3) a importação de instrumentos metodológicos e epistemológicos provenientes de áreas afins.

Todavia, ao tempo em que se mantém uma produção musicológica alinhada a uma tendência inter/transdisciplinar no campo da musicologia histórica e, sobretudo, na etnomusicologia, a musicologia sistemática ainda conserva algumas particularidades desde sua origem como, por exemplo, a avaliação de estruturas internas da composição musical.⁴

Partindo do interesse de discutirmos os meandros históricos e científicos que compõem a situação atual da musicologia sistemática, propomos uma revisão bibliográfica das principais correntes da área no contexto de uma prática musicológica ocidental ao longo do século XX e XXI, especialmente na literatura de origem anglo-americana.⁵ Na sequência, refletiremos sobre a necessidade de se conceber novas alternativas à compreensão dos fenômenos musicais orientados às recentes demandas da investigação científica.

³ *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft* (In: ADLER; MUGGLESTONE, 1981). Versão original do artigo de Adler traduzido para o inglês, utilizada na elaboração deste texto.

⁴ Segundo PARNCUTT (2012, p. 7), pesquisas científicas que envolvem áreas como teoria e análise musical integram-se à área de musicologia sistemática, ainda que, por vezes, apareçam como disciplinas separadas ou como fundamentos musicais (propedêutica na música). Quanto às “estruturas internas” da música, trata-se daquilo “[...] que faz as composições ‘funcionarem’, que [...] asseguram a continuidade, coerência, organização ou teleologia da música” (KERMAN, 1987, p. 77). O termo “estrutura musical” vem à tona no campo da música quando HANSLICK (1992) assumiu a defesa da *Tonkunst* (arte musical) absoluta contra a *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total) de Wagner. Obviamente, neste sentido, seu significado não mantém relação com o estruturalismo de Lévi-Strauss (cf. LÉVI-STRAUSS, 2008).

⁵ Isto se justifica pela adoção massiva destas obras e autores na produção acadêmica brasileira.

1.1.1 As origens da musicologia sistemática: conceito, contexto e crítica:

Adler (1981, p. 15, tradução nossa) afirmou que a musicologia sistemática deveria estabelecer “as mais elevadas leis no ramo da música tonal”.⁶ Para tanto, o autor segmentou em três as sessões que particionam os estudos de musicologia sistemática, sendo elas: (a) especulação teórica da música; (b) estética da música; (c) pedagogia musical. Assim, o estudo de obras e compositores culminaria na validação de práticas com “elevado nível” de criação artística.

Naquele contexto, a análise das obras seguia o estudo da harmonia, do ritmo e da coerência melódica. O passo seguinte foi compará-las e avaliá-las de acordo com a percepção dos sujeitos, no que diz respeito aos critérios do “Musicalmente Belo” e suas relações diretas e indiretas. A pedagogia contemplou o desenvolvimento de métodos para o ensino, baseando-se no aprofundamento técnico e na aplicação didática destas leis. Por fim, os resultados dos exames e comparações executadas na prática pedagógica serviram para fins etnográficos (ADLER; MUGGLESTONE, 1981, p. 13).

O musicólogo estabeleceu um conjunto de áreas afins que acompanhariam os estudos da musicologia sistemática: acústica; matemática; fisiologia (“sensação” tonal); psicologia (“percepção”, “juízo” e “sentimento” tonal); lógica (pensamento musical); gramática (métrica e poesia); pedagogia; estética etc. (ADLER; MUGGLESTONE, 1981, p. 15).

No final do texto, Adler esclareceu o interesse em outorgar um status acadêmico à musicologia. Para ele, trata-se de “um campo teórico unificado”, cujo método, se aplicado de acordo com as suas instruções, permitiria um “significativo progresso da compreensão humana”, no que se refere à “descoberta do verdadeiro avanço do Belo” (ADLER; MUGGLESTONE, 1981, p. 19)

O contexto das ciências durante o séc. XIX é caracterizado por constantes transformações e redefinições, gerando impacto direto em todos os campos do conhecimento. Destacamos a perspectiva de Auguste Comte (1798-1857), presente na obra *Curso de Filosofia Positiva* (1830-1842)⁷, que nortearia o método científico daquele ponto em diante:

⁶ “establishing of the highest laws in the individual branches of tonal art” (ADLER; MUGGLESTONE, 1981, p. 15).

⁷ Em 1848, o título do livro foi renomeado para *Sistema de Filosofia Positiva*.

O positivismo considera a ciência como o estado de desenvolvimento do conhecimento humano que superou, quer o estado das primitivas concepções mítico-religiosas, as quais apelavam à intervenção de seres sobrenaturais, quer o da substituição desses seres por forças abstratas. Comte pensa mesmo ter descoberto uma lei fundamental acerca do desenvolvimento do conhecimento, seja em que domínio for. Essa lei é a de que as nossas principais concepções passam sempre por três estados sucessivos: “o estado teológico ou fictício, o estado metafísico ou abstrato e o estado científico ou positivo”. A cada estado, corresponde um método de filosofar próprio. Trata-se, respectivamente, do método teológico, do método metafísico e do método positivo. Assim, a ciência corresponde ao estado positivo do conhecimento, que é, para Comte, o seu estado definitivo (BIEHL, 2003, p. 89-90).

Sobre os três estados sucessivos do positivismo, Comte considera “a primeira [o estado teológico ou fictício] o ponto de partida necessário à inteligência humana; a terceira [o estado científico ou positivo] o seu estado fixo e definitivo; a segunda [o estado metafísico ou abstrato] destina-se unicamente a servir de transição” (COMTE, 1978, p. 76).

O alicerce epistemológico defendido no projeto musicológico encampado por Adler segue orientação comteana.⁸ Sucedendo Adler na construção e na manutenção ideológica do paradigma positivista musical até o final da primeira metade do séc. XX, destacaremos, na sequência, as principais contribuições teóricas de Eduard Hanslick (1825-1904) e Heinrich Schenker (1868-1935).⁹

Ele [Eduard Hanslick] não considera mais a obra como a expressão do homem, mas como uma construção, um arabesco sonoro, [...] um universo à parte, autônomo e específico, cujo valor está no fato de ser harmoniosamente ordenado de acordo com princípios formais, aliás, variáveis e em evolução, mas estritamente intrínsecos à música (MASSIN, 1997, p. 666).

Enquanto Hanslick defendia uma “nova” abordagem estética, contrapondo o paradigma grego de “arte mimética”¹⁰, Schenker trata de materializar as ideias de Hanslick, ao propor o princípio de unidade à música tonal. Para tanto, Schenker analisa a música instrumental alemã dos séculos XVIII e XIX, sobretudo de Händel, Johann Sebastian e Carl Philipp Emanuel Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann e

⁸ Cf. ADLER; MUGGLESTONE (1981, p. 3); DUDEQUE (2005, p. 33).

⁹ Fazendo um paralelo com o campo teórico da composição musical, citamos Arnold Schoenberg (1874-1951) como expoente de uma tendência positivista na área (cf. SCHOENBERG, 1950). Com “o desenvolvimento da teoria da música contemporânea” em 1950 (MCCRELESS, 1997, p. 295), houve uma dissociação entre as disciplinas Análise e Teoria musical, sendo Allen Forte (1926-2014) o primeiro “teórico musical profissional” da academia norte-americana (BABBITT, 1987, p. 121). Considerando que a atual produção bibliográfica de teoria musical mantém sintonia direta com o campo da composição musical contemporânea, optamos por não abarcá-la neste texto sobretudo porque o interesse original desta investigação incide na dimensão reflexiva da crítica musical no contexto da musicologia sistemática analítica.

¹⁰ Sobre o paradigma da arte musical mimética, cf. CHASIN (2004, 2008).

Brahms (as únicas exceções são os compositores estrangeiros Chopin e Scarlatti).¹¹ O repertório da música de concerto que não pertencesse ao recorte estaria fora da perspectiva schenkeriana de “boa música”, ou seja:

Schenker define o processo criativo como um “fluir contínuo da origem do desenvolvimento e do presente”. Contraditoriamente, ele parte de uma definição hegeliana do conceito de destino, equivalente a seu conceito de *Vordergrund*, e autodeterminação interior, equivalente a *Hintergrund*. Se o pensamento de Hegel aplica-se a qualquer indivíduo, já Schenker conclui que este processo na música se revela apenas em individualidades destacadas, isto é, no Gênio, portador de uma Alma predeterminada e subjacente à vida (LACERDA, 1997, p. 2, grifos do autor).

A valorização da figura do compositor “gênio” e de uma música “superior” gerou certo desconforto a respeito da teoria de Schenker.¹² Todavia, é perceptível que a proposta influenciou e influencia diversas pesquisas musicais nos dias atuais.¹³ Assim, o método schenkeriano constitui uma ferramenta sistematizada a serviço da compreensão estético/estrutural de um determinado repertório e/ou objeto de estudo.¹⁴

Graças à experimentação de seguidores, como Adele T. Katz (1887-1979), Felix Salzer (1904-1986), Oswald Jonas (1897-1978), Ernst Oster (1908-1977), Allen Forte (1926) e John Rothgeb [s.d.], responsáveis pelo desenvolvimento de um movimento conhecido como “neoschenkerianismo”¹⁵ na academia norte americana, o pensamento de Schenker continua em constante aprimoramento, sendo inclusive experimentado em composições não tonais.¹⁶

Com efeito, constatamos que todo o alicerce teórico fundamentado a partir do séc. XIX, proveniente especialmente da literatura de origem germânica, justificaria a emancipação da musicologia sistemática e, conseqüentemente, das disciplinas Teoria e

¹¹ Cf. SCHENKER (2005).

¹² “Schenker parte da superfície, chega ao fundo e fica por lá. Descobre o que é comum a toda obra tonal; ignora o que faz de cada obra uma outra obra, de cada compositor um outro compositor. De um ponto de vista schenkeriano, as diferenças entre, digamos, Haydn e Mozart, são menos importantes do que sua semelhança primal no ‘Ursatz’. Mas as diferenças entre Haydn e Mozart são justamente o que fazem de Haydn Haydn e de Mozart Mozart. O método analítico de Schenker nos permite avaliar o que Schenker mesmo desprezou. É preciso partir da superfície, descer até o fundo – e retornar. Do explícito ao implícito e de volta ao explícito: uma teoria materialista da tonalidade deve percorrer cada caminho e cada ideia em pelo menos duas direções simultaneamente” (NESTROVSKI, 1988 [n.p.]).

¹³ “De fato, é significativo que a abordagem schenkeriana - que se pode considerar, ao mesmo tempo, estrutural e hierárquica - não tenha começado a se propagar na musicologia senão nos anos sessenta, no momento em que, precisamente, a ideia de modelo penetra as ciências humanas, e especialmente, a linguística, com o modelo gerativo de Chomsky, ao qual sua teoria foi, com frequência, comparada” (NATTIEZ, 2003, p. 9).

¹⁴ Para um maior aprofundamento na teoria schenkeriana, sobretudo no que se refere à formação do cânone da literatura musical e da concepção de *meisterwerke* (obra prima), recomendamos a leitura do capítulo *Foundations of the Schenker Project* (COOK, 2007a, p. 29-63).

¹⁵ A expressão “neo-Schenkerism” foi cunhada por COOK (1994, p. 27).

¹⁶ Cf. p.ex. SALZER (1962).

Análise Musical no meio acadêmico. Ao defenderem que a constituição musical baseia-se no controle das leis que regem sua estrutura, os escritos de Adler, Hanslick e Schenker prenunciam uma concepção na qual a esfera *mimética* daria lugar à “linguagem” no discurso das especulações musicais ao longo do século XX.¹⁷

Esta permuta de concepções filosóficas na arte musical foi impulsionada pela influência, em diversas áreas do conhecimento científico, de postulados provenientes da *linguística* de Ferdinand de Saussure (1857-1913) e da Teoria Matemática da Comunicação, de Claude Shannon (1948) ainda na primeira metade do século XX. Assim, tanto os teóricos da música quanto pesquisadores “não-músicos” encontrariam conexões entre áreas antes aparentemente distintas como teoria/análise musical e linguística/teoria da informação.

Portanto, o cenário em questão denota a adoção estratégica do estruturalismo no escopo dos instrumentos de teoria e análise musical:

O tipo de inteligibilidade que se exprime no estruturalismo triunfa em todos os casos onde ele torna possível: a) Trabalhar sobre um corpus já constituído, parado, fechado e, neste sentido, morto; b) Estabelecer inventários de elementos e de unidades; c) Colocar estes elementos ou unidades em relações de oposição, de preferência em oposição binária; d) Estabelecer uma álgebra ou uma combinatória destes elementos e pares de oposição (RICOEUR, 1988, p. 80, grifo do autor).

Outro dado importante é que, dos 530 trabalhos situados entre 1563 a 1977 que Ian Bent utilizou para escrever o verbete “análise” do *The New Grove Dictionary of Music* (1987), a expressão “análise” aparece com maior frequência no ano de 1960 (35% no total arrolado por Bent). O aumento no volume de publicações sobre o assunto emerge após o período de esterilidade na produção científica anglo-americana durante o período da primeira e da segunda guerra (cf. DUPRAT, 1996, p. 49).

Até 1970, outras estratégias de análise foram propagadas em âmbito acadêmico, todas estas resguardando o princípio estruturalista, dentre as quais, citamos: (1) análise morfológica, de Schoenberg; (2) análise motivica e temática, de Reti; (3) teoria dos conjuntos, de Forte; (4) análise rítmica e melódica, de Meyer; (5) a semiologia musical, de Ruwet e Nattiez; (6) a teoria generativa, de Lerdahl e Jackendorff.

¹⁷ Para compreender detalhes sobre a emancipação da musicologia no âmbito acadêmico a partir das contribuições dos três autores referenciados, cf. KARNES, 2008, p. 36-70.

Todavia, após a década de 1970 há um sensível decréscimo da produção analítica, precisamente entre 1971 e 1977, fechando em 33% o volume de publicações sobre o tema (DUPRAT, 1996, p. 49).

Naquele período, uma corrente crítica à musicologia evoca uma mudança paradigmática na busca por novas estratégias, as quais se direcionam para além de um viés neopositivista:

Como a dos musicólogos é a superficialidade, a deficiência dos analistas é a miopia. A concentração obstinada [deles] nas relações internas numa única obra de arte é, em última instância, subversiva, quanto a qualquer visão razoavelmente completa da música. A estrutura autônoma da música é apenas um dos muitos elementos que contribuem para seu significado e importância. A preocupação com a estrutura é acompanhada da negligência em outros aspectos vitais – não só todo o complexo histórico referido mas também tudo que torna a música afetiva, tocante, emotiva e expressiva. Ao retirar-se a partitura de seu contexto a fim de examiná-la como organismo autônomo, o analista retira esse organismo da ecologia que o sustenta (KERMAN, 1987, p. 93).

Apresentada a problemática da análise sinalizada por Kerman na citação anterior e os principais acontecimentos que configuraram tal cenário no âmbito da musicologia sistemática desde sua fase inicial, delineamos, na sequência, o atual estado da área a fim de diagnosticarmos se houve, de fato, uma real aproximação metodológica entre musicologia sistemática e ciências humanas.

1.1.2 Musicologia sistemática hoje:

Ao realizar um recente panorama da área, Parncutt (2012, p. 151) sugere uma nova taxonomia específica para a musicologia sistemática, com base numa tendência de reposicionamento metodológico, a saber: musicologia sistemática científica e musicologia sistemática humanista.

A musicologia sistemática científica é caracterizada pela utilização de instrumentos metodológicos provenientes das ciências “duras”; é empírica e baseada em dados. Abarca áreas como psicologia empírica e sociologia, acústica, fisiologia, neurociências, ciências cognitivas, computação e tecnologia. A musicologia sistemática humanista (ou musicologia cultural) é caracterizada pelo uso de recursos metodológicos

oriundos das ciências humanas; é subjetiva, filosófica e envolve estética, sociologia teórica, semiótica, hermenêutica, crítica musical e (aspectos não históricos e não etnológicos dos) estudos culturais e de gênero (incluindo a nova musicologia das décadas de 1980 e 1990).

Com o novo panorama, a análise musical deixa de ser a finalidade da pesquisa para tornar-se o meio pelo qual o musicólogo poderá extrair, a partir do estudo das “estruturas” musicais, informações *quantitativas*, ficando uma reflexão subjetiva da obra a cargo de instrumentos humanísticos, ou seja, que lhes permita uma visualização *qualitativa* musical.

Uma mostra do reposicionamento nas pesquisas musicológicas pode ser conferida na coletânea de doze comunicações apresentadas no Fórum Britânico de Etnomusicologia (BFE) em novembro de 2001, disponíveis no livro *The New (Ethno)musicologies* (2008), organizado por Henry Stobart. Participam figuras centrais da etnomusicologia e da musicologia anglo-americana contemporânea, como Jim Samson e Nicholas Cook (musicologia), Michelle Bigenho (antropologia), Fabian Holt (música popular), John Baily e Martin Clayton (etnomusicologia), entre outros.

O livro aborda a caracterização da etnomusicologia como disciplina, seu caráter multidisciplinar, seu campo, seus métodos e, ao final, propõe futuras direções para a área.

A aparente ênfase no campo da etnomusicologia é reforçada na obra como um campo originalmente mais apto ao intercâmbio com outras áreas, tal como já se observa no texto do próprio Guido Adler ao apresentar a etnomusicologia (musicologia comparada) como parte integrante da musicologia e como aliada da antropologia.

Todavia, especialmente quanto à musicologia sistemática, o distanciamento das ciências humanas e a aproximação constante às ciências “duras” se estendeu por todo o século XX até os dias atuais.

Segundo Savelli Gomes (2012), o texto de Cook é enfático ao relatar a necessidade de aproximação entre os estudos atuais de etnomusicologia com a musicologia:

Em sua visão otimista, declara que não há mais motivo para a distinção entre musicologia e etnomusicologia, pois, embora elas tenham se desenvolvido por caminhos separados, nos últimos anos houve uma importante convergência de interesses entre ambas as disciplinas. Para ele, a “nova” musicologia, através do seu interesse explícito pelo significado musical, interpretação, recepção, e seus valores inerentes, teria dado um passo fundamental em direção a uma aproximação com a etnomusicologia. Do mesmo modo, o crescente interesse por parte dos etnomusicólogos pelo objeto musical (o som, a música), como um agente de significado – mais do

que apenas um reflexo da cultura, mas como cultura –, tem contribuído para uma maior identificação com a prática musicológica (SAVELLI GOMES, 2012, p. 123).

Antes de entendermos o porquê do diálogo ainda não ter se efetivado a contento, faz-se necessário situarmos três conceitos fundantes à problemática da significação musical na academia sintetizadas nos seguintes argumentos: (a) aos afetos na música;¹⁸ (b) a autonomia da música por meio da ideia de que a composição estruturalmente coerente seria sinonímia ao Belo;¹⁹ (c) a música como representação sociocultural.²⁰ Em suma, o “trítone” constituído por pensadores como Platão, Aristóteles, Hanslick e Adorno controla o pleito sobre a significação musical das origens aos dias atuais.

Situáramos como o primeiro movimento de abertura conceitual aquele ocorrido na Europa do século XIX, cuja acepção teórica constituiu-se com o aporte a dois importantes paradigmas estéticos da criação musical, a saber: a *música absoluta* e a *música programática*, esta concebida por fatores extramusicais:

Que o conceito de música absoluta originado no romantismo alemão (apesar da importância do seu significado dentro de um contexto histórico-musical no século XIX, um significado que assumiu importância sócio-histórica externa no século XX), que se deve ao seu pathos – a associação de uma música “independente” do texto, programa ou função com a expressão ou noção de absoluto para a poesia e para a filosofia alemã por volta de 1800, foi claramente reconhecido na França, por incrível que pareça como mostra um ensaio de Jules Combarieu em 1895. Ele escreve que foi através das “fugas e sinfonias alemãs” que “pensando na música, pensando com sons, a forma como um escritor pensa com palavras” entrou pela primeira vez na consciência francesa, que esteve sempre ligada à conexão entre música e

¹⁸ “No pulso de uma ultimização: música é mimesis – paixões que se atualizam em aristotélico *poderia ser*, em sentir anímicamente universalizado, expandido, humanado –, não linguagem; é *expressividade*, não discurso; vida anímica, não beleza (ou feiura) dos sons; espírito *in sonu*. Ao menos parece que assim a história inscreveu” (CHASIN, 2008, p. 32, grifos do autor).

¹⁹ “Para Hanslick, a música não deve expressar sentimentos, mas sim Ideias musicais. É uma ideia musical trazida integralmente à manifestação ‘é já uma coisa autônoma, é um *fin em si* e, de modo nenhum, apenas *meio* e material para a representação de sentimentos e pensamentos’, de modo que, segundo ele, ‘formas sonoras em movimento são o único e exclusivo conteúdo e objeto da música’” (VIDEIRA, 2005, p. 50, grifos do autor).

²⁰ “Theodor Adorno e seus seguidores [...] defendem uma musicologia de inclinações sociológicas, e que, nas questões sobre significado musical, postulam que o entendimento da música é um processo *necessariamente* guiado por mecanismos socioculturais” (OLIVEIRA; MANZOLLI, 2007, p. 9, grifo nosso).

linguagem para derivar um “significado” a música (DAHLHAUS, 1991, p. 3, tradução nossa).²¹

Entretanto, o paradigma semântico-musical ganha maior presença nos textos de alguns teóricos e (etno)musicólogos, que, de maneira direta ou indireta, interagem com outras áreas das ciências humanas, como é o caso do antropólogo/etnomusicólogo John Blacking, afirmando que “a expressão das relações tonais nas estruturas sonoras é secundária em comparação com as relações extra-musicais que essas estruturas representam” (BLACKING, 2006, p. 55, tradução nossa).²²

Seguindo o posicionamento de Blacking, Béhague (1992, p. 5-17) estabelece as bases de uma abordagem (etno)musicológica enunciando “as premissas sobre o fundamento sociocultural da criação musical”:

É impossível crer na autonomia da arte como tem sido conceituada e ensinada. Herdamos da visão etnocêntrica europeia do mundo o conceito de que o sentido lógico inerente de um sistema musical se encontra na sua estrutura sonora, totalmente desvinculado de qualquer referência não-musical. A ideia da arte pela arte criou a ilusão de que o compositor é um ser social à parte, transcendental. O próprio fenômeno da criação musical é, sem dúvida, inseparável do compositor. Portanto, o foco central da compreensão e do estudo da criação deve ser o compositor nas suas múltiplas dimensões socioculturais e estético ideológicas (BÉHAGUE, 1992, p. 6).

Sobre as múltiplas dimensões que estão inseridas no fazer musical, Béhague argumenta:

O contexto social se define não somente como identidade sociocultural que corresponde a valores específicos do grupo social do compositor, mas também da posição político-ideológica do mesmo [...]. Negar a posição ideológica do compositor (como insistiram os partidários do conceito de arte pela arte) equivale a negar as suas atribuições como ser social. [...] Essa posição é a que determina as decisões do compositor frente a suas opções artísticas e estilísticas. As determinantes estilísticas são essencialmente sócio-políticas, já que os parâmetros estilísticos respondem a uma visão hierárquica simbólica da ordem social. Portanto, a posição sócio-política do

²¹ “That the concept of absolute music originated in German romanticism (despite the importance of its meaning within a music-historical context in the nineteenth century, a meaning that has taken on external, sociohistorical importance in the twentieth century), that it owed its pathos - the association of music ‘detached’ from text, program, or function with the expression or notion of the absolute to German poetry and philosophy around 1800, was clearly recognized in France, oddly enough, as an 1895 essay by Jules Combarieu shows. He writes that it was through ‘the German fugues and symphonies’ that ‘thinking in music, thinking with sounds, the way a writer thinks with words’ first entered the French consciousness, which had always clung to the connection between music and language to derive a ‘meaning’ from music” (DAHLHAUS, 1991, p. 3).

²² “la expresión de relaciones tonales en patrones de sonido puede resultar secundaria respecto a las relaciones extramusicales que representan las notas” (BLACKING, 2006, p. 55).

compositor se torna de suma importância para entender o processo da criação musical (BÉHAGUE, 1992, p. 7).

Por fim, o musicólogo assim concebe a relação entre compositor e contexto: “O conhecimento do compositor como indivíduo e como ser social e cultural é evidentemente primordial para penetrar o processo da criação musical” (BÉHAGUE, 1992, p. 8), ou seja, “o compositor tem como referência a tradição musical com que se identifica e é provavelmente a sua percepção dos limites ou das fronteiras desta tradição que o guia na busca de suas expressões” (BÉHAGUE, 1992, p. 12).

Na literatura específica da área de análise musical, apontamos o trabalho do musicólogo indonésio americano Jan LaRue (1918-2004) como talvez uma primeira tentativa explícita em propor um diálogo interdisciplinar entre musicologia científica e musicologia cultural evocando observância não somente ao material musical, mas, aos seus “antecedentes”, que, segundo o autor, encontram-se no “entorno histórico” da obra musical investigada (LARUE, 1989, p. 2).

Bourdieu (1996) sugere em “as três dimensões para a análise do campo artístico” uma correlação similar a de LaRue quanto à ênfase no estudo do contexto, aqui aplicada à análise sócio-estruturalista do campo artístico:

1) A análise da posição do campo artístico no seio do campo de poder, e de sua evolução no decorrer do tempo; 2) Análise da estrutura interna do campo artístico, universo que obedece às suas próprias leis de funcionamento e de transformação, isto é, a estrutura das relações objetivas entre as posições que aí ocupam os indivíduos ou grupos colocados em situação de concorrência pela legitimidade; 3) A análise da gênese do habitus dos ocupantes dessas posições, ou seja, os sistemas de disposições que, sendo o produto de uma trajetória social e de uma posição no interior do campo artístico, encontram nessa posição uma oportunidade mais ou menos favorável de atualizar-se (a construção do campo é a condição lógica prévia para a construção da trajetória social como série das posições ocupadas sucessivamente nesse campo) (BOURDIEU, 1996, p. 243).

Entre as décadas de 1970 e 1980, destacamos o surgimento do modelo semiológico de Molino (1975) e Nattiez (1987) que, assim como LaRue, inicia uma preocupação em ampliar o nível estrito (neutro) das “estruturas” musicais para alcançar os processos de percepção (*estésica*) e criação (*poiética*):

O nível *Neutro* se situa diretamente no suporte. Se for uma partitura seria observar as notas onde estão colocadas, suas durações, os compassos, os sinais empregados. Um olhar objetivo sobre o que traz até nós a obra musical, no caso a partitura.

O nível *Estésico* é aquele onde há uma análise mais profunda que a anterior, de ordem mais complexa, tentando corresponder o que se percebe ao que está escrito, confirmando uma descoberta feita através da percepção na instância do ouvinte. É o nível onde ocorrem relações estruturadas e onde se aplicam as técnicas de composição, ou seja, aquela onde o Material é processado.

O nível *Poiético* corresponde ao estado de conhecimento do compositor e onde ele busca suas representações em acordo com seu Projeto. É a instância das representações e onde se projeta a ideologia do compositor. Assim, o nível Poiético é aquele onde se pode estudar as decisões do compositor e seus direcionamentos Técnicos (MANNIS, 2008, p. 6, grifos do autor).²³

Entre 1980 e 1990, a música começa a ser estudada considerando explicitamente o seu contexto social. A mudança de paradigma ganha o termo “nova” musicologia (LEPPERT; MCCLARY, 1989) cuja concepção de “mundos da arte” (BECKER, 2008), da música como um “texto social” (SHEPHERD, 1991) ou do “contexto cultural” (TOMLINSON, 1984) impulsionam o interesse por um “olhar sociológico” (MARTIN, 2000) ao campo da música.²⁴

Ainda na década de 1990 – e em resposta à nova musicologia –, o importante periódico *The Journal of Musicology* (v. 15, n. 3) de 1997, dedicou-se exclusivamente à temática, apontando alternativas diante do estado de crise interna da área.

Temas como o limite das linhas de pesquisa em cada disciplina (MCCRELESS, 1997), o diálogo interno (BURNHAM, 1997) e externo (BROWN, 1997) da teoria musical com outras áreas (psicoacústica, psicologia cognitivista e neurobiologia), a hermenêutica como opção à separação entre som e significado (DUBIEL, 1997), a subjetividade musical

²³ No entanto, o próprio Nattiez amplia sua abordagem tripartite ao contexto pós-moderno do relativismo científico no livro *O combate entre Cronos e Orfeu* (NATTIEZ, 2005) ao considerar registros outrora negligenciados em seu modelo original, como o intérprete, a gravação, a crítica, a memória ao analisar uma performance da ópera *Tristão e Isolda* (1857-1859), de R. Wagner (1813-1883). A terminologia tripartite utilizada para designar os polos da produção, da recepção e da obra (*poiesis*, *aesthesis* e *catharsis*) foi apresentada originalmente por Hans Robert Jauss, em 1969, no contexto da assim chamada “Estética da recepção”. Note-se, contudo, que as formulações iniciais de Jauss, nas quais a obra era por assim dizer subsumida por seu contexto histórico-social e pelo leitor-intérprete – daí, talvez, a origem da terminologia controversa que faria mais tarde com que Jean Jacques Nattiez denominasse a obra como um *nível neutro* –, não foram aceitas sem críticas nem mesmo dentro do grupo principal de autores ligados à “estética da recepção”. Wolfgang Iser, por exemplo, concordava com Jauss quanto à constituição da obra na consciência do leitor, mas ao mesmo tempo discordava deste ao defender que haveria uma constituição prévia do texto; estrutura imanente, mas com “lugares vazios”. O ser da literatura, segundo Iser, conteria dois momentos: o primeiro estaria inscrito na própria obra, e o segundo ocorreria no instante da leitura, quando a obra é constituída pelo leitor – as duas fases do processo caracterizariam o que o autor denominou “estética do efeito” ou “teoria do efeito estético” (Cf. COSTA LIMA, 2002; ISER, 1996; GUBERNIKOFF, 2002).

²⁴ Para obter um panorama geral da sociologia na música atualmente, cf. ROY; DOWD (2010).

(GUCK, 1997) e o reconhecimento das limitações da área (AGAWU, 1997)²⁵ anunciam o momento de transição:

Esse processo abre espaço acadêmico para uma abordagem analítica enriquecida, uma musicologia interpretativa, que aplica modos verbais de expressão para lidar com composições específicas como mais do que uma série de procedimentos técnicos, explorando questões de significado e associações estéticas e históricas diretas ou indiretas (OLIVEIRA, 2008, p. 112).

No início do séc. XXI, autores como DeNora (2003, 2004), Hennion (2003), Davidson (2004), Finnegan (2003), Volpe (2002, 2004), Béhague (1992, 2013), dentre outros, sugerem novas possibilidades de análises musicais concatenadas à Sociologia (e vice-versa)²⁶ e aos Estudos Culturais²⁷, admitindo interações *transdisciplinares* com diversas áreas das ciências humanas.²⁸

A análise do fazer artístico à luz de uma metodologia de pesquisa científica ancorada num escopo investigativo oriundo das ciências humanas (sociais) encontra, nalguns exemplos, sérias resistências. A relutância reside, basicamente, no postulado da incompreensibilidade, ou, pelo menos, de inexplicabilidade, da expressão artística defendida por filósofos como Gadamer ao considerar que tal tentativa “escapa indefinidamente a toda explicação e opõe uma resistência sempre insuperável” (GADAMER apud BOURDIEU, 1996, p. 12):

A experiência da obra de arte como inefável escapa, por definição, ao conhecimento racional, designa uma condição de exceção àqueles que pretendem submeter – humanamente – por uma ciência ordinária, a transcendentalidade (espiritual) do fazer criando, assim, uma resistência à análise (GADAMER apud BOURDIEU, 1996, p. 12-13).

Complementarmente:

A “realidade” [no sentido da explicação do fazer artístico] que ele [o sociólogo ou analista] busca não se deixa reduzir aos dados imediatos da experiência sensível nos quais ela se entrega; ele não visa dar a ver, ou a

²⁵ Apenas para exemplificar, AGAWU (1997) finaliza seu artigo desafiando a nova musicologia a desenvolver abordagens analíticas que superem as dificuldades que suas próprias críticas identificam.

²⁶ CERULO (1984), por exemplo, utilizou quantitativamente a análise musical na intenção de obter dados sobre variações entre processos criativos praticados por compositores que residiam em espaços aonde acontecia a Segunda Guerra Mundial e aqueles que não participavam daquele contexto. Em seguida, e qualitativamente, Cerulo procurou identificar até que ponto a ausência de comunicação entre estes compositores interferia na criação musical (CERULO, 1984 apud DENORA, 2004, p. 39-41).

²⁷ Cf. p. ex. CANCLINI (1998), CHARTIER (1995) e HALL (2006).

²⁸ “Nos dias atuais, a evidência da transdisciplinaridade é subentendida por todos e não podemos delimitar rigorosamente áreas e subáreas como se fazia anteriormente” (DUPRAT, 2007, p. 14).

sentir, mas construir sistemas de relações inteligíveis capazes de explicar os dados sensíveis (GADAMER apud BOURDIEU, 1996, p. 14).

Por fim, o sociólogo enfatiza a significância da análise sociológica da arte:

É por isso que a análise científica, quando é capaz de trazer à luz o que torna a obra de arte necessária, ou seja, a fórmula formadora, o princípio gerador, a razão de ser, fornece à experiência artística, e ao prazer que a acompanha, sua melhor justificação, seu mais rico alimento (GADAMER apud BOURDIEU, 1996, p. 14).

Mas o novo percurso musicológico, impulsionado pelas áreas afins, dar-se-á num momento de “transição paradigmática” vivenciada pela ciência pós-moderna (SANTOS, 2003), no qual a relativização, até mesmo dos processos investigativos das ciências exatas, nos traz um panorama do atual momento:

De maior consequência para as mudanças paradigmáticas da musicologia é a desconstrução de oposições, como o musical e o extramusical, música e contexto, música e linguagem, o hermenêutico e o historiográfico, fato e valor, intrínseco e extrínseco. [...] Autores engajados com a nova musicologia afirmam que os pensamentos pós-estruturalista e pós-moderno podem transformar a musicologia num estudo contestador, numa teoria e prática de subjetividades musicais, no qual o trabalho positivista ou analítico adquire sentido somente se relacionado a um tipo de ação humana historicamente situada (VOLPE, 2007, p. 112-113).

Apresentado o panorama científico atual da área, podemos afirmar que um dos grandes desafios musicológicos da atualidade seja alcançarmos efetivamente o que Duprat (2007, p. 15) chamou de “alargamento da postura analítica”. Para alcançá-lo, o autor sugere o uso do paradigma hermenêutico, o “único a poder superar de fato os chamados resíduos neopositivistas na Musicologia” (DUPRAT, 2007, p. 15). Portanto, faz-se necessário encampar uma musicologia sistemática científica capaz de avaliar, na mesma medida, aspectos quali/quantitativos, buscando estratégias mais originais e mais próximas à realidade.

1.1.3 Por uma musicologia sistemática humanista

A literatura musicológica historicamente referenciada neste diagnóstico inicial nos dá um parecer acerca do campo de atuação, listando as principais alterações epistemológicas e metodológicas que demarcaram os interesses da área.

Discutimos algumas limitações encontradas, como a ênfase no desenvolvimento de análises restritas ao nível imanente (partitura), que, conseqüentemente, contribuiu para o estreitamento dos objetos de pesquisa – a música de tradição escrita europeia do séc. XIX – e sua aproximação a instrumentos metodológicos oriundos das ciências “duras”.

Outro momento de destaque situa-se nas primeiras investidas de dilatação do campo de estudo ocorridas a partir dos anos 1970, com o advento da semiologia da música e do estruturalismo.

Aspectos sociais que envolvem a performance e a composição musical assim como outros agentes sociais envolvidos no fazer artístico começam a participar dos interesses da área a partir dos anos 1980. O movimento denominado nova musicologia escreve uma página inédita na história dos estudos musicais, admitindo o diálogo com instrumentos teóricos e metodológicos provenientes das ciências humanas.

No verbete “musicologia” no *New Grove Dictionary of Music* (2001) há uma listagem de onze disciplinas que compõem os estudos musicológicos na atualidade. Destas, destacamos a presença de áreas como a “Sociomusicologia” e os “Estudos de Gênero”, o que configura efetivamente o alargamento da área nos dias atuais.²⁹

Apesar dos avanços, uma das principais lacunas da área situa-se na busca por um modelo segundo o qual pudéssemos contemplar não somente aspectos intrínsecos da criação musical de um determinado compositor, mas, especialmente, a sua *poiesis*: uma percepção capaz de considerar também elementos pertinentes ao seu entorno.

Partindo de uma visão heideggeriana, a *poiesis* refere-se a uma ação estético-ideológica que ocorre por meio de uma rede complexa de referências técnicas e sócio-contextuais durante o processo de criação artística. A *poiesis* só “poderia” ser identificada quando o artista concebe seus próprios esquemas processuais, envolvendo, concomitantemente, a cognição e a sensibilidade à luz de um idiomatismo peculiar no ato composicional.³⁰

O novo olhar sobre os estudos de análise impõe a revisão daquilo que consideramos de fato significativo no ato analítico, pois ele nos direciona para além de uma

²⁹ “A encomenda do Grove representou também um passo significativo rumo à aceitação tácita de ‘mudanças na musicologia e na crítica ocasionadas pelo impacto tardio de modos de pensar interdisciplinares pós-estruturais” (BREET; WOOD, 2002 apud PALOMBINI, 2003, p. 157).

³⁰ Para maiores detalhes sobre a *poiesis* em Heidegger, cf. BRANCO (2009). O termo é também utilizado no campo da semiologia da música para denotar uma espécie de análise que transcende abordagens tanto semânticas quanto imanentes (NATTIEZ, 1982, 2003, 2004).

verdade analítica. Assim, as informações obtidas pelo método devem distanciar-se de definições rigorosas ou ortodoxas, sobretudo por não fornecerem verdades absolutas ou validações irrevogáveis. Para alcançarmos a perspectiva é necessário interpretar os dados como indícios, passíveis de desdobramentos nas diversas etapas da investigação.

Alguns *insights* da materialização desta proposta surgiam a partir da leitura de autores como Tomlinson (1984), Arom (2004), Agawu (2003) e Rosen (2010), por exemplo. A opção seria, a nosso ver, constituir um instrumento capaz de tratar, de maneira equilibrada, informações qualitativas e quantitativas, retroalimentando-as ao longo do processo de construção da *poiesis*.

Por sua vez, a *poiesis* estaria situada numa dimensão estética do fazer musical, sendo o último estágio de um ciclo avaliativo no qual investigações de ordem cognitiva, sócio-contextuais e ideológicas comporiam a sistemática de análise por parte do musicólogo.

Como estratégia de alcance ao equilíbrio reflexivo de informações quali/quantitativas, valemo-nos da noção bourdieiriana de *campo* para construção de uma teórica própria à crítica do processo de criação artística:

Os campos se apresentam à apreensão sincrônica como espaços estruturados de posições (ou de postos) cujas propriedades dependem das posições nestes espaços, podendo ser analisadas independentemente das características de seus ocupantes (em parte determinadas por elas). Há *leis gerais dos campos*: campos tão diferentes como o campo da política, o campo da filosofia, o campo da religião possuem leis de funcionamento invariantes (é isto que faz com que o projeto de uma teoria geral não seja absurdo e que, desde já, seja possível usar o que se aprende sobre o funcionamento de cada campo particular para interrogar e interpretar outros campos, superando assim a antinomia mortal entre a monografia idiográfica e a teoria formal e vazia) (BOURDIEU, 1983, p. 89, grifo nosso).

Dentro das “leis gerais dos campos” que Bourdieu enuncia, destacamos a noção de campo artístico à compreensão da obra de arte em seu sentido mais amplo, admitindo a observação ao contexto social no qual a obra está inserida:

É por isso que a análise científica, quando é capaz de trazer à luz o que torna a obra de arte *necessária*, ou seja, a fórmula formadora, o princípio gerador, a razão de ser, fornece à experiência artística, e ao prazer que a acompanha, sua melhor justificação, seu mais rico alimento. Através dela, o amor sensível pela obra pode realizar-se em uma espécie de amor *intellectualis rei*, assimilação do objeto ao sujeito e imersão do sujeito no objeto, submissão ativa à necessidade singular do objeto literário (que, em mais de um caso, é ele próprio o produto de semelhante submissão) (BOURDIEU, 1996, p. 15, grifos do autor).

Se o interesse analítico aqui defendido está para além das “estruturas” musicais, a conscientização de uma visão contextual do fazer musical atenderia diretamente ao conceito bourdieriano de *habitus*:

Um *habitus* de filólogo é ao mesmo tempo um “ofício”, um capital de técnicas, de referências, um conjunto de “crenças”, como a propensão a dar tanta importância às notas quanto ao texto, propriedades que se atêm à história (nacional e internacional) da disciplina, à sua posição (intermediária) na hierarquia das disciplinas, e que são ao mesmo tempo a condição de funcionamento do campo e o produto deste funcionamento (mas não integralmente: um campo pode se contentar em acolher e em consagrar um certo tipo de *habitus* já mais ou menos integralmente construído) (BOURDIEU, 1983, p. 90, grifo do autor).

A perspectiva segue a linha de raciocínio descrita por Kerman (1987) como uma espécie de “crítica significativa” na musicologia que invariavelmente está condicionada à academia. Apesar de considerar que toda análise musical é um ato crítico, a “crítica cotidiana” – elaborada geralmente por jornalistas – tem provocado o declínio da crítica significativa por duas razões:

A primeira deve-se a uma espécie de preconceito nutrido contra a crítica jornalística, pois esta, na visão dos músicos, carece de rigor e de profundidade intelectual, consistindo somente de um apanhado de impressões subjetivas. Assim, ao permanecerem no plano do juízo de gosto, pouco acrescentam ao leitor. O segundo motivo é que os analistas deliberadamente evitaram a formulação de juízos de valor (quando da realização de análises) por buscarem uma atitude de isenção, nos moldes das investigações científicas (CORREIA, 2006, p. 12).

A respeito da crítica utilizada como instrumento de validação nas artes de uma maneira mais ampla, é possível notar que o fenômeno mantém conexão com o movimento de transição paradigmática ocorrido na teoria crítica literária no século XX.

A tradição crítica humanista, vigente até fins do século XIX, passou por um processo de descrença, ainda na primeira metade do século XX, frente à instauração de uma corrente científica no campo literário. Para executar o projeto, foram adotados métodos provenientes do estruturalismo, do formalismo russo e da nova crítica literária norte-americana a fim de dirimir o caráter generalista e diletante do humanismo crítico.

Mas, ao tempo em que se alcança um perceptível avanço no que se refere ao surgimento de modelos que atendessem àquela demanda, houve também uma tentativa de monopolizar a maneira de se produzir crítica literária, cerceando inclusive o direito de liberdade crítica que, por sua vez, acarretaria em prejuízos ao estudo do campo literário:

De forma especial no século XX, um tipo de discussão conceitual preocupada em definir claramente o âmbito próprio da crítica e da teoria literárias (seus métodos, sua linguagem própria, seus objetivos, etc.) tomou proporções mais gerais devido à estreita relação que se estabeleceu entre a nova e inovadora teoria literária e algumas correntes linguísticas, filosóficas, sociológicas e psicanalíticas que dominavam o ambiente acadêmico, principalmente em países como Rússia, França, Inglaterra e Estados Unidos. Dessa relação - e de forma diferente em cada caso - nasceu a pretensão de se criar uma *ciência da literatura*, dotada de metodologia rigorosa e de terminologia conceitual nova, comparável a das chamadas *ciências naturais ou exatas*, o que acabou por estigmatizar as formas de crítica tradicionais – entre elas a tradição crítica humanista – que eram realizadas antes da ascensão do que pode ser caracterizado, no âmbito dos estudos literários, como *Era da Teoria*, conforme propuseram, por exemplo, Terry Eagleton, em *Depois da teoria: um olhar sobre os Estudos Culturais e o Pós-modernismo* (Op. cit., 2005), e Raman Selden, em *Historia de la crítica literaria del siglo XX* (Op. cit., 2010) (MAIA, 2013, p. 48, grifos do autor).

A publicação de análises por vezes incompreensíveis até mesmo para o público especializado ainda representa uma parcela considerável na produção de musicologia sistemática:³¹

Persistem ainda ideias que separam metodologicamente musicologia (sempre entendida como histórica) e etnomusicologia; incontáveis textos de análise musical ainda se apresentam isolando o objeto do sujeito criador, reificando o discurso e desconsiderando todas as formas, objetivas e subjetivas, da manifestação do *habitus* que, em qualquer hipótese, é justamente o elo que cria significados (o que Heidegger chama de essência devorante do cálculo); assim como, mais recentemente, tornou-se mote as abordagens críticas que vasculham a formatividade do documento, por estudos codicológicos, heurísticos, arquivísticos, estatísticos, enfim, por elementos reduzíveis a uma mecânica da medida (MACHADO NETO, 2007, p. XXI, grifo do autor).

Como alternativa, defendemos a busca por um ponto de equilíbrio entre o estudo dos “materiais” musicais e do *habitus* no campo artístico, no qual fatores extramusicais poderiam ser orientados metodologicamente, por exemplo, por instrumentos oriundos do campo das ciências sociais.

Imbuídos desta preocupação, detivemo-nos em estabelecer um breve panorama da área destacando algumas estratégias que nos permitam desenvolver um modelo capaz de integrar produção de conhecimento musicológico com o campo das humanidades, justamente

³¹ “Kerman aponta que as análises de músicas compostas, principalmente, a partir da década de 50 apresentam-se como ‘proposições estritamente corrigíveis, equações matemáticas, formulações da teoria dos conjuntos, etc.’ (1980, p. 312), indicando um esforço para alcançar um estatuto científico. Exemplificando essa constatação, remete ao livro de Allen Forte *The Compositional Matrix*, no qual o autor dizia ter meticulosamente excluído os termos indicativos de quaisquer tipos de valoração, como bom, ruim, legal, etc. Apesar disto, Kerman mantém que a análise traz consigo algum tipo de apreciação e valoração estética” (CORRÊA, 2006, p. 39).

por acreditarmos que “o potencial da análise é formidável, desde que se possa retirá-la da estufa da teoria e levá-la ao mundo real” (KERMAN, 1987, p. 11):

O conhecimento do compositor como indivíduo e como ser social e cultural é evidentemente primordial para penetrar o processo da criação musical, [ou seja], o compositor tem como referência a tradição musical com que se identifica e é provavelmente a sua percepção dos limites ou das fronteiras desta tradição que o guia na busca de suas expressões (BÉHAGUE, 1992, p. 8-12).

Para construirmos um alicerce teórico sustentável ao desenvolvimento de um modelo orientado ao entendimento da criação musical como um ato para além do estudo de procedimentos composicionais e capaz de interagir produtivamente com áreas afins, discutiremos especificamente sobre a questão da análise, buscando identificar quais impasses necessitam serem revistos para, a partir de então, propormos uma alternativa de fato viável ao campo.

1.2 O problema da análise centrada na partitura e o limite da “música enquanto performance”:³²

A análise musical – subárea originalmente vinculada ao campo da musicologia sistemática e dedicada ao estudo de procedimentos, padrões e outras evidências presentes no texto musical – afirmou-se autonomamente no âmbito das especulações musicais em virtude do alinhamento constante ao discurso científico dominante ao longo do século XX.

O mapeamento realizado por Nogueira (1992) destaca um histórico dessa autonomia a partir da primeira década do séc. XX, com as publicações de Heinrich Schenker (1868-1935), até o início dos anos noventa, citando as pesquisas de Jean-Jacques Nattiez (1945).

A autora destaca duas tendências que impulsionaram mudanças na maneira de produzir crítica musical através do método analítico. O primeiro, vigente até o final da primeira metade do século XX, enfatiza um “estilo impressionista (fofo, inexato)” (NOGUEIRA, 1992, p. 10) ao descrever fenômenos musicais, observando que o modelo recebeu fortes críticas de Pierre Schaeffer, que lhe teria chamado inclusive de “oco”

³² Texto publicado nos Anais do IV *Encontro Internacional de Teoria e Análise Musical* (EITAM IV) com coautoria de Valério Fiel da Costa (cf. CABRAL; COSTA, 2017).

(SCHAEFFER, 1966, p. 19-20 apud NOGUEIRA, loc. cit.). No segundo momento, no pós anos sessenta, há uma perspectiva de alinhamento à modelos neopositivistas provenientes de áreas como matemática, computação e linguística aos estudos musicais. A partir de então, alcança-se uma visão pragmática do processo criativo que culmina com a publicação de relatórios geralmente autônomos ao texto original:

O estilo analítico contemporâneo [no caso, a autora está se referindo ao estilo descritivo praticado no início dos anos 90], por sua vez, concentrando-se na neutralidade do texto musical, tende à precisão, ao rigor científico, buscando a minimização de ambiguidades linguísticas e da lassidão do vocabulário analítico. Neste extremo localizam-se Babbitt, Boretz, Forte, Lewin, Morris, dentre outros. A linguagem formalizada deste novo estilo analítico realiza-se às custas da dimensão emotiva da música, dimensão esta que relaciona-se aos aspectos dos processos criativo e perceptivo. Observa-se, portanto, que à celebração da precisão científica, corresponde a total negligência pelas dimensões antropológicas do fenômeno musical (NOGUEIRA, 1992, p. 11).

De acordo com o levantamento bibliográfico realizado na primeira parte do capítulo (e atualizando o estudo de Nogueira sobre o panorama analítico), relatamos que na última década do século XX, ocorreu uma espécie de crise existencial que se agudizou devido ao caráter inescrutável das análises musicais, mesmo ao público especializado.

Instaurado o ambiente de crise que culminou num período de visível descrédito à ênfase no texto na área – impulsionado sobretudo pela emergência de subáreas como a “Sociomusicologia” e os “Estudos de Gênero” no âmbito da crítica musical na transição dos séc. XX e XXI –, surge uma perspectiva que, apesar de vinculada à tradição analítica desenvolvida no século anterior, considera a partitura não um fim em si mesma, mas um espaço em que o compositor abstrai um conceito próprio de sonoridade que a define enquanto projeto individual de obra musical. A teoria, desenvolvida pelo musicólogo Didier Guigue, apresentada no livro *Estética da Sonoridade* (2011), propõe uma aproximação maior entre texto e resultado sonoro sem necessariamente recorrer ao registro gravado. Quando o utiliza, o autor o apresenta como ferramenta potencial à verificação da eficácia do método de análise.

O passo conceitual consiste em transpor o limiar do texto musical enquanto peça abstrata relevando as consequências da leitura da mesma para fins de performance. O uso típico do texto engendra sonoridades; Guigue se pergunta que sonoridades seriam essas e empenha-se em desenvolver uma teoria capaz, não apenas de considerá-las como objeto de análise, mas também uma classificação fina do modo como estas se manifestariam concretamente no tempo e no espaço. Tal concretização da sonoridade aqui, porém, não

pressupõe necessariamente o apelo direto ao ato performático como produtor de sonoridade; via de regra, o autor realiza uma segunda abstração sobre o texto musical, quando supõe determinada sonoridade, correlata ao critério de solfejo, como objeto por excelência de sua teoria. Atualmente, com a tentativa de abordar o registro sonoro como mote analítico, a teoria tende a tornar-se mais abrangente.

Motivado pelo interesse de ruptura com o paradigma neopositivista vigente no campo, o musicólogo Nicholas Cook propôs, a partir do sugestivo texto *Agora somos todos (etno)musicólogos* (2006a), um olhar mais atento à questão da interdisciplinaridade tecendo críticas à ênfase no texto e defendendo um estudo da ‘música enquanto performance’.

Apesar de uma espécie de “convencimento” sobre a necessidade de empreender uma musicológica capaz de acomodar modelos mais compatíveis à realidade da própria prática musical em diversos meios de circulação científica como periódicos, livros, eventos e palestras, a questão que emerge em meio a este cenário é esta: *como colocar a análise na música enquanto performance?*

No artigo *Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance* (COOK, 2006b) há a mesma questão colocada anteriormente e que utilizamos como mote a esse debate. No original “como poderíamos recolocar a música na análise da performance?” (COOK, 2006b, p. 18), o autor partilha reflexões e *insights* a respeito da problemática relacionada a ênfase no texto musical sobretudo na musicologia praticada no final do séc. XX.

A permanente insistência ao texto ainda na musicologia do século XXI configura uma espécie de “desconforto” da área, um dado também comentado por Nattiez (2005) e que encontra agravante com a emergência da ‘nova’ musicologia ainda no final dos anos 90. A alternativa defendida por ele projeta-se no esforço de ressignificar o papel da performance ao tratar o texto não como referencial central de obra musical como tradicionalmente se concebe na musicologia, mas como um *script*; receita; esquema precário de instruções para o performer; modelos, rascunhos, esquemas ou guias que se complementam à performance, sendo esta, portanto, um “fenômeno irreduzivelmente social”, o único capaz de dirimir o “hiato” analítico existente entre texto e performance (COOK, 2006b, p. 11).

Em *Mudando o objeto musical: abordagens para a análise da performance* (2007b), Cook reafirma a necessidade de qualificar performances por meio de gravações, pondo-as horizontalmente (estudando diversas performances no tempo) e aplicando modelos empíricos que destacam diferenças e similaridades entre si e em relação ao texto. O método se

propõe a analisar performances como um dado sobre o processo pelo qual percorreu a obra e não como simples *produto* do texto, pois incorpora também as relações sociais “presentes e auto-evidentes nas interações entre os performers e no traço acústico que eles deixam” (COOK, 2007b, p. 19).

O musicólogo considera que a opção seria viável inclusive para dirimir a lacuna deixada pelos ‘novos’ musicólogos quanto à insistência em buscar significado social no texto por meio de abordagens *quali-quantitativa* agregadas à leitura sócio-contextual de performances, algo inclusive já desenvolvido por musicólogos da música popular, etnomusicólogos e teóricos interdisciplinares que lidam com performance em áreas afins, como o teatro e a dança (COOK, 2007b, p. 29-32).

As sugestões aparentemente promissoras de Cook à proposição de uma abordagem original à análise de performances revelam, entretanto, uma questão que a nosso ver dificulta uma aproximação mais profícua em relação à proposição da performance como parcela de um processo (e não como produto do texto). Ao propor análises a partir de gravações, Cook reposiciona o endereço do objeto da abordagem textual à performance mas deixa transparecer certo “aprisionamento” ao *métier* habitual da área quando defende, por exemplo, a criação de um catálogo confiável de fontes primárias como o RISM (*Repertoire International des Sources Musicales*) direcionado à fonogramas (cf. COOK, 2007b, p. 10). Ele assim, complementa:

A maneira mais óbvia de se estudar música enquanto performance é, simplesmente, estudar as performances que engrossam o legado das gravações, abrindo assim um arquivo de textos acústicos comparável, em extensão e significado, àquele de textos escritos em torno dos quais a musicologia originalmente se concebeu (COOK, 2006, p. 15).

O musicólogo apresenta suas próprias ponderações acerca da análise de gravações e o risco metodológico da influência da análise sobre a performance propriamente dita, como o uso de representações gráficas para atestar se aquilo que foi previsto pela leitura do analista, em termos de expressividade, foi “reproduzido” em performance bem como a interpretação da gravação em relação à partitura. Trata-se de uma proposta hierárquica e verticalizada do texto em relação à performance que admitiria também um viés horizontal pautado na análise de diversas gravações da mesma peça (cf. COOK, 2007b, p. 17-18).

A última ponderação trata justamente a obra como “unidade essencial de significado musical” a partir da análise vertical e horizontal comentada anteriormente; ela visa

reconhecer as particularidades intrínsecas do conteúdo musical na dimensão do conteúdo melódico, harmônico e formal, averiguando como estas se apresentam em diferentes performances e reconhecendo seu significado ontológico como base em uma sucessão de atualizações da obra. O musicólogo atribui ao procedimento o *status* de uma *análise do estilo*³³, “uma pré-condição para uma bem desenvolvida musicologia da performance” (COOK, 2006b, p. 19).

As ideias pontualmente discutidas aqui foram motivadas pelo interesse de possibilitar uma relativização consciente do suporte textual historicamente utilizado como referência central aos estudos sobre o significado musical. É inegável que o desenvolvimento de métodos voltados à compreensão de uma realidade sonora permitiria dar um passo à frente quando pretende-se discutir música enquanto acontecimento; uma ação movente e passível de atualizações constantes tanto verticalmente (do texto à performance) quanto horizontalmente (as diversas interpretações da mesma obra).

Todavia, enquanto a tradição analítica tentou cercear o referencial central de obra musical ao texto musical, Cook acaba reiterando um modelo já combatido de investigação baseada em suportes fixos (gravações). Seria propício reatar, a partir de então, a problemática do significado de obra musical refletida à luz dos estudos realizados pelo filósofo da música Jean-Pierre Caron (2011) a fim de instigarmos avanços ao debate.

Ao observar o fenômeno musical com base na “dependência entre partitura e realização”, o autor buscou compreender até que ponto regras explícitas nas partituras garantiriam a noção de “identidade” à obra musical. Para tanto, o pesquisador discutiu o assunto a partir de ideias trazidas por autores como Nelson Goodman em *Languages of art* (1976) e Lydia Goehr em *The imaginary museum of musical works* (2007). A literatura selecionada é utilizada como mote à reflexão sobre quais estratégias podem ser utilizadas para que se consiga replicar na prática a identidade da obra idealizada pelo compositor no âmbito da notação musical. O pesquisador também contrapõe a questão centrada na notação a partir de uma teoria fundamentada na performance de obras de caráter aberto (COSTA, 2009), na qual a obra passa a ser um objeto necessariamente instável, uma vez que a identidade não está vinculada a questões de ordem lógico-formais, mas à noção de acontecimento.

³³ Não confundir entretanto com a análise do estilo de Jean LaRue (1989) que empenhava-se tão somente no desvelar de particularidades de uma escrita de música instrumental de concerto ocidental especialmente até fins do séc. XIX, diferente da abordagem de Cook que se mostra mais ampla e acessível a diversos tipos de repertório.

Caron constata que o caminho mais consistente para o estudo de obras musicais seria partir da *morfologia* (“como é a obra?”) à *ontologia* (“o que é uma obra?”), observando as condições de realização das performances musicais sem desprezar seu caráter instável, mutável e frequentemente provisório.

No livro *Morfologia da Obra Aberta* (2016), Valério Fiel da Costa desenvolve uma teoria que se propõe a considerar tais variáveis no campo investigativo da música. Assim, percebemos que a teoria de Costa pode auxiliar o desenvolvimento de uma proposta mais consistente de uma “musicologia da performance”, como enunciou Cook (2007b, p. 19). Para iniciarmos o encampamento da proposta, discutiremos a noção de “tolerância morfológica” como princípio base à proposição aqui discutida:

Tal abordagem [morfológica] exigirá que substituamos a referência a objetos específicos esperados [notas, acordes, escalas etc.] pela de *regiões de tolerância morfológica*. O pressuposto é o de que os objetos musicais de uma obra podem assumir morfologias mais ou menos desviantes nas quais detalhes podem ser substituídos ou flexibilizados sem prejuízo para o projeto composicional, contanto que tais desvios não extrapolem um determinado limite (COSTA, 2016, p. 75, grifos do autor).

Costa assume em sua teoria que a obra musical (ou sua “morfologia”) é um dado concreto, um efeito, ao admitir, entre outras coisas, que fatores externos possam desestabilizar a obra suposta no texto, colocando-a numa deriva morfológica. Não haveria qualquer garantia de que, em uma segunda ou terceira interpretação, a mesma obra soasse igual à primeira devido a quantidade ilimitada de variáveis situadas no momento da performance. E como consequência, atualizamos da seguinte maneira a questão que norteia o debate aqui instaurado: *como analisar uma criação musical considerando a performance dentro de um contexto morfológico de obra?*

A resposta, no nosso entendimento, está justamente nos limites de tolerância morfológica de uma determinada obra posto que, mesmo considerando alterações de uma execução a outra, haveria outros elementos que contribuiriam para que algo de sua identidade se mantivesse ao longo das suas diversas aparições no tempo e no espaço. Assim, segundo esta teoria, caberia ao analista identificar um nexos morfológico percebido como fator de *invariância* em diversas performances da obra quando esse dado estivesse disponível.

Isso é viável, a nosso ver, porque a sonoridade aqui, ao contrário do objeto de Guigue, é considerada como um dado a posteriori impossível de mapear de forma definitiva fora da situação concreta de sua execução no tempo e no espaço; a obra seria sempre ‘efeito’

e não mais ‘causa’ e o texto musical o *status* de mera “estratégia de invariância”, que o autor define como “o conjunto de atitudes deliberadas propostas por uma autoridade (...), na forma de um conjunto de regras ou procedimentos, que visem à repetição, a cada execução, de determinados itens considerados parte essencial da morfologia de uma peça” (COSTA, 2016, p. 80-81).

O texto expressa um desejo por invariância que produz efeitos nesse sentido mas, ao mesmo tempo, não é garantia da emergência de determinada morfologia: é necessário avaliar o modo como se dá, concretamente, a relação entre estímulo e resultado sonoro. Verifica-se que a partitura tradicional, enquanto estratégia de invariância, porém, é robusta: é bastante simples atestar que o seu recurso de fato contribui para a estabilização no tempo de determinadas morfologias. Tal abordagem abre caminho para uma especulação a respeito de estratégias de invariância de diversos tipos, e seus efeitos de curto a longo prazo, que poderia servir como abordagem adequada num ambiente de deriva morfológica para além, inclusive, do paradigma partitural clássico.

Nicholas Cook, ao selecionar de forma criteriosa os exemplares de sonoridades mais representativos daquilo que a análise revelara anteriormente ou escolher as melhores gravações, tanto do ponto de vista performático quanto de registro técnico, acaba criando um objeto fronteiro entre a sonoridade ideal (segunda abstração de Guigue)³⁴ e o dado concreto, nesse momento purificado pelo procedimento de escolha, para tornar-se mais conveniente à análise. Pensamos que uma música enquanto performance, que pretenda de fato levar em consideração o fenômeno musical, deve ser pautada no enfrentamento do problema morfológico. Se determinada sonoridade emerge, qual seria então a razão de sua morfologia?

A questão é posta no sentido de referenciar o debate morfológico não como estratégias específicas de controle ou transformação dos materiais no âmbito da técnica composicional centrado na partitura – como tem sido o enfoque de alguns teóricos quando fazem uso do termo –, mas interpretando-a no nosso caso como ferramenta analítica que assimile a obra como *fenômeno movente*, portanto, uma proposição teórica nesse sentido original.

Aprofundando o entendimento sobre o papel da análise e o produto resultante desse processo, optamos por compreender o ideal ou a concepção de obra musical adequada

³⁴ Para GUIGUE (2011, p. 31-41) a “escrita” apresenta-se como “lugar de invenção da sonoridade”, posto que, no ato de produzir o texto musical, o(a) compositor(a) tende a ignorar variáveis situadas no âmbito da performance para estabelecer suas escolhas preferenciais, sendo a partitura o registro material de uma *intencionalidade sonora subjetiva* da criação.

aos fins dessa investigação e como podemos inserir a perspectiva morfológica dentro do escopo analítico-musicológico. Propusemos então uma leitura ontológica do método analítico praticado como campo do conhecimento científico, etapa esta que antecede e prepara a construção do modelo morfológico propriamente dito.

1.2.1 Ontologia da análise musical e o conceito de obra:

Convencionou-se que a análise musical – enquanto disciplina *mediadora* de conhecimento – cumpre a contento seu papel de colaboração à experiência da criação por outros meios que não necessariamente a performance, servindo para “*guiar* a recepção ou a produção de uma obra” (MOLINO, 2004, p. 1).

É nesse contexto que o analista centraliza esforços no controle das variáveis que circundam o processo a fim de que suas deduções acerca da composição tomem um direcionamento o mais positivo ou pragmático possível, seja na escolha do compositor(a), do repertório e, principalmente, da *metodologia* a ser empregada na análise.

O produto final do processo é um relatório das informações obtidas por meio de *testes exaustivos* realizados a partir de um determinado suporte material da composição – partitura, gravação etc. – em que o analista descreve suas impressões sobre a obra (com base em leis gerais da teoria da música, porém, particulares, do ponto de vista de quem as investiga), a fim de validar procedimentos hipoteticamente elencados por ele (o sujeito da ação) com base em escolhas antecedentes à sua realização.

No que diz respeito ao controle das variáveis, há ao menos duas opções de suporte para que se possa realizar um projeto analítico: (1) *sistema notacional* (partitura ou similar, quando houver) e/ou (2) o *fonograma* (registro sonoro de uma ou de várias performances da obra). Com relação à especificidade de ambos, Guigue (2011) assim relata sobre a problemática que os cerca no âmbito da investigação analítica:

[...] no universo das músicas cujo suporte gravado é o veículo intrínseco, isto é, quando a obra e o suporte se confundem, o rastro sonoro gravado de uma obra “escrita”, ou, para ser mais abrangente e ao mesmo tempo mais específico, de uma obra instrumental ou vocal, não é senão uma *mediação*, ele a congela em tão somente um dos seus infinitos interpretativos possíveis onde entram em jogo um número literalmente incalculável de variáveis, da mais genérica – o espaço onde a obra foi gravada – até a minuciosa – a palheta que o oboísta usou naquele dia. Essas variáveis podem provocar, em

alguns casos, uma repercussão significativa sobre a imagem espectral resultante no sonograma, e, conseqüentemente, sobre as deduções que o analista vai poder fazer (GUIGUE, 2011, p. 37, grifo nosso).

Ora, se a análise – à guisa do entendimento de Molino citado anteriormente – assume a tarefa de *mediar* a criação ao tornar textualmente inteligível processos e técnicas assinaladas pelo(a) compositor(a) na partitura ou gravações, e que o suporte utilizado é uma *mediação* da obra investigada, tem-se uma questão de ordem linguístico-filosófica que necessita ser aprofundada: pode então o sujeito analista tornar-se *mediador da mediação* no trabalho crítico de uma determinada criação artística?

Em outras palavras: a ideia de mediação na análise está intrinsecamente ligada à noção de uma “verdade analítica”, cujo objetivo é, em última instância, tentar responder uma questão ontológica fundamental: “o que é a obra?”

Nessa perspectiva, a análise torna-se ferramenta eficaz para atestar aquilo que de fato é real na obra e o que seria uma espécie de representação falsa da mesma (ou aquilo que poderíamos evocar como a “pós-verdade da obra”), exercendo papel sumário ao qualificá-la e, portanto, agir com certa autoridade em relação a criação, posto que o analista e os instrumentos que dispõe são os únicos capazes de validá-la no contexto acadêmico, mesmo que a obra nunca tenha sido interpretada publicamente.

Com isso, a área se afirma representativamente e constrói território autônomo em relação às demais competências dos saberes musicais. Isso se evidencia quanto tratamos a “figura” do compositor, do performer e do analista separadamente, sobretudo a partir da segunda metade do século XX.

Mas se a análise (e o domínio de seus instrumentos específicos) encontra-se nas mãos de especialistas, em que medida é possível alcançar este papel de *guia* uma vez que esta produção mantém-se voltada a um público cada vez mais restrito?

Retomando a discussão a respeito do controle de variáveis no ato analítico, avaliemos os papéis do sujeito (investigador) frente à execução do método.

Simulando o estágio de coleta de dados sobre uma peça, o analista costuma tratar de maneira isolada a criação do contexto em que a mesma foi gerida para deter-se na descrição de procedimentos técnicos, do estudo dos materiais e de suas combinações a fim de

alcançar um reconhecimento o mais detalhado possível sobre a estruturação de uma composição.³⁵

A busca pelo controle do objeto (a obra) encampada pelos semiologistas reforça a realidade plural de interpretações possíveis a respeito da mesma peça, e, conseqüentemente, a relativização das “verdades” sobre a criação resultando num estado de *ambigüidade* ao campo da musicologia, situação considerada “desconfortável” (NATTIEZ, 2005).

Conhecendo o ambiente de especulação sob uma ótica funcional, temos o sujeito (o analista) e o objeto (a obra musical) num cenário similar ao campo das ciências experimentais no qual o primeiro mantém total controle sobre o segundo ao longo de todos os estágios da investigação.

Ao empreender uma análise musical, fica implícito que o analista tem autonomia para fazer com que o método aplicado receba a menor quantidade de interferências ou irritações provenientes do meio, dilatando (ou simplesmente desconsiderando) questões não menos complexas, a saber: Quem a produziu? Em que contexto (histórico, social, econômico etc.) se insere a gênese da obra? Como esta obra foi (ou será) recebida pelo(a) intérprete e como ela foi (ou será) executada?³⁶

Embora a arte se presentifique como um processo imerso em um contexto sócio-histórico-cultural, e em certa medida, seja definida por ele, o discurso artístico ainda é dominado por conceitos absolutos que envolvem a arte numa aura metafísica descredenciando-a do mundo efetivo (ROCHA, 2015, 49).

Nesse domínio, reavivaremos a questão linguístico-filosófica posta anteriormente sobre a problemática à crítica da arte a partir dos escritos de Walter Benjamin, especialmente

³⁵ Apesar do analista atuar num ambiente cujo controle é exercido por meio de suas próprias decisões, semiologistas da música reconhecem, por exemplo, que duas análises diferentes sobre o objeto produzem “mapas que não tem a mesma escala e não descrevem exatamente o mesmo terreno” (MOLINO, 2004, p. 4). Uma alternativa apontada por J. J. Nattiez a esta questão seria a comparação entre análises de um mesmo objeto a fim de extrairmos um “novo mapa”, transparecendo uma nova configuração (NATTIEZ, 1987 apud MOLINO, 2004, loc. cit.).

³⁶ É possível relacionar a situação da análise à transposição de obras de arte aos museus, um procedimento iniciado no início do século XVIII paralelo à emancipação da *estética* enquanto disciplina acadêmica, um campo autônomo e independente às obras de arte em si em que, a partir do iluminismo, criou-se um ideal de arte “universal”, de validade atemporal e isenta de “uma estrutura histórica superior ao tempo individual das obras”. Com efeito, a criação de museus acaba por “encerrar” as produções artísticas da vida cotidiana, o que resultou numa estética normativa de pretensões universais “um objeto estético subtraído da vida afetiva e isolado por uma aura cerimonial devotada à contemplação e à fruição” (ROCHA, 2015, p. 48).

transpondo conceitos debatidos no contexto estético da literatura romântico-germânica, no qual ele considera que o papel do crítico é compreender o *médium-de-reflexão*.³⁷

Em primeiro lugar, Benjamin desconfigura a ideia de sujeito e objeto na ação crítica da arte colocando o problema do conhecimento a um único polo, ou seja, coloca a responsabilidade do conhecimento no âmbito *intersubjetivo* sustentado por uma tensão entre os elementos.

Na teoria crítica de Benjamin, o verbo *mediar* é assinalado pelo termo *medium* cujo significado assume a mesma função linguística da palavra *interceder* ou *conduzir* (de um lugar a outro) e é utilizada tanto no sentido do sujeito (quem aprecia ou realiza a crítica) quanto da obra (uma projeção poética semanticamente determinada por quem a cria) ou, segundo ele, “uma materialização simbólica do espírito”.

Todavia, Benjamin manifesta duras críticas à promoção de julgamentos racionalmente imanentes sobre obras artísticas, uma vez que o analista desintegra o projeto de mediação em favor de uma reflexão absoluta e intangível a quem dela se aproxima:

[...] a reflexão ou a racionalidade imanente às obras, tal como é traduzida pela crítica dos românticos – em vez de servir de mediação entre a obra de arte e a linguagem comum para permitir partilhar do sentido proposto sob figura ou narrativa –, permanece fora do alcance da razão comum: a crítica acentua o hiato que separa a linguagem da arte da linguagem comum. Ela pretende, aliás, questionar e ultrapassar a razão. Não se trata, para ela, de comunicar uma significação e de reconhecer um valor, mas de concluir uma reflexão absoluta (ROCHLITZ, 2003, p. 83).

Assim, o dogmatismo racionalista considera o “espírito criativo” apenas como um “subproduto da subjetividade”, sendo o ponto central da abordagem de Benjamin e que compactua com propriedade à reflexão sobre a atividade de análise no campo musical, pois:

[...] ele [Benjamin] não visa, apenas, a uma concepção purista da particularidade estética mas, precisamente, à soberania da arte: o fato de que o sentido da obra não pode ser resgatado senão por uma crítica que a aperfeiçoe poeticamente em lugar de traduzi-la em linguagem racional, quer seja a da filosofia, quer a da consciência comum. Para a crítica da obra, é um ponto de vista irredutível sobre o mundo que se afirma: “encontrar fórmulas para obras individuais [...], que sozinhas permitem compreendê-las no sentido próprio, tal é a função do crítico de arte” (ROCHLITZ, 2003, p. 84).

³⁷ “A tarefa da crítica de arte é o conhecimento no médium-de-reflexão da arte. Para ela valem todas aquelas leis que existem no geral para todo conhecimento de objeto no médium-de-reflexão. A crítica é, então, diante da obra de arte, o mesmo que a observação é diante do objeto natural, são as mesmas leis que se amoldam diversamente em objetos diferentes. [...] Na medida em que a crítica é conhecimento da obra de arte, ela é o autoconhecimento desta; na medida em que ela a julga, isto ocorre no autojulgamento da obra” (BENJAMIN, 1993, p. 74).

Na verdade, o projeto de distanciamento da mediação entre a obra e o crítico encontra seu aporte na noção de música “pura” cujas bases fundamentaram o surgimento da musicologia nos fins do século XIX, estabelecendo o elo de interesses comuns do projeto estético em conjunto ao musicológico.

Para a efetivação da proposta em ambas as áreas, adotou-se um traço comum que foi a segmentação de quaisquer referências externas à crítica artística. Nesse percurso, é válido citar o comentário de Mark Evan Bonds sobre o posicionamento de Hanslik ao discutir os critérios que compõem o musicalmente belo naquele momento, um engajamento antagônico aos interesses de crítica de arte segundo Benjamin:

As ideias que um compositor expressa em música são ideias puramente musicais. O conteúdo da música consiste inteiramente e exclusivamente de “formas tonalmente animadas” (*tönend bewegte Formen*), que se baseiam em elementos de melodia, harmonia, ritmo e timbre. Estas formas não têm conteúdo representacional e podem ser comparadas a um “arabesco vivo” ou aos padrões de mudança de um caleidoscópio que são belos em si mesmos. As intenções do compositor ou as circunstâncias que envolvem a composição de uma determinada obra são irrelevantes para o que está realmente na própria obra. O ato de composição musical é um “trabalhar de espírito [*Geist*] num material capaz de incorporar o espírito”. Por sua própria natureza, então, a beleza musical é dotada de espírito, uma qualidade que é ao mesmo tempo intelectual e espiritual (BONDS, 2014, p. 142, tradução nossa).³⁸

Chasin (2010) situa historicamente que a musicologia, tal qual representada na referência ao Belo hanslikano no sentido da “pureza” de sonoridades, preconiza um projeto ideológico de interesse nacionalista em defesa de uma música “pura” imbuída na gênese da disciplina nos fins do século XIX; uma estratégia de validação “científica” dessa prática ligada exclusivamente à arte *germânica*:

A musicologia, “ciência” de um ventre germânico de conatural substrato nacionalista, nasce como projeção teórica de sua música, como fundamentação teórica de uma presumida e proclamada superioridade cultural e musical. Teoria, pois, onde a música instrumental alemã – entendida como a hoffmanniana arte da “pureza” e “profundidade” metafísicas –, é pressuposta como a materialização e prova de uma incontestável soberania espiritual, anímica. Musicologia, como disciplina,

³⁸ “The ideas a composer expresses in music are purely musical ideas. Music’s content consists entirely and solely of “tonally animated forms” (*tönend bewegte Formen*), which are based on elements of melody, harmony, rhythm, and timbre. These forms have no representational content and might best be compared to a “living arabesque” or the shifting patterns of a kaleidoscope, which are beautiful in and of themselves. The composer’s intentions or the circumstances surrounding the composition of a given work are irrelevant to what is actually in the work itself. The act of musical composition is a “working of *Geist* in material capable of incorporating *Geist*.” By its very nature, then, musical beauty is endowed with *Geist*, a quality that is both intellectual and spiritual”. (BONDS, 2014, p. 142).

que figuras como Scheibe e Brendel, Hoffmann e Schumann, Triest, Forkel e outros, esboçaram a partir de um mutuado traço comum, não obstante suas diferença teóricas. Ou, se não chegaram a lhe esboçar de fato, entalharam seu pulso ideológico-musical: se não lhe modelaram um corpo, pasmaram seu espírito, que ao positivo caberia encarar. Germânica ciência da música: nacional-alemã em *gênese, natureza e frutos* (CHASIN, 2010, p. 302-303, grifos do autor).

O posicionamento de Benjamin a respeito da crítica imanente da arte ainda na primeira metade do século XX é transportado ao campo da análise para uma problematização mais aguda sobre a produção sintomaticamente inescrutável das críticas acadêmico-musicais. Em *Rua de mão única* (1995), Benjamin defende “o fim da crítica”, um jogo retórico no desejo de fazer ressurgir-la sob uma nova perspectiva. A relativização desse paradigma torna-se condição prioritária ao desenvolvimento de estratégias que visem recuperar a noção de *medium* no sentido benjaminiano em que a obra de arte é autoconhecedora de si mesma.

Jorge Coli (2005) sintetiza o argumento benjaminiano considerando a obra de arte o próprio sujeito, posto que ela, *per si*, interpõe sua própria verdade intrinsecamente, algo que a crítica estética acadêmica tende a abominar:

Teorias e mentes mais científicas tentaram e tentam penetrar nos segretos mecanismos das artes, muitas vezes menos para entendê-los do que para explicá-los. Buscam destrinchar o objeto artístico até seus últimos refúgios. Objeto: justamente, a noção acusa o equívoco. Objeto significa submetido, posto e disposto pelo sujeito, ou seja, pelo teórico, pelo científico, pelo crítico. Ora, a obra não é objeto, é sujeito. Por outros canais, que são os da intuição, nos quais não cabem o conceito, a definição, a explicitação racional, ela dirige-se à humanidade. A posição da arte, nesse sentido, é a mesma da filosofia, também sujeito interpretador, embora os meios e os resultados de ambas sejam sem dúvida diversos. Assim, é no respeito das visadas ativas, própria à arte, que as melhores leituras se fazem. São obrigadas ao exercício da intuição e à modéstia diante dos limites impostos pelo inexplicável. Supondo dominar articulações e mecanismos de um objeto, as outras fracassam (COLI, 2005, n.p.).³⁹

Em nossa visão, a análise musical não deverá esgotar o percurso investigativo de uma peça, mas oferecer subsídios crítico-reflexivos tanto em relação à criação quanto sobre quem a concebe/interpreta.

Para o alcance dessa dimensão ao campo da análise musical, é preciso assentar-se em modelos cuja abordagem considere, de maneira equilibrada, uma leitura imanente dos dados musicais amplificada por interpretação intencionalmente dialógica entre os agentes

³⁹ Extrato da coluna “objeto e sujeito” publicado na versão *on-line* da revista *Folha de São Paulo* em 01 de março de 2005. Disponível em: <goo.gl/IdSsRH>. Acesso em: 16 mar. 2016.

envolvidos na criação e sua interação social, ou seja, que a “análise musical deve ir além das próprias notas para obter os significados fundamentalmente sociais que elas transmitem” (MARTIN, 2000, p. 41, tradução nossa).⁴⁰

Resultados de estratégias metodológicas de ordem *quali/quantitativa*, devem ser necessariamente revisitados, sobretudo num cenário em que admitir-se-ão interações a eventos situados no entorno da criação: prescrições contidas no texto (partitura e/ou gravação) e os resultados obtidos a partir dele(s) pelo(a) analista deverão ser avaliados também em função de uma proposta performática, uma vez que sua estrutura aparentemente realizada em suporte, sofrerá impreterivelmente mutações devido a influência de fatores externos à obra (imperícia do intérprete, por exemplo).⁴¹ Trata-se de uma abordagem capaz de contemplar múltiplas dimensões da obra musical, seus aspectos técnicos, estéticos, criativos e sócio-contextuais.

Ao propor uma revisão filosófica do que vem a ser “obra musical” em sua plenitude, Caron (2011) defende que uma saída para a compreensão da obra enquanto fenômeno seria considerá-la numa dimensão performática – não necessariamente regida por um alto controle notacional –, mas admitindo sua capacidade de estar em constante mutação sem que haja desvio de sua *identidade*. A *identidade da obra musical* é uma resposta *morfológica* que aponta um sentido particularizado de sua ontologia.

Se admitirmos *obra* como a manutenção de um *nexo morfológico* ao longo do tempo [...], são obras, na medida em que há uma identificação de uma classe de ações que, se realizadas conforme os ideais de uma prática musical de performance de *obras*, mantém um perfil até certo ponto invariante ao longo do tempo (CARON, 2011, p. 83, grifos do autor).

De Schenker a Forte, o problema analítico girava em torno do entendimento de uma coerência de ordem processual na composição através de um modelo sistemático e hierarquizado, capaz de adentrar no texto musical (e não na obra, propriamente) e extrair dele esquemas que refletiriam uma noção sintetizada, abstrata e particularizada de obra musical.

⁴⁰ “[...] musical analysis must go beyond the notes themselves to elicit the fundamentally social meanings which they convey” (MARTIN, 2000, p. 41).

⁴¹ Na bienal de música contemporânea realizada em 2015, o compositor pernambucano Henrique Vaz apresentou a peça acusmática/eletroacústica intitulada *Black MIDI* (2013). Durante a performance, Vaz posicionou-se de frente à mesa de som e, como que num gesto automático, elevou os *faders* de volume do *mixer* sendo que a mesma já havia sido *pré-setada* pelo operador de som antes do concerto na Sala Cecília Meireles. Como resultado de um impacto sonoro acima do planejado pelo compositor, tem-se, portanto, um fenômeno de *irritação externa* que resultou numa *nova performance* da mesma peça, apesar do caráter aparentemente “fixo” da peça acusmática nos ensejar aparentemente o contrário. No perfil de Vaz na rede social *Facebook* tem-se acesso à reação do público no instante da performance. Disponível em: <goo.gl/5O5SbL>. O áudio da peça está disponível em: <goo.gl/5tWNbB>. Acesso em: 16 mar. 2016.

A síntese seria o reconhecimento de determinados padrões, como a *Uralinie* $\hat{3} \hat{2} \hat{1}$ na teoria schenkeriana ou a reiteração de um vetor intervalar Z-32 segundo Forte, por exemplo. Concordamos que os dados podem ser úteis para a identificação de *indícios* de coesão que, conseqüentemente, podem refletir algum grau de *invariância* na execução de determinados materiais musicais empregados. Todavia, ao isolarmos a aplicação do conceito apenas a suportes fixos, estaremos desvinculando o termo de uma abordagem mais ampla, como uma situação de performance, no qual “a obra musical só existe enquanto fruto da intervenção externa e, portanto, [...] é necessariamente movente” (COSTA, 2009, p. 106):

Além da óbvia ascendência da partitura sobre a morfologia geral da peça, as idiosincrasias dos intérpretes, as características organológicas dos instrumentos em questão, a orientação de um especialista no repertório, a predominância de um modelo metodológico, de um estilo de época ou grupo, as condições concretas de performance etc. concorrerem com fatores de definição de limites morfológicos (invariância) (COSTA, 2016, p. 78).

Em nossa abordagem, compreenderemos a atividade investigativa numa dimensão ampliada de obra, capaz de reprogramar-se a cada “irritação” externa. A partitura – assim como qualquer suporte disponível sobre a obra a ser investigada – será tratada como um dado necessariamente aberto em que o(a) compositor(a) codifica uma proposta de organização e a compila em esquemas estruturais a serem decodificadas na *práxis* do(a) intérprete.

1.2.2 Morfologia e a problemática da indeterminação em música:

Quando se usa o termo morfologia no campo teórico da música, têm-se, como consequência, uma diversidade de sentidos os quais não convém enumerá-los aqui sobretudo por não ser este o interesse principal da proposta em questão. Entretanto, é comum associá-lo à uma perspectiva formalista/estruturalista especificamente voltada ao domínio de uma teoria composicional, como podemos conferir no sistema de classificação para diversas categorias sonoras publicadas no *Traité des objets musicaux* de Schaeffer (1966) e na *espectromorfologia* de Smalley (1986). Contudo, trata-se de uma abordagem exclusivamente técnica a respeito do termo, cuja aplicação representa o interesse no controle cada vez maior do conteúdo musical, tanto no campo da composição quanto na teoria/análise musical.

O produto final de teorias orientadas por tais tendências são traduzidas, em grande medida, para abordagens quantitativas sobre a obra; uma ação arbitrária, cujas regras sugerem

auto-explicações subjetivas de um fazer musical particularizado e, por vezes, desconectado de seu espaço real de concretização: a performance.

A morfologia no sentido que estamos a refletir concebe o reconhecimento de obra enquanto acontecimento, ou seja, por mais que um(a) compositor(a) tenha metucioso cuidado na fase de planejamento composicional – no caso da música de concerto, por exemplo –, não há garantias de que a mesma seja reiterada em sua plenitude na prática. Se questões de ordem externas à composição estão reveladas no contexto da criação, deve-se considerar que a performance sujeitar-se-á tanto a impactos positivos quanto negativos, sendo indeterminada a relação entre projeto composicional e resultado sonoro.

Para entendermos melhor sobre a questão da indeterminação morfológica no âmbito da prática musical, citamos algumas considerações a respeito dos papéis funcionais dos agentes envolvidos na criação e interpretação musical. Schoenberg, por exemplo, defendia que deveria haver, sim, uma preocupação de estabelecer estratégias que visassem garantir a negociação do compositor ao intérprete. Designar competências particularizadas entre compositores e intérpretes foi o recurso encontrado por ele para que houvessem garantias de que os efeitos desta indeterminação fossem previamente minimizados e, portanto, reconhecendo tratar-se de um fenômeno irrevogável:

[...] na mente de Schoenberg constituiu-se a verdadeira divisão entre o compositor e o intérprete – isto é, uma distinção entre a substância musical, tal como formulada pelo compositor (as alturas e divisões do tempo) e a liberdade do performer para variar esta substância na apresentação da obra. Para o compositor compete ‘o verdadeiro produto da mente’, para o performer uma ampla gama de possibilidades para o reforço desse produto da mente, incluindo a dinâmica, tempo, timbre, bem como (mais abstratamente) o carácter, clareza e efeito. Tal diferença muito possivelmente explica por que Schoenberg indicou que em suas próprias performances – incluindo, sem dúvida, as gravações atuais – não poderia haver nenhuma versão finalizada, que a performance dele ou de qualquer outro compositor ‘de modo algum pode permanecer a uma finalmente válida’ (JACKSON, 2005, p. 68, tradução nossa).⁴²

Estendendo o debate, temos a postura cageana na qual o intérprete estaria participando ativamente do processo de criação da obra em coautoria ou colaboração à

⁴² “Schoenberg’s mind constituted the true division between the composer and the performer – that is, a distinction between the musical substance as formulated by the composer (the pitches and time divisions) and the performer’s freedom to vary this substance in his or her presentation of the work. To the composer belongs ‘the true product of the mind’, to the performer a wide range of possibilities for the enhancing of this product of mind, including the dynamics, tempo, and timbre, as well as (more abstractly) the character, clarity, and effect. Such a difference quite possibly explains why Schoenberg indicated that in his own performances – undoubtedly including those of the present recordings – there could be no finalized version, that his or any other composer’s performance ‘can by no means remain the finally valid one’” (JACKSON, 2005, p. 68).

realização da mesma. Apesar de não constar explicitamente no discurso de Cage, Costa (2017, p. 1-18), por sua vez, considera que o compositor articula sim uma poética de referência morfológica propondo uma quebra da relação imediata entre notação e resultado musical.⁴³

A *hiper-notação*, uma constante na obra de Ferneyhough, também configura um método de conformação morfológica intencional. Nesse caso, a partitura é complexificada pelo excesso informacional e o intérprete deverá filtrar os eventos a partir de sua exequibilidade, exigindo enorme dedicação do mesmo para que haja manutenção da identidade da obra. Assim, devido a alta densidade informacional presente na partitura, não há garantias quanto à manutenção do resultado sonoro no ato de sua execução (CARON, 2011, p. 71-72).

Independente da intencionalidade ou não de uma conformação morfológica da obra por parte do compositor, seja num domínio técnico (estrito) – aqui exemplificado a partir de alguns conceitos schoenberguianos – ou como um processo criativo flexível de um fazer musical – ilustrado em Cage e Ferneyhough –, acreditamos haver uma preocupação (ainda que implícita ou subjetiva) de uma predisposição em compreender a obra como um fenômeno morfológico tanto em sentido pré quanto pós-composicional.

Todavia, avaliando a produção acadêmica da área ao longo da segunda metade do século XX, é possível atestar que grande parte dos esforços teóricos atenham-se às possibilidades de controle morfológico restritos ao campo da teoria e análise composicional.⁴⁴

Neste contexto, a importação de conceitos provenientes da Teoria Geral dos Sistemas (BERTALANFFY, 1986) emerge como suporte teórico compatível à resolução de problemas complexos a diversas áreas do conhecimento humano, inclusive ao campo da música⁴⁵. Por meio da abordagem sistêmica, compositores e teóricos interessados na produção de música contemporânea conduziram novas estratégias de gerenciamento e manipulação de

⁴³ “A proposição cageana de uma música na qual o autor como que se retiraria, totalmente ou em parte, do seu processo de definição morfológica em proveito de intérpretes criadores foi recebida como uma atitude radical e mesmo paradigmática de uma nova maneira de se conceber música. Aqui o intérprete é elevado ao status de agente não somente ativo, mas prioritário, na concepção da obra” (COSTA, 2017, p. 3).

⁴⁴ É a partir daí que assistimos a aproximação crescente de abordagens multidisciplinares (geralmente provenientes de áreas que tradicionalmente desfrutam de um *status* de “ciência pura e aplicada”) ao campo da teoria composicional contemporânea. O IRCAM (*Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique*) criado em 1977 e em plena atividade nos dias atuais, talvez seja o melhor exemplo deste cenário de produção de pesquisas voltadas ao desenvolvimento de processos de análise, criação, manipulação, modelização e automatização de materiais sonoros.

⁴⁵ Para ilustrarmos a integração entre conceitos provenientes da sistêmica à música, citamos as pesquisas de Liduino Pitombeira (1962), que demonstra sua aplicabilidade ao campo teórico da composição (cf. p. ex. PITOMBEIRA, 2015).

materiais sonoros direcionando-os, desta vez, ao *total sonoro*, uma visão oposta à ênfase em microestruturas (abordagem atômica).⁴⁶

Com isso, diversos estudos sobre possibilidades de controle e manipulação de materiais sonoros com processamento parcial ou totalmente assistido por computador envolvendo Inteligência Artificial (AI) viabilizaram a geração de novas teorias musicais.⁴⁷

Assim, produções acadêmicas de música embasadas em precedentes formalísticos e estruturalistas ganharam ainda mais força com a incorporação de conceitos sistêmicos, impactando na constante especialização do campo especulativo musical e contribuindo para o desmembramento de disciplinas originalmente integradas à musicologia sistemática como a teoria da música (cujo enfoque incide em teorias sobre a composição musical) e a análise musical.⁴⁸

Ao tempo em que o desenvolvimento de uma visão sistêmica voltada ao campo da música tem permitido um leque praticamente ilimitado de opções teórico-criativas, percebemos que a abordagem propicia a interação com modelos interdisciplinares voltados às questões de domínio interno da composição musical e, por consequência, um foco ainda direcionado à análise imanente dos fenômenos musicais.⁴⁹

No interesse de discutirmos com maior profundidade as particularidades metodológicas mais comuns aos instrumentos voltados à análise do conteúdo musical, utilizamo-nos de preceitos fundamentais da sistêmica geral para traçarmos um breve panorama sobre como ocorre a produção de conhecimento a partir de tais modelos. Ao mesmo tempo, a proposição direciona-nos ao preâmbulo de nossa sugestão metodológica, cujas bases são demarcadas de maneira consciente aos fundamentos da sistêmica,

⁴⁶ Do ponto de vista composicional, a mudança de foco do atomismo à noção de totalidade é referenciada pelo modelo estocástico proposto por Xenakis como resposta ao impasse gerado pela estruturação sucessiva de polifonias lineares sobrepostas no serialismo integral (cf. COSTA, 2009, p. 43-82). Apesar do autor não ter se pronunciado explicitamente sobre o princípio do modelo adotado, a proposta de *Análise do Estilo Musical* de LaRue (1989) também conserva indícios de uma visão sistêmica, desta vez voltada ao campo da análise musical. O método é baseado nas inter-relações entre componentes sonoros organizados em categorias que o autor denominou de SAMeRC (abreviação dos critérios *som, harmonia, melodia, ritmo e crescimento musical*).

⁴⁷ Bases teóricas afins como a teoria matemática da comunicação de Shanon, a linguística de Chomsky e a teoria da *Gestalt* contribuíram significativamente para o desenvolvimento de novos estudos sobre processos de criação, recepção e análise da gênese de formas direta ou indiretamente ligadas ao campo da linguagem. A música encontrou um campo profícuo para absorção de tais teorias no âmbito de sua produção especulativa. Exemplos da interação entre computação e composição musical podem ser conferidos em: <goo.gl/MEAcnW>. Acesso em: 8 dez. 2015.

⁴⁸ Sobre a emancipação da teoria e análise musical do campo da musicologia, cf. MCCRELESS (1997).

⁴⁹ O que não deixa de ser um ponto à favor da visão sistêmica em música. A análise pode, com isso, aproveitar-se das possibilidades igualmente ilimitadas de abordagens das múltiplas dimensões técnicas de uma determinada composição com o objetivo de descrevê-la com maior propriedade e rigor que nas ciências exatas, por exemplo. O que estamos a defender aqui é que o percurso analítico em música não deve estagnar nessa leitura, apenas.

redirecionando o problema conceitual da análise para um contexto inter e transdisciplinar voltado às questões atuais ao campo da musicologia contemporânea.

1.2.3 Fundamento sistêmico da análise musical:

A sistêmica é uma herança do racionalismo clássico ocidental de Aristóteles e que ganhou ascensão enquanto modelo de abordagem científica na primeira metade do século XX. Sua aplicação foi voltada à resolução de problemas complexos, como as grandes operações militares na Segunda Guerra Mundial, bem como para fins econômicos, políticos e sociais, sendo os Estados Unidos o principal expoente, sobretudo entre os anos 1940 e 1960.

A sistêmica tornou possível propor respostas à resolução de problemas complexos nas mais diversas áreas, incluindo desde a criação de grandes computadores à compreensão do funcionamento do cérebro humano.

A partir dos conceitos propostos por Saussure, Bertalanffy, Lesourne, Rosnay, Ladriere e Morin, Durand (1992, p. 14-15) estabelece os quatro conceitos fundamentais que compõem os sistemas: (1) *interação*: ação dupla entre dois elementos (*feedback*); (2) *totalidade*: capacidade de integrar todas as partes; (3) *organização*: arranjo de relações entre componentes e indivíduos que produzem novas unidades com novas qualidades entre seus componentes (auto-organização); (4) *complexidade*: característica inerente ao sistema decorrente de incertezas entre ordem, desordem, determinismo e aparente acaso. O autor enfatiza que a sistêmica fundamenta-se na noção de inter-relação e totalidade, sendo a interação dinâmica de objetos complexos segmentados que se interligam por um número de relações entre elementos, ações ou indivíduos, portanto, uma perspectiva que revela o “verdadeiro abismo que separa o racionalismo cartesiano da nova abordagem sistêmica” (DURAND, 1992, p. 13).

Ao importarmos os quatro conceitos fundamentais dos sistemas ao uso de ferramentas analíticas voltadas ao estudo de partituras, interpretemos o referido método sob a ótica sistêmica.

Considerando que a ação analítica envolve basicamente a interação entre sujeito – aquele que analisa – e objeto (no caso, a “obra”⁵⁰), cabe ao analista estabelecer critérios iniciais ao controle de variáveis a fim de garantir que o sistema possa se auto-organizar em sua totalidade. Para tanto, o analista gerencia a complexidade do sistema filtrando a saída do teor informacional expressa pelo objeto no intuito haver o mínimo de interferências externas, evitando, conseqüentemente, o comprometimento do sistema, visto que ele resguarda sua estabilização aplicando garantias mínimas do seu auto-funcionamento por meio de um ambiente controlado.

Devido a isso, credita-se – dentro do ambiente de observação analítica – a noção de obra ao suporte “estático”, sejam elas partituras – um acordo quase consensual se considerarmos a tradição filológica da musicologia desde sua origem, fins do séc. XIX – ou suportes gravados, já referenciado segundo a perspectiva de Cook.

A esse contexto, elaboramos uma representação segundo a qual enunciamos como *sistema clássico de análise musical*, posto que ele tem sido praticado por mais de um século pela tradição musicológica ocidental e é dedicado ao estudo do repertório da dita “música de concerto”. O sistema – que deve ser interpretado visualizando a imagem de cima para baixo – foi representado da seguinte maneira na Figura 2:

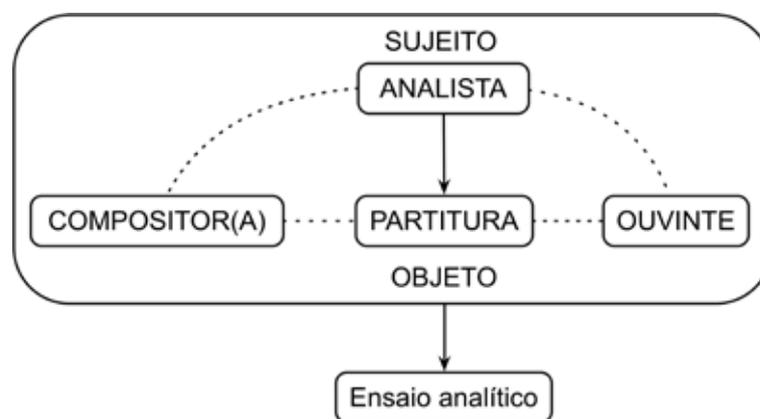


Figura 2: Representação esquemática de um *sistema clássico de análise musical*.

⁵⁰ Em certos casos, pode-se admitir passivamente como objetos complementares à validação da obra a presença do ouvinte “receptor”, do compositor e do performer, que, no caso, atuaria como um receptor “mais qualificado”. Isso normalmente ocorre na análise semiológica tripartida de Nattiez (análise *estésica*) cujo objetivo é comparar os efeitos psicoacústicos do objeto analisado em um certo número de ouvintes. Apesar disso, o modelo de Nattiez – reiterado em parte por Lerdahl; Jackendoff (1983) – segue uma preocupação estritamente quantitativa à análise, sem maiores concessões, o que era bastante comum à época.

Posto que compositor e ouvinte assumem papéis facultativos ou passivos ao sistema, demarcamos suas interações em relação ao objeto no esquema por traços pontilhados.

No sistema clássico, dados históricos e biográficos sobre o(a) compositor(a) podem ser utilizados pelo analista para ambientar o objeto de estudo e/ou para situar o objetivo da intervenção analítica. Entrementes, não se trata de uma ação necessária, uma vez que investigações desta ordem podem provocar um distanciamento do método analítico em relação ao interesse primordial da investigação: a partitura.

Todas essas particularidades do sistema clássico correspondem à tipologia estabelecida por Durand (1992, p. 21) enunciada por “sistema fechado”,⁵¹ uma classificação introduzida no campo da termodinâmica em meados do século XIX que considera o grau de permeabilidade interna do sistema em relação ao meio-ambiente. Para Costa (2009), um sistema fechado é aquele que:

[...] não troca informação com um meio ambiente externo, não sofre irritações inesperadas nem aportes de energia. Graças a isso sua capacidade de engendrar novas configurações, ou seja, de sofrer alterações de estado é zero (COSTA, 2009, p. 72).

Durand (1992, p. 21) afirma que sem a existência de uma *interface* (ou “local de troca”) entre o sistema e o meio ambiente, o mesmo não será permeável. Ao importarmos essa classificação ao sistema clássico de análise, diríamos que na abordagem “fechada” o analista realiza uma ação *neutra*, eximindo-se da responsabilidade de efetuar análises *qualitativas*:

Embora a expressão análise musical signifique hoje, com mais frequência, análise das estruturas e construção de um modelo que descreva a organização e o funcionamento de uma peça – ‘*How does [a musical work] work?*’ (BENT, 1980, p. 342) –, é preciso admitir que esta é uma situação relativamente recente. Até por volta de 1960, domina um tipo de discurso exegético, análogo à explicação de textos literários e que se pode legitimamente qualificar de hermenêutico, na medida em que ele tenta religar a obra à vivência do compositor ou dos ouvintes, ou aprofundar as significações em função do contexto histórico, social, cultural, filosófico etc. [...] Embora eu situe, por volta de 1960, a aparição progressiva de modelos analíticos, poder-se-ia objetar-me que a obra de Schenker é anterior a 1935. De fato, é significativo que a abordagem schenkeriana – que se pode considerar, ao mesmo tempo, estrutural e hierárquica – não tenha começado a se propagar na musicologia senão nos anos sessenta, no momento em que, precisamente, a ideia de modelo penetra as ciências humanas, e

⁵¹ DURAND (1992, p. 19-20) comenta que esta distinção entre sistemas “abertos” e “fechados” não é absoluta, pois nunca um sistema é completamente isolado. Assim, o autor complementa que essa diferença entre ambos se dá mais pelo grau de atividade em relação ao meio, ou seja, se essa interação for *passiva*, tem-se um sistema “fechado”, se *ativa*, teremos um sistema “aberto”.

especialmente, a linguística, com o modelo gerativo de Chomsky, ao qual sua teoria foi, com frequência, comparada (NATTIEZ, 2004, p. 9).

Todavia, enquanto num sistema “fechado” a troca é restrita a condução energética interna, um sistema “aberto” é mais permeável que o primeiro, uma vez que ele admite permuta tanto de matéria quanto de energia:

Os sistemas mais abertos são geralmente os que reagem melhor e podem adaptar-se à alteração das condições do meio; devem no entanto preservar um certo grau de fecho [fechamento] para assegurar a preservação da sua identidade, caso contrário dissolvem-se de alguma forma no meio (DURAND, 1992, p. 21).

Se um sistema “aberto” é mais adaptável às mudanças do que o “fechado”, entendamos inicialmente como ocorre o processo de *conservação* de ambos com o propósito de transportarmos as diferenças à maneira pela qual o método de análise vem sendo utilizado no campo especulativo-musical.

Para Durand (1992, p. 23-24), um sistema pode conservar-se de duas maneiras: pelo estado *estacionário* ou pela *homeostase*.

O primeiro possui forma estável e sua organização ocorre sempre pelo mesmo fluxo, uma propriedade comum às máquinas artificiais que funcionam dentro de certos limites (o chamado *feedback* negativo).

Atribuindo uma analogia ao método de análise musical baseado em suportes “fixos” (partitura/gravação), podemos considerar que, ao exercermos o papel de observadores num sistema “fechado”, a desvinculação da composição de seu *estado vivente* (a performance) para reconhecermos tão somente o fluxo de disposição dos materiais musicais empregados implica que o analista considera a criação uma “máquina artificial” com a intenção de mantê-la estável e resguardada aos limites que o próprio suporte e o método de observação à impõe.

Nesse contexto, o analista atua num sistema em que o objeto é conservado de maneira *estacionária*, uma vez que a ausência de uma *interface* permite que a compreendamos sem que haja interação com o meio, ou seja, restringimo-nos à dimensão escritural (imane) da obra.

A homeostase é um controle realizado por *seres vivos*, pois, mesmo em situações de perturbação externa, o sistema mantém-se equilibrado em suas condições externas e sem perda de identidade, resultando num equilíbrio autônomo (DURAND, 1992, p. 24-25).

O conceito de “máquina artificial” definido por Humberto Maturana e Francisco Varela (1980) evoca-nos um refinamento à conservação dos sistemas de Durand, visto que as *máquinas autopoieticas* são auto-adaptativas em relação às condições externas do meio sem que, necessariamente, sejam entendidas como *seres vivos*:

[...] uma máquina autopoietica gera e especifica continuamente sua própria organização através de sua operação enquanto sistema de produção de seus próprios componentes, e faz isso dentro de um ciclo infinito de componentes em condição de perturbação contínua e de compensação de tais perturbações (MATURANA; VARELA, 1980, p. 79).⁵²

Uma das particularidades mais importantes de uma máquina autopoietica refere-se à capacidade de manter-se *invariante*: possui uma *identidade* que tende a manter-se estável ao longo de sua evolução. O funcionamento de uma máquina autopoietica é garantido por sua auto-organização: transforma matéria dentro de si mesma, de uma maneira tal que o produto da operação se torna a própria organização:

É por esta razão que podemos dizer que esta organização é de fato concebida como um sistema concreto num dado espaço, o domínio das deformações que este sistema pode suportar sem perda de identidade enquanto mantém sua organização constante, é o domínio das mudanças nas quais ele existe enquanto uma unidade. É portanto claro que o fato de que os sistemas autopoieticos são *homeostáticos*, possuindo sua própria organização como a variável que eles mantêm constante, é uma consequência necessária da organização autopoietica (MATURANA; VARELA, 1980, p. 80, grifo nosso).⁵³

Analisar os componentes internos de uma máquina autopoietica para então reconhecê-la como produto de uma manifestação artística compreende apenas uma parte do processo de investigação. A complexidade aumenta quando propomos uma leitura crítica sobre a interação entre os diferentes agentes que atuam no campo em avaliação. Na verdade, a interação social entre os seres vivos e suas máquinas reflete, num sentido biológico, àquilo que os autores consideram como “acoplamento sócio-estrutural”:

[...] a unicidade do ser humano, seu patrimônio exclusivo, encontra-se nessa percepção de um acoplamento sócio-estrutural em que a linguagem tem um papel duplo: por um lado, o de gerar as regularidades próprias do acoplamento estrutural social humano, que inclui, entre outros fenômenos, a identidade pessoal de cada um de nós; por outro, o de constituir a dinâmica

⁵² In: MATURANA, H.; VARELA, F. J. *Autopoiesis and Cognition: the realization of the living*. Boston: Reidel Publishing Company, 1980. As traduções do livro utilizadas na tese foram realizadas e gentilmente cedidas por Valério Fiel da Costa (2015).

⁵³ “[...] sistema[s] homeostático[s] [...] tem a própria organização (sua rede definida de relações) como a variável fundamental que a mantém constante” (MATURANA; VARELA, 1980, p. 79).

recursiva do acoplamento sócio-estrutural. Esse acoplamento produz a reflexividade que permite o ato de mirar a partir de uma perspectiva mais abrangente, o ato de sair do que até este momento era invisível ou intransponível para ver que, como seres humanos, só temos o mundo que criamos com outros (MATURANA; VARELA, 1995, p. 268–264).

A interseção entre os estudos biológicos e sociológicos pode auxiliar na construção de modelos descritivos mais apropriados às interações sociais existentes entre seres humanos e máquinas autopoieticas em pleno movimento morfológico.

É preciso enfatizar que análises escritas ao conteúdo musical podem e devem apontar procedimentos de uma escrita que revele a lógica por trás de processos criativos. Entretanto, um enfoque excessivo no texto resulta numa leitura restritiva da obra. A abordagem “fechada” em análise musical pode ser entendida também como um fenômeno sociológico se aplicarmos o conceito de *campo* segundo Bourdieu (1983): o estudo das relações de conflito, jogo simbólico e/ou dominação entre sujeito e objeto nos parecem mais apropriados quando se propõe a dilatação da área.

Em linhas gerais, os campos possuem lógicas de espaços condicionados por estruturas de posições bem definidas entre os agentes que a compõem. Tais posições são regimentadas pela disputa de interesses específicos entre o “aspirante” – que está entrando no campo e que tenta forçar seu direito de entrada – e o “dominante” – que defende o monopólio do campo excluindo a concorrência. O jogo de interesses costuma não ser percebido por quem não foi formado para pertencer a um determinado campo e seu funcionamento é garantido por meio de objetos de disputa e pessoas prontas para disputar.

Os Campos se caracterizam por espaços sociais, mais ou menos restritos, onde as ações individuais e coletivas se dão dentro de uma normatização, criada e transformada constantemente por essas próprias ações. Dialeticamente, esses espaços, ou estruturas, trazem em seu bojo uma dinâmica determinada e determinante, na mesma medida em que sofrem influências – e, portanto, modificações – de seus atores. Devendo ser entendidos relacionalmente no conjunto social, diferentes Campos relacionam-se entre si originando espaços sociais mais abrangentes, conexos, influenciadores e influenciados ao mesmo tempo (MORAES, 2007, p. 183).

Transpondo o conceito à produção de conhecimento focada exclusivamente no método analítico-musical em âmbito acadêmico, percebemos que a disputa por um espaço específico da disciplina tem acarretado, ao longo da história da musicologia durante o século XX, a busca por um *status* científico; uma categorização que tende à perspectiva das ciências

“duras”, implicando a reiteração sistemática de modelos cada vez menos pertinentes ao campo.

É nesse espaço de disputa social entre determinante e determinado que os agentes do campo – no caso, analistas/musicólogos – possuem *habitus*⁵⁴ que replicam o conhecimento e o reconhecimento das leis imanentes do jogo, dos objetos de disputas, etc. (BOURDIEU, 1983, p. 89-90).⁵⁵

Por *habitus* entende-se um conjunto de crenças, referências ou leis socialmente incorporadas por seus agentes em uma determinada estrutura social, no caso, o Campo. Se as produções artísticas são orientadas por posicionamentos pré-formulados no mundo social, é necessário investigar tal estrutura, seus agentes e o resultado material do *habitus*.

Se objetivamos compreender a criação musical numa dimensão ampliada buscando um equilíbrio entre argumentos de origem técnica e motivações sócio-contextuais para alcançarmos com maior propriedade os processos cognitivos ali conduzidos, faz-se necessário refletirmos sobre a reestruturação do campo, sobretudo para que possamos admitir a existência de um sistema capaz de comportar a noção de obra como uma máquina autopoietica, ou seja, observando sua construção dentro de si mesma, observando as impressões deixadas por ela no instante de seu acontecimento.

Um projeto de análise vinculado à noção morfológica na perspectiva de Costa (2009) e em diálogo ao conceito de campo social de Bourdieu direciona-nos para um novo entendimento da criação musical e de seu funcionamento sem desvinculá-la do seu *habitat*, uma vez que é possível associar um modelo investigativo sobre a obra – a partir do(s) suporte(s) disponível(is) – e relacioná-los às irritações externas presentes no entorno da criação (o contexto) e que, de maneira equilibrada, se auto-complementam no sentido de sua totalidade:

[...] morfologia musical [é]: o estudo da forma em música levando em consideração não a relação abstrata entre partitura e ideia, nem entre partitura e resultado, mas tudo o que ocorre dentro do processo de conformação morfológica da obra musical que contribui para que esta adquira determinados formatos. A obra, aquilo que é fruto do trabalho criativo de alguém, se pronuncia através de escolhas que podem ser guiadas por estratégias de invariância que podem ou não prosperar. Estas estratégias,

⁵⁴ Em latim, a grafia do plural de *habitus* é a mesma que no singular.

⁵⁵ Ao compreendermos a disputa de poder no âmbito acadêmico por um viés sociológico, torna-se quase que obrigatório reiterar aqui as palavras de Foucault: “Não há relação de poder sem a constituição correlata de uma área de conhecimento, nem qualquer conhecimento que não pressuponha e constitua, ao mesmo tempo, relações de poder” (FOUCAULT, 1977, p. 27 apud HURON, 2012, p. 94).

sinais que visam garantir a estabilidade formal da obra a cada execução, funcionariam para além da partitura e cumpririam um papel fundamental na definição da forma, principalmente no que diz respeito a propostas musicais cuja apresentação em partitura não prescreva com detalhes o resultado musical mas leve o intérprete a realizar escolhas relevantes para a definição do resultado sonoro (COSTA, 2009, p. 11).

Considerando que o estudo deve revelar o comportamento e a atuação dos agentes envolvidos no Campo, é preciso atentar para o fato de que apesar de estarmos atuando num sistema cuja tipologia de seu funcionamento é, *a priori*, aberta, faz-se mister controlar também o número das variáveis na intenção de situar localmente os estágios das inter-relações entre agentes, máquina e o meio. Situações em que tenhamos uma numerosa teia de agentes interagindo no campo pode resultar numa configuração igualmente complexa para o estudo do acoplamento sócio-estrutural.⁵⁶ O objetivo é verificar como os agentes sociais se relacionam internamente no Campo identificando em que medida reagem ou impactam ao funcionamento da máquina autopoietica a ser analisada para, na sequência, atestarmos se há ou não um componente *invariante* capaz de definir, em última instância, sua *poiesis* (a identidade da obra).

Em resumo, elaboramos um modelo de investigação musical capaz de observar de maneira ampliada a criação com base em estratégias formuladas a partir da reflexão do estado atual do campo e de uma proposta morfológica de obra musical que deve seguir as seguintes orientações: (1) ser um modelo sistêmico “aberto” voltado ao campo da análise musical; (2) segmentar-se em subsistemas hierarquicamente organizados para que se possa integrar diferentes fluxos de informações sobre a obra musical; (3) obter retornos *qualitativos* e *quantitativos* de cada subsistema com base no conceito de *habitus*, invariância, organização, nexos morfológico e *poiesis*.

Em nosso modelo, é reiterada a noção de identidade sonora particular⁵⁷ a partir de três estágios investigativos (ou subsistemas), aos quais nomeamos: campo artístico, análise genética e análise crítico-reflexiva.

⁵⁶ Nada impediria de fazê-lo, mas, partindo do princípio de que o investigador não dispõe de uma equipe para realizar o estudo e conta com um cronograma de execução relativamente curto, tem-se a opção de efetivar a análise de maneira segmentada ou migrar para um campo de menor complexidade.

⁵⁷ “Se a obra existe como uma totalidade é porque esta é capaz de diferenciação em relação a qualquer outra obra ou contexto sonoro” (COSTA, 2016, p. 99).

1.3 Construção do modelo morfológico para análise musical:

No tópico anterior comentamos sobre os quatro conceitos fundamentais de um sistema, suas duas tipologias mais comuns e as duas maneiras pelas quais ele mantém-se em conservação. Discutimos também que o modelo tradicional de análise reage de maneira passiva ao meio ambiente (sistema “fechado”), impedindo-nos de observar sua capacidade de adaptação numa situação real, o que dificulta destacarmos traços de sua identidade.

O reconhecimento das fragilidades do modelo atual favoreceram uma proposta de reformulação a partir da consciência do que vem a ser a abordagem sistêmica tornando possível a adaptação aos interesses aqui encampados.

Nessa lógica, um sistema pode ser entendido, segundo Durand (1992, p. 17-19), de duas maneiras: estrutural ou funcionalmente.

No primeiro, o sistema deve possuir quatro componentes: (1) uma *fronteira com o meio ambiente* e que seja mais ou menos permeável; (2) elementos que sejam *identificados, contados e classificados*; (3) um veículo de *relacionamento, transporte e comunicação* entre os componentes do sistema; (4) reservatórios em que são armazenadas as informações, matéria e energia gerada pelo próprio sistema.

Do ponto de vista funcional, temos: (1) *fluxos de materiais, produtos, energia e informação* que circulam nos reservatórios do sistema; (2) *centros de decisão* que recebem e transformam a informação em ação; (3) *loops de feedback* que permitem tomar decisões com conhecimento de causa, (4) *tempos de resposta*, semelhante aos reservatórios, permitem realizar ajustes no sistema.

Tanto pela perspectiva estrutural quanto funcional, um sistema é capaz de lidar com um volume relativamente grande de dados posto que sua organização é conduzida de maneira hierárquica. A complexidade do sistema é administrada pelas múltiplas interações entre subsistemas: setores responsáveis por demandas específicas em que cada um possui seu ambiente próprio e, ao mesmo tempo, são correlacionáveis entre si.

Como explicamos anteriormente, para que as interações ocorram internamente e com o meio, é necessário que existam *interfaces* que possibilitem a entrada e saída de dados de maneira que o próprio sistema realize o devido armazenamento e fluxo dos dados entre seus componentes.

Adotamos um modelo sistêmico capaz de reconstituir o percurso *morfológico da obra* com base em sua *gênese*. Para tanto, consideramos a figura do(a) compositor(a) como agente criativo inicial do sistema e que suas decisões prescritas na obra são resultado de uma intencionalidade modelada também pelo campo social no qual estão situados.

Partimos por uma revisão epistemológica entre a função do analista enquanto agente *determinante* de um processo avaliativo e da música, o “objeto” ou o *ente* a ser investigado.

Nesse contexto, o investigador estudará o fenômeno não como uma realidade em si, mas sua aparência, formalmente condicionada por certas estruturas lógicas e subjetivas à mente de quem a estuda e não exclusivamente a partir de dados quantificados que retornam *impressões de verdade*.

Situamos que ao analista caberá observar a obra apreendendo aquilo que é estruturado pelo sujeito, ou, segundo Husserl,⁵⁸ uma “consciência translúcida”, um “movimento livre”, uma “intencionalidade pura” de representação do mundo que desliza em direção às coisas.⁵⁹ A premissa husserliana considera não haver objeto que não esteja comprometido com o sujeito que o conhece: o sujeito é apenas uma consciência que apreende o fenômeno tal como ele próprio a constitui e o objeto é o fenômeno apreendido pela consciência. Nesse sentido, uma proposta metodológica capaz de compreender a obra enquanto um fenômeno *em movimento* – tal como ela o é, de fato – torna-se condição necessária e inadiável ao seu entendimento:

A obra em movimento, em suma, é possibilidade de uma multiplicidade de intervenções pessoais, mas não é convite amorfo à intervenção indiscriminada: é o convite não necessário nem unívoco à intervenção orientada, a nos inserirmos livremente num mundo que, contudo, é sempre aquele desejado pelo autor (ECO, 1991, p. 62, grifos do autor).

Estando a ciência incumbida de estudar o ente (nível ôntico, o imanente), filósofos como Heidegger e Sartre defendem que a realidade humana não tem uma consciência consolidada, mas ela se projeta na direção de si mesma sem que se possa alcançá-la. Sendo a obra um processo, um *vir-a-ser*, tornar-se-á, à luz de quem a concebe, interpreta ou recebe, aquilo que cada um projeta ser (a liberdade). Assim, uma proposição de análise

⁵⁸ HUSSERL (1989).

⁵⁹ Quando Husserl cria a fenomenologia, ele quer criar uma ciência ou um modo de apreender as “essências” das coisas. É um conhecimento fundamental que antecederia todo e qualquer outra maneira de conhecer. Para ele, conhecer não é apoderar-se das coisas (pensamento exatamente oposto a Descartes) e sim algo a ser apreendido.

cujas bases fundantes são edificadas por uma teoria ontológica fundamental heideggeriana,⁶⁰ em que “a compreensão do ser é ela própria uma determinação do ser do ser-aí”⁶¹ (TROTIGNON, 1990, p. 62), ou sartreana,⁶² onde “existência precede a essência” e cujo princípio basilar encontra referência na abordagem fenomenológica⁶³ da criação musical:

Fenomenologistas presumem que o que se ouve é afetado pela forma como se ouve. Modos de orientação do analista a um trabalho devem ser considerados e articulados. Pode-se fechar ou abrir muitos significados potenciais de um trabalho dado um modo particular de orientação. Uma tática fenomenológica distintiva é que, ao invés de manipular um trabalho através de uma rede formal de questões ou posições analíticas, uma responde a questões colocadas pelo trabalho. O intérprete descobre que, no sentido tradicional dos termos ‘sujeito’ e ‘objeto’, ele agora é objeto; a música, como sujeito, questiona o analista (FERRARA, 1984, p. 356, tradução nossa).⁶⁴

Ao produzirmos argumentações de uma obra musical partindo de um referencial exclusivamente *textual*, incorremos no ofuscamento de elementos extrínsecos à obra e na ênfase por procedimentos que, *a priori*, não viabilizariam a identificação de um *nexo morfológico*.

No contexto de uma análise imanente, a *realidade* – um parecer que evoca o reconhecimento *estricto* da estrutura musical – pode ser alcançada a partir do momento em que o analista limita-se a entender um certo número de padrões notacionais. Pelo argumento morfológico da obra tem-se uma dilatação perceptual da música enquanto fenômeno conectado ao mundo e àqueles que a produzem; uma transposição do finito ao infinito.⁶⁵

⁶⁰ HEIDEGGER (2012).

⁶¹ No sentido heideggeriano, o termo *ser-aí* refere-se ao homem lançado em sua existência.

⁶² SARTRE (2011).

⁶³ “A fenomenologia é o estudo das essências, e todos os problemas, segundo ela, resumem-se em definir essências: a essência da percepção, a essência da consciência, por exemplo. Mas a fenomenologia é também uma filosofia que repõe as essências na existência, e não pensa que se possa compreender o homem e o mundo de outra maneira senão a partir de sua ‘facticidade’. É uma filosofia transcendental que coloca em suspenso, para compreendê-las, as afirmações da atitude natural, mas é também uma filosofia para a qual o mundo já está sempre ‘ali’, antes da reflexão, como uma presença inalienável, e cujo esforço todo consiste em reencontrar este contato ingênuo com o mundo, para dar-lhe enfim um estatuto filosófico. É a ambição de uma filosofia que seja uma ‘ciência exata’, mas é também um relato do espaço, do tempo, do mundo ‘vividos’” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 1).

⁶⁴ “Phenomenologists presume that what one hears is affected by how one hears. The analyst's modes of orientation to a work must be considered and articulated. One can close or open many potential meanings of a work given a particular mode of orientation. A distinctive phenomenological tactic is that, rather than manipulate a work through a formal grid of analytical questions or positions, one responds to questions posed by the work. The interpreter discovers that, in the traditional sense of the terms ‘subject’ and ‘object’, ‘he is now object; the music, as subject, questions the analyst’” (FERRARA, 1984, p. 356).

⁶⁵ Reiteramos que a oposição finito/infinito é alegórica, cumprindo o sentido de enfatizar a diferença entre uma abordagem voltada ao texto musical em relação à uma visão morfológica de obra, que busca correlacionar tanto o texto quanto o acontecimento dentro de um mesmo *corpus* investigativo.

Tanto na composição e interpretação de estágios, a música está imbuída de uma presença humana. Essa presença é marcada pelo ser histórico do compositor e do ser igualmente histórico do analista. Embora possa não ser possível decifrar completamente qual foi ou era a intenção do compositor, é necessário entender uma obra dentro da perspectiva do mundo em que ela foi escrita (FERRARA, 1984, p. 357, tradução nossa).⁶⁶

A aproximação com áreas afins à musicologia tem permitido um diálogo crescente em favor de novas alternativas ao campo. Por conta disso, a possibilidade de situar uma investigação que utilize a análise musical dentro de um ambiente inspirado pela noção morfológica de obra musical nos parece ser de grande importância para tornarmos factível uma estratégia de alargamento da área.

Para ilustrar em termos gerais nossa proposta, evocamos mais uma vez a opção esquemática para confrontar com o que foi apresentado na Figura 2 (recomendamos que a leitura do esquema proposto na Figura 3 seja realizada de baixo [analista] para cima [campo artístico]):

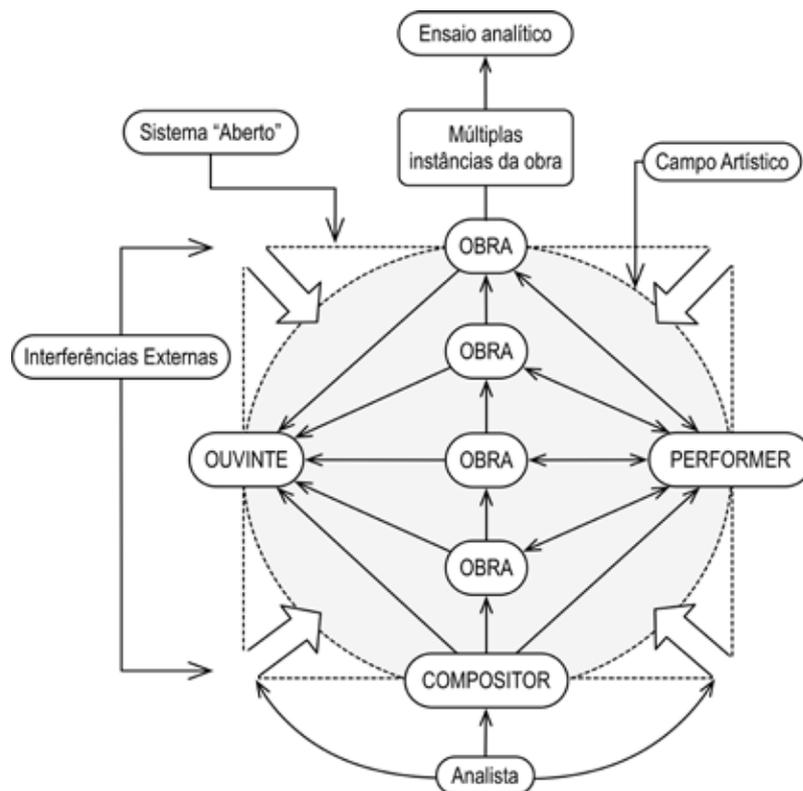


Figura 3: Representação esquemática de um sistema “aberto” em análise musical.

⁶⁶ “At both the composing and interpreting stages, music is imbued with a human presence. That presence is marked by the historical being there of the composer and the equally historical being here of the analyst. While it may not be possible to fully decipher what a composer’s intention was or is, it is necessary to understand a work within the perspective of the world in which it was written” (FERRARA, 1984, p. 357).

Comparando a representação do sistema “aberto” apresentada na Figura 3 com o sistema “fechado” (Figura 2, pág. 61), situamos que a principal diferença entre ambos situa-se na maneira com que o analista se posiciona em relação a eles. Enquanto no primeiro caso o analista utilizava o método para garantir que o texto não sofresse qualquer mutação durante o experimento, desta vez o analista posiciona-se como *observador* consciente do fenômeno, de sua realização por seres humanos, do contexto, do tempo e espaço em que a ação ocorre e das interferências externas naturais à sua *práxis* artística. O analista assume então a função de *mediador*, apontando o máximo possível de dimensões ao acontecimento em favor de um olhar ampliado do fenômeno.

Outra distinção está na orientação dada aos agentes do sistema “aberto”: a Figura 3 foi elaborada para ser lida de baixo para cima e em três direções (esquerda, centro e direita). A nova disposição foi pensada no sentido de aprimorar as inter-relações entre os agentes (compositor, performer, ouvinte) presentes no Campo Artístico, facilitando as aproximações deles entre si, em relação à obra e ao meio.

O ponto de partida do processo de avaliação no sistema “aberto” se inicia no compositor e no Campo no qual ele está inserido. A partir daí, podemos avaliar sua relação com a obra sob diferentes aspectos, sejam eles relativos ao funcionamento da composição; fatores extramusicais; demandas sócio-contextuais; estudos de gênero etc., podendo o analista inclusive transpor tais temáticas no estudo da preparação e execução da peça e a receptividade dos ouvintes para com ela.

A obra deixa de ser um suporte “fixo” único como outrora para tornar-se ente movente, atualizando-se em seus diferentes estágios existenciais, sejam as diferentes versões da mesma partitura, diferentes gravações/registros, etc., dispostas e avaliadas em relação à sequência temporal em que a obra foi posta em funcionamento.

O que interliga todas as informações internas do sistema é a observação da tolerância morfológica da obra, no qual o analista estabelecerá como meta a identificação de um nexos, que, por sua vez, indicará a existência de fatores que reforçam um princípio invariante nas diferentes versões avaliadas da obra.

Assim, a partir do sistema apresentado na Figura 3, elaboramos nosso modelo fragmentando-o em três subsistemas especificamente dedicados ao reconhecimento do fenômeno sonoro enquanto máquina autopoietica. A intenção é de auxiliar o analista no passo-a-passo de uma investigação cuja abordagem se adequa ao modelo de sistema *ativo*,

tanto em relação ao meio quanto ao entendimento de sua totalidade. Os subsistemas organizam-se hierarquicamente nessa mesma ordem e recebem as seguintes denominações: (1) *Campo Artístico*; (2) *Análise Genética* e (3) *Análise Crítico-Reflexiva*.

Na sequência, descreveremos as premissas que compõem cada um dos três subsistemas listados.

1.3.1 Campo Artístico:

O Campo Artístico é uma aplicação específica do conceito de Campo da teoria de Bourdieu em que ele transporta o significado ao estudo dos agentes artísticos. Na obra *As regras da arte* (1996), o sociólogo analisa a produção literária de Flaubert aplicando os conceitos de campo, *habitus*, capital simbólico constatando que, segundo comentário de Goldstein (2010):

[...] as obras guardam traços de determinismos sociais que se exercem por meio do *habitus* do produtor (família, escola, contatos profissionais) e das demandas e constrangimentos sociais inscritos na posição ocupada por esse artista no campo de criação (GOLDSTEIN, 2010, n.p.).⁶⁷

Bourdieu parte do princípio de que nenhuma criação artística está isolada de um conjunto de relações sociais. Ao reconhecê-las tanto no interior no objeto quanto em sua órbita, poderemos identificar aquilo que ele considera ser “essencial” daquela criação, ao ponto de considerar o método um “estudo da trajetória” como intitulou na obra *Razões Práticas*.

Outro conceito fundamental ao subsistema aqui proposto é o chamado “projeto criador”: “[...] o lugar onde se mesclam e às vezes entram em contradição a necessidade intrínseca da obra – que necessita prosseguir, ser aprimorada e concluída – e as restrições sociais que a orientam a partir do exterior” (BOURDIEU, 2002, p. 146). Trata-se do entendimento da dinâmica interna de um campo, das inter-relações de seus agentes e das relações resultantes desse processo para que se possa fugir de realidades pré-construídas sobre a criação. O modelo utilizado por Bourdieu para alcançar esse entendimento é chamado de *análise relacional*:

⁶⁷ In: GOLDSTEIN, I. Hierarquias da cultura. *Revista Cult*, 2010. Disponível em: < goo.gl/FFD4xP>. Acesso em: 21 abr. 2015.

Esse utensílio muito simples tem a faculdade de obrigar a pensar relacionalmente tanto as unidades sociais em questão como as suas propriedades, podendo estas serem caracterizadas em termos de presença ou de ausência (sim/não). Mediante um trabalho de construção dessa natureza – que se não faz de uma só vez, mas por uma série de aproximações – constroem-se, pouco a pouco, espaços sociais os quais – embora só se ofereçam em forma de relações objetivas muito abstratas e se não possa tocá-los nem apontá-los a dedo – são o que constitui toda a realidade do mundo social (BOURDIEU, 2003, p. 29–30).

A partir dessas premissas basilares elencadas na teoria de Bourdieu, estabelecemos, como produto final dessa etapa, a construção da identidade do autor, aquilo que nomeamos de “Perfil Composicional”: um estudo relacional entre a prática artística e seu papel social e que referencie a existência de um projeto estético particular do artista⁶⁸.

Para o estudo, o analista realizará um levantamento documental (fontes primárias e secundárias, preferencialmente) sobre o compositor, sua prática e seu entorno. Na etapa, o analista deve atentar às seguintes questões:

(a) Quais fatores de origem histórica determinam momentos importantes na carreira do compositor?

(b) Existem relações perceptíveis de cunho social que referenciem uma linha comum em sua produção artística?

(c) Em que sentido o(a) compositor(a) posiciona-se artisticamente em relação a fatos históricos de seu tempo?

(d) De que maneira o compositor se expressa em relação as próprias composições?

(e) Existem documentos que evoquem relatos sobre a recepção da composição por parte de uma crítica jornalística ou acadêmica especializada?

As perguntas visam apenas apontar um direcionamento generalizado sobre o campo e estas indagações podem ser revisadas caso a caso.

⁶⁸ Em nossa dissertação de mestrado (CABRAL, 2010), havíamos intitulado o modelo defendido à época como *Perfil Composicional*. Todavia, dentro da abordagem aqui encampada, o termo refere-se tão somente ao terceiro subsistema do modelo morfológico de análise, e, devido a isso, uma referência terminológica mais precisa e atualizada em relação ao sentido originalmente apresentado na dissertação.

É preciso situar que as irritações (influências, interferências ou ruídos) externas encontram-se no entorno do campo de concretização da obra.⁶⁹ Analogamente, poderíamos considerar a etapa como uma pesquisa de campo antecedente a qualquer atitude diretamente especulativa sobre a obra musical, incluindo também uma experiência sensível – seja tocando, cantando ou ouvindo a composição – a fim de iniciar o processo de reconstituição teórica do Campo Artístico.

A seguir, apresentamos esquematicamente o primeiro subsistema do método:

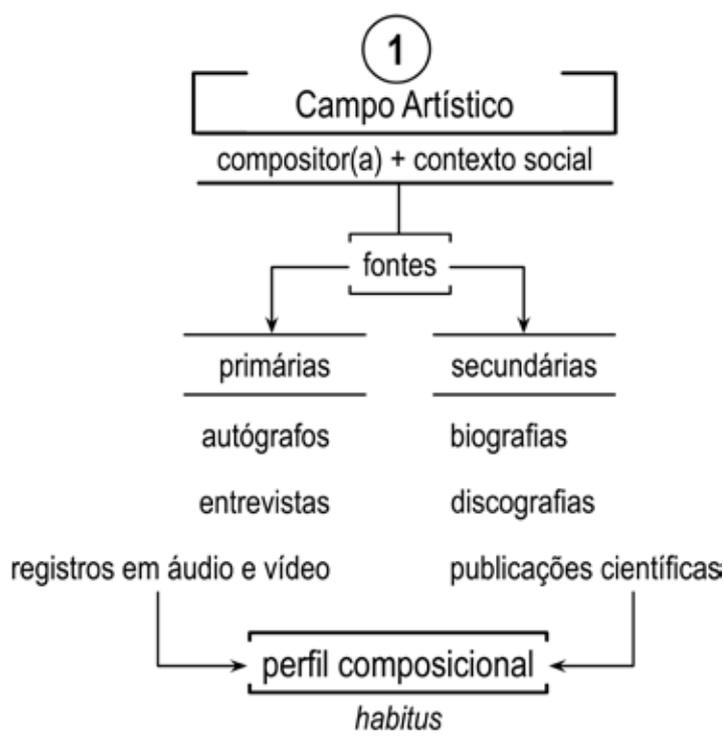


Figura 4: Representação esquemática da análise do campo artístico.

1.3.2 Análise Genética:

Trata-se do estudo dos mais diferentes registros ou documentos disponíveis da obra. O termo “genética” – que não deve ser confundido com “gênese” – é uma ramificação do campo da filologia (estudo científico de uma língua) intitulado *crítica genética*, termo

⁶⁹ A terminologia utilizada para exemplificar a noção de contexto social origina-se da sociologia estruturalista de BOURDIEU (1983). A depender das especificidades do campo investigado, talvez seja necessário buscar saídas num cenário “pós-bourdieriano”, cf. PRIOR (2013). Para um aprofundamento crítico ao estruturalismo na pesquisa sociológica voltada aos estudos culturais cf. GIDDENS (1987).

batizado por Louis Hay em 1979, segundo o qual adaptamos alguns princípios ao domínio sistêmico da análise musical.

[...] o estudo genético confronta o que [o suporte] é com o que foi, ao que teria podido ser, ao que quase foi, contribuindo assim para relativizar [...] a noção de conclusão, para confundir o demasiadamente famoso “fecho”, e a dessacralizar a própria noção de Texto (GENETTE, 1987, p. 369 apud GRÉSILLON, 1991, p. 7-8).

A análise genética lida com o estudo dos “documentos” musicais reunidos em diversas perspectivas (diferentes tipos de edições, incluindo fac-símile e *Urtext*, por exemplo; manuscritos e/ou rascunhos originais do(a) compositor(a) ou de um copista; notas redigidas pelo(a) compositor(a) sobre a peça; bulas; gravações de diversas interpretações da mesma obra, etc.); é um refletir à luz de conceitos como “transformação”, “pressuposição”, “não dito”, “subentendido” ao mesmo tempo em que investigaremos as múltiplas camadas que os compõem (“estrutura profunda/intermediária/superficial”), uma sorte de “estudo dos rastros” os quais a obra acumulou no curso de sua emancipação.

Grésillon (2007) afirma que não há uma quantidade precisa de documentos que o analista interessado em investigar processos mentais de um ato criativo deva se basear. Outrossim, a autora situa a partir de estudos sobre a gênese de romances escritos por Balzac, Flaubert, Zola e Proust uma série de registros “pré-redacionais” que compõem a “gênese interna” da obra, são eles: lista de palavras, blocos de notas, notas documentais, planos, roteiros, esboços, resumos, ensaios redacionais mais ou menos textualizados, versões textuais sucessivas, últimos ajustes, cópias autógrafas, cópias feitas por um copista, provas corrigidas e, até mesmo, edições revistas e corrigidas pela mão do autor (GRÉSILLON, 2007, p. 134-139).



Figura 5: Exemplos de documentos utilizados na análise genética.

Além da similaridade que há entre estudos documentais de musicólogos e geneticistas literários, existe também o desejo dos últimos em compreender os signos criativos a partir de um certo número de padrões organizacionais e atos relacionados à formalização estética que, à luz de um pensamento morfológico da obra musical, conduziriam ao entendimento do funcionamento interno da máquina autopoietica. “Rastros” sobre a criação devidamente coletados e analisados referenciam traços de suas sucessivas transformações que, por consequência, retornam dados sobressalentes sobre sua identidade:

[...] a pesquisa genética terá sempre como tarefa mostrar por meio de qual conjunto de operações uma invenção acontece, por meio de quais propriedades progressivamente implantadas esta ocupa, precisamente, o espaço pelo qual a obra se afasta de tudo o que houve antes dela (donde seu valor de afastamento, de singularidade, de transgressão), enquanto assimila, suficientemente, esse antes para ser compreendido (GRÉSILLON, 2007, p. 296).

Nem sempre o musicólogo terá à disposição o registro gravado da obra que deseja investigar, portanto, admitir-se-á nesse modelo o estudo comparativo de edições da mesma peça ou do original (preferencialmente o autógrafo) juntamente com uma edição para que se possa relacioná-los com o projeto morfológico de obra musical ao campo da análise. O produto final a essa etapa resultará na identificação de elementos *invariantes* da obra.

Devido a abundância de dados que o analista possivelmente obterá no estudo de procedimentos técnicos da obra, recomenda-se o uso de estratégias empíricas na manipulação e interpretação dos dados como inferências estatísticas, por exemplo, a fim de que os argumentos provenientes da etapa anterior (*Perfil Composicional*), sejam retroalimentados, procedimento indispensável à terceira etapa do sistema.

A etapa complementa o estudo do Perfil Composicional e pode ser realizada com uma obra ou um conjunto de obras do mesmo compositor.

A seguir, temos uma demonstração esquemática da segunda etapa do modelo:

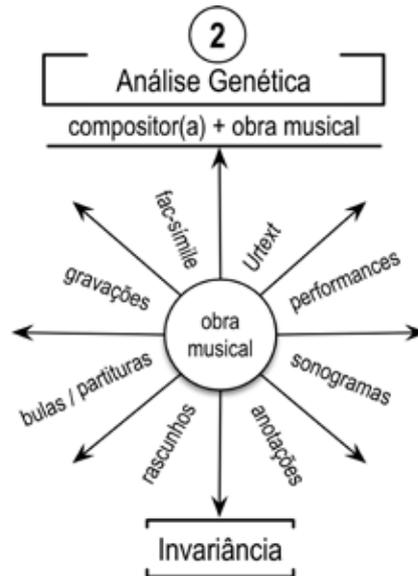


Figura 6: Representação esquemática da análise genética.

1.3.3 Análise Crítico-Reflexiva:

Na última fase, o analista buscará interpretar traços que revelem a *intencionalidade criativa* do compositor a partir da leitura e cruzamento de todos os dados obtidos nas saídas (1) e (2) dos subsistemas anteriores, apontando informações sobre particularidades mais gerais da criação.

Nessa fase, o musicólogo comporá um ensaio crítico seguindo preferencialmente o percurso dos indícios que integrem a noção de nexo morfológico entre os três elementos inseridos no sistema (compositor, obra, contexto), buscando relacionar as estratégias técnicas ao *habitus* e que comuniquem dados implícitos sobre a *organização* na peça. Com isso, esperamos que o estudo sirva de referência à produção de novas pesquisas sobre o compositor, sobre a mesma obra ou de outras peças do mesmo autor.⁷⁰

Por fim, a *poiesis*, entendida aqui na perspectiva de Heidegger sobre a criação artística – ou seja, para além de uma ação exclusivamente técnica –, remonta à atitude do artista de desvelar-se, de manter consonância entre os entes e o ser; uma oposição ao aparelhamento técnico da modernidade e, portanto, uma subvalorização do pensamento

⁷⁰ Para efetivarmos a referida etapa investigativa na tese, utilizamos fontes iconográficas, pesquisa de campo e o relato oral do compositor e intérpretes (entrevistas) que atuaram nas duas performances analisadas da sinfonia. A opção, no entanto, pode variar caso a caso, sendo que o(a) musicólogo(a) definirá, em seu plano de atuação, qual(ais) fonte(s) irá adotar para reconstruir o espaço performático necessário à elaboração da crítica da obra.

(ideia) do(a) compositor e da atitude dos performers em relação à prática artística. Trata-se de uma estratégia investigativa que visa tentar responder a questão *morfológica* da criação musical: como é a obra?⁷¹

A seguir, uma representação esquemática do referido subsistema:

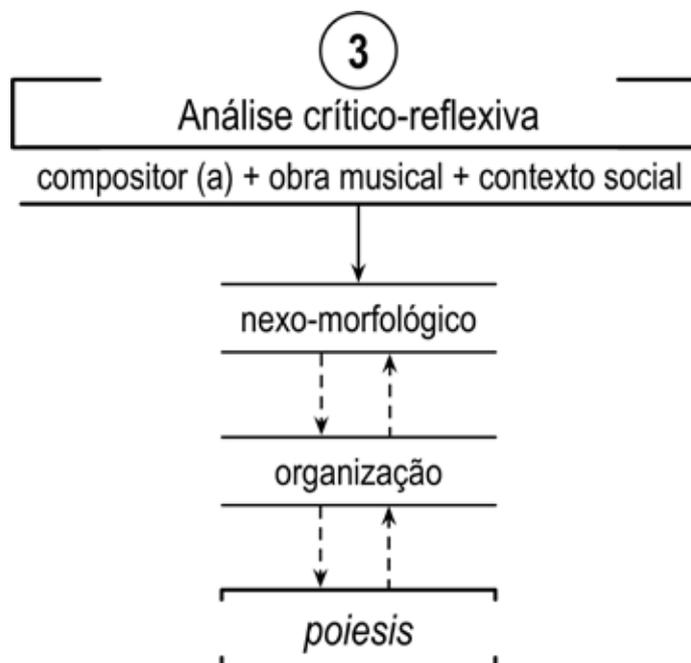


Figura 7: Representação esquemática da análise crítico-reflexiva.

A análise sistêmica da obra musical visa apontar indícios sobre como acontecem as interconexões durante o fenômeno – da preparação à realização – propondo um equilíbrio descritivo entre as decisões de origem técnica que impulsionam o funcionamento da máquina e as respostas sociais que impactam igualmente no desempenho da mesma.

É na suscetibilidade de suas mutações que a obra deverá revelar os componentes de sua organização: estados ontológicos de sua gênese constitutiva; uma demarcação mais assertiva de sua invariância. A orientação permitirá o reconhecimento de determinados padrões que nos conduzam à identificação e categorização de um nexo morfológico sem desvincular-se do contato com o meio que o cerca.

O sistema também pode ajudar a compreender o *projeto composicional* do autor: uma preocupação intencional ou não, no qual o nexo morfológico seria um reflexo do “organismo vivo” que se perpetua nas três etapas do método.

⁷¹ Contudo, na teoria COSTA (2016), a noção de *poiesis* não compõe o argumento central capaz de justificar a lógica do acontecimento musical uma vez que a morfologia direciona-se ao entendimento do efeito sonoro gerado no ato performático de uma determinada criação considerando as múltiplas execuções da mesma obra.

Com base nas descrições anteriores, demonstramos a organização do sistema em sua totalidade referenciando suas inter-relações:

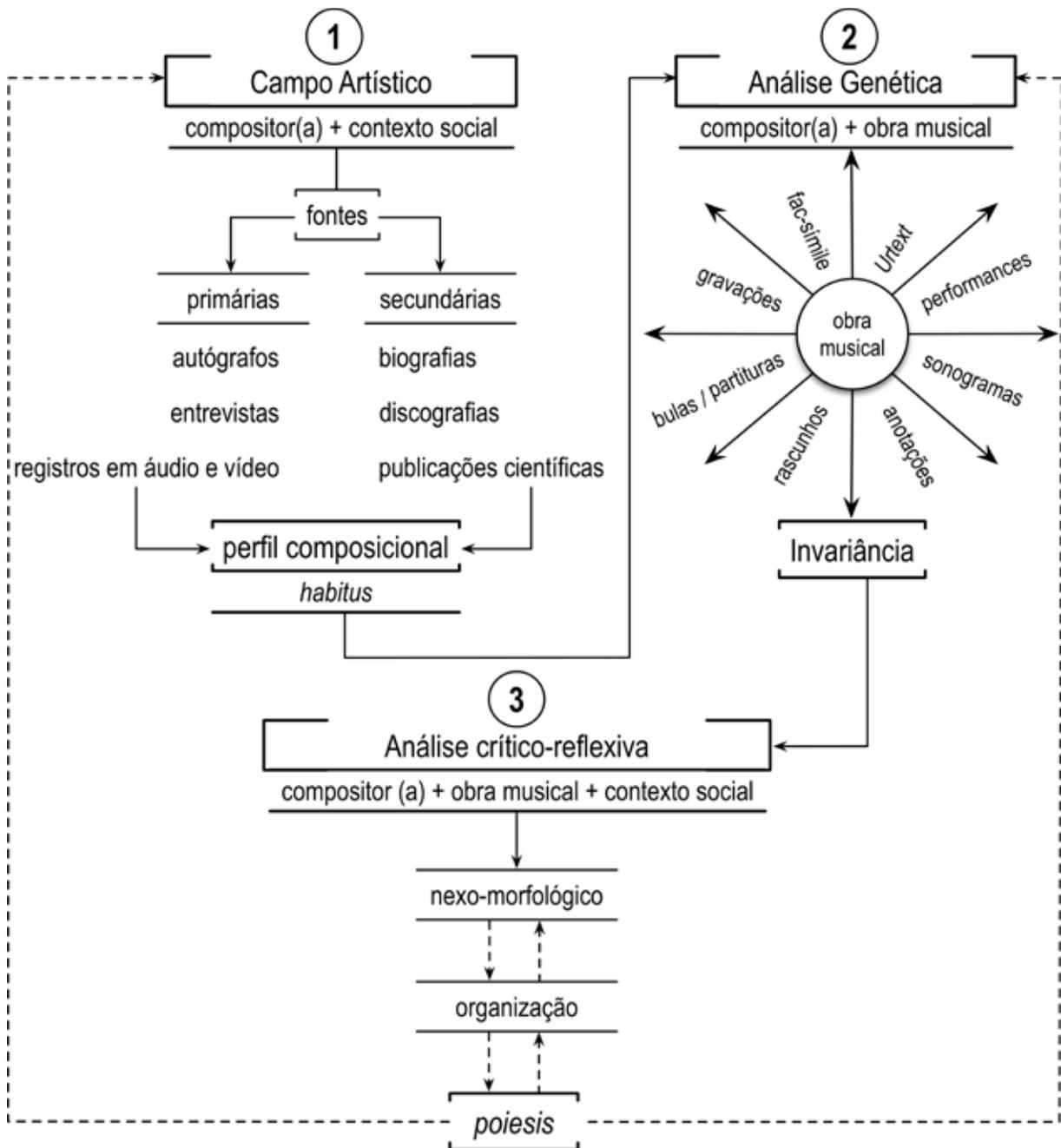


Figura 8: Representação esquemática do modelo morfológico de análise musical.

1.4 Recapitulação e algumas reflexões adicionais:

Enunciamos os princípios básicos de uma teoria analítica da obra musical discutindo seu papel de mediação e guia à recepção musical por meio de diversos referenciais da criação com vistas ao reconhecimento das variáveis (técnicas e sócio-contextuais) circunscritas no acontecimento musical.

A proposta foi concebida após amplo debate sobre questões de ordem histórico-filosóficas que tangenciam a produção crítica em musicologia das origens à atualidade, cujo interesse foi de propor uma alternativa à promoção de análises excessivamente descritivas da composição musical estendendo o estudo ao resultado performático da criação.

A partir das propostas de Arnold Schoenberg, John Cage e Brian Ferneyhough, discutimos os papéis exercidos entre compositores e intérpretes no estabelecimento de estratégias de conformação morfológica na música com base na noção de indeterminação entre projeto composicional e resultado sonoro.

Apontamos que a produção acadêmica voltada a uma teoria da composição musical dedicou-se, especialmente a partir da segunda metade do século XX, ao desenvolvimento de novas técnicas que viabilizassem um controle maior dos materiais musicais e a busca pela coerência e coesão de uma composição musical culminou na importação de suportes teóricos provenientes de áreas como a matemática, a física e a informática. Adicionalmente, o uso de abordagens sistêmicas possibilitou o desenvolvimento de novas técnicas de criação, manipulação e análise da música e do som. Neste contexto ocorre também a emancipação e segmentação das áreas teoria e análise na pesquisa acadêmica de música.

Ao sugerirmos a aproximação entre análise musical e morfologia – não aquela utilizada como ferramenta processual do campo da composição musical, mas como uma teoria geral que problematiza conceitos, implicações e consequências acerca da música como *fenômeno movente* – acreditamos haver a possibilidade de expansão dos instrumentos musicológicos que até então mostram-se insuficientes para lidar com a música segundo essa perspectiva. A morfologia trata justamente de uma proposta que segue para além do referencial de obra baseada em suportes “fixos”, opção esta que tem sido reiterada historicamente pela prática musicológica desde sua origem e que se apresenta hoje como uma abordagem defasada se considerarmos o contexto atual das pesquisas científicas

desenvolvidas inclusive por áreas afins e muito próximas, como é o caso da etnomusicologia, que antes da repercussão dos textos de Cook já abordava a questão da performance no campo especulativo.⁷²

Elaboramos um modelo dividido em três subsistemas organizados hierarquicamente e representado por meio de esquemas que enfatizassem a necessidade de considerar equilibradamente interpretações quantitativas e qualitativas da criação musical com base no reconhecimento de padrões cognitivos e sócio-contextuais ao longo da análise. Por meio dessa metodologia, poderemos ensinar as primeiras respostas sobre um determinado fazer musical partindo de duas questões ontológicas categoriais: “o que é uma obra musical?” ou “onde está a obra musical?” (CARON, 2011, p. 1).

Se possíveis respostas às questões de ordem ontológica estejam situadas numa dimensão morfológica da obra, acreditamos que a aproximação entre análise musical e morfologia sugere-nos novas possibilidades investigativas sobre a realidade da criação artística. Trata-se de um estudo integral da obra baseado no relacionamento entre seres humanos e nas relações existentes entre si, suas interações com máquinas (criativas/autopoiéticas), seu funcionamento interno e suas transformações impactadas pelo meio e na leitura do campo social em que os agentes (humanos e máquinas) estão inseridos.

Com tantos argumentos positivos discutidos sobre a possibilidade de compreender a obra musical pelo viés morfológico, desejamos provocar uma última reflexão: seria possível crer que a análise musical pode, de fato, tornar-se também um instrumento potencializador de novas morfologias – que não sejam necessariamente sonoras ou regidas pelo código musical – da obra?

Quando comentamos sobre o cenário do campo analítico na academia após a segunda metade do século XX, iniciamos por uma revisão do papel funcional da análise naquele contexto. Nos anos 1980 e 1990, por exemplo, temos uma série de publicações sobre a crise institucional da área em busca de novas alternativas metodológicas. A figura de Kerman é emblemática neste sentido: o musicólogo contraria releituras neopositivistas do

⁷² A obra clássica do etnomusicólogo John Blacking intitulada *How Musical in Men?*, datada em 1973, já debatia com profundidade implicações acerca da performance centralizadas, porém, num debate antropológico/cultural. Mesmo assim, foi necessário esperar 33 anos para que Cook sugerisse, em 2006, no artigo “*Agora somos todos (etno)musicólogos*”, uma aproximação a um debate já avançado sobre o assunto na literatura etnomusicológica.

campo analítico em favor de uma “crítica significativa” na intenção de transportar a música da “estufa para o mundo real” (KERMAN, 1987, p. 11).⁷³

Defendemos que o método interessado na criação musical pode contribuir para um estado de ressignificação da disciplina e de sua importância enquanto promotora de conhecimento artístico, humano e científico uma vez que o método sugere a “reconciliação” entre tradições empíricas e pós-modernistas da ciência, aquilo que David Huron (2012) chamou de “novo empirismo”.

Uma vez que no ambiente do sistema de análise musical o(a) investigador(a) lidará não somente com documentos, mas tratará de vidas, emoções, máquinas em movimento e uma teia social diversificada reagindo constantemente na pesquisa, tem-se não somente a possibilidade de reconciliação da análise com a música, mas a capacidade metodológica de considerar o ato especulativo parte dessa realidade movente.

Se o trabalho intelectual do analista é captar as nuances da criação em todas as suas dimensões, podemos entender que o papel da análise numa abordagem morfológica é prover estratégias significativas de fruição por meio de uma performance crítica da realidade sonora e social da obra (re)ontologizando-a.

No capítulo seguinte, iniciaremos a aplicação da primeira etapa do nosso modelo: o Campo Artístico.

⁷³ Não se trata de uma situação restrita ao campo da análise musical. Recentemente, CROFT (2015) sugere um debate similar à pesquisa (ou à sua inexistência ou “fingimento”) no campo da composição acadêmica britânica e que se estende sem grandes perdas a outras instituições anglo-saxãs alcançando inclusive à realidade brasileira. O texto rendeu ampla repercussão entre os pares, gerando extenso debate sobre o real sentido de pesquisas científicas na área (disponível em: <goo.gl/cE2LZN>. Acesso em: 14 dez. 2015). Para um maior aprofundamento sobre o assunto cf. FORTIN; GOSSELIN (2014); CROSS (2014); COESSENS (2014); IAZZETTA (2015).

CAPÍTULO II

O Campo Artístico

2.1 Particularidades da estética sonora hermetiana segundo a perspectiva da “música universal”:

Em evento comemorativo aos 80 anos de Hermeto Pascoal ocorrido em 31 de agosto de 2016, o Museu da Imagem e do Som (MIS) no Rio de Janeiro registrou o depoimento do músico sobre sua trajetória artística, solenidade esta que acompanhávamos pessoalmente da plateia. Durante o cerimonial de abertura, o músico interrompeu a apresentadora reivindicando a inclusão da dita “música universal” junto às expressões “música popular” e “música erudita” citadas por ela no instante em que divulgava um resumo das iniciativas praticadas pela instituição:⁷⁴

Vocês vão incluir aí uma coisa que eu falo sobre a música. Ela [a mestre de cerimônia] falou de música clássica, música popular brasileira e uma coisa que eu venho falando – e é a primeira oportunidade que eu estou tendo aqui –, que eu chamo a música que nós fazemos de “música universal”. Então eu exijo ter esse nome incluído (PASCOAL, 2016).

De pronto, algumas questões emergiram naquele momento: (1) qual o significado do termo “música universal” para o compositor? (2) Em que sentido tal nomenclatura revelase como alternativa ao binômio erudito/popular na prática artística? (3) Seria possível identificar características intrínsecas dessa música a partir do estudo de algumas variáveis situadas ao redor do termo que nos direcionem ao entendimento de um conceito estético singular do compositor?

Para tentar elucidar tais indagações, reunimos alguns estudos já produzidos sobre o compositor, referências fonográficas e bibliográficas que tangenciam a temática dentro do campo das artes e das humanidades, entrevistas concedidas à imprensa em diferentes momentos de sua carreira, uma conversa que tivemos com Hermeto Pascoal um dia antes do evento no MIS e depoimentos de músicos que conviveram pessoalmente e profissionalmente com ele.

Com as diferentes fontes, produzimos um estudo sobre o processo criativo do compositor a partir de algumas interpretações suscitadas pelo termo “música universal”. O

⁷⁴ O depoimento se soma aos outros 1.100 disponíveis atualmente. A lista completa do acervo está disponível em: <<http://www.mis.rj.gov.br/acervo/>>. Acesso em: 15 mai. 2017.

produto final da etapa situa-se na identificação do *Perfil Composicional*: princípio cuja origem provém do significado bourdieriano *habitus*: conceito sociológico capaz de comportar propriedades como “invenção” e “criatividade”, argumentos essenciais ao entendimento contextual da estética presente na “música universal”.⁷⁵

Nesse âmbito, a identidade singular de Hermeto Pascoal se afirmará pela dinâmica de suas relações com os demais agentes sociais (outros compositores, performers, ouvintes, etc.) e com instituições situadas no entorno de sua prática. A partir da avaliação do Campo, foi possível estimar o impacto social e cultural desta música, atestando se houve ou não mudanças em relação ao *habitus* pré-estabelecido por outros agentes direta ou indiretamente vinculados ao compositor.

Como ponto de partida, investigamos o teor do documento intitulado “Princípios da Música Universal” (MORENA, 2008) que nos permitiu esboçar algumas hipóteses sobre a estética sonora de Hermeto Pascoal.

2.2 Decodificando os “Princípios da Música Universal”:

O manuscrito intitulado “Princípios da Música Universal”, redigido em 30 de setembro de 2008 pela cantora paranaense Aline Morena (1979) – ex-companheira de Hermeto Pascoal –, é um dos poucos registros textuais explícitos sobre o assunto.⁷⁶

O texto reúne dezessete argumentos que sinalizam indícios de uma ideologia estética peculiar do compositor, uma espécie de “cartilha da música universal”. No entanto, os argumentos não são explicitamente diretos, sequencialmente organizados ou possivelmente correlacionáveis entre si; um “enigma” segundo o qual o exercício interpretativo do documento nos permitiu alcançar uma compreensão mais ampla a respeito de seu projeto criador:

⁷⁵ “[...] a cultura não é só um código comum, nem mesmo um *repertório comum* de respostas a problemas comuns ou um *grupo de esquemas de pensamento* particulares e particularizados: é, sobretudo, um *conjunto de esquemas fundamentais*, precisamente assimilados, a partir dos quais se *engendram*, sugando uma arte da invenção semelhante à da escrita musical, uma *infinitude de esquemas particulares*, diretamente aplicados a situações particulares” (BOURDIEU, 1982, p. 349 apud SETTON, 2002, p. 62, grifos da autora).

⁷⁶ No livro *Calendário do Som* (PASCOAL, 2000), os 366 comentários deixados pelo compositor no final de cada composição apontam para os mesmos princípios sinteticamente apresentados por Morena, sendo essa obra em especial um documento de suma importância para o entendimento do ideal estético de Hermeto Pascoal. Alguns tópicos serão complementados a partir dos escritos do próprio compositor extraídos do referido livro.



Figura 9: “Princípios da Música Universal” (MORENA, 2008). Disponível em: <google/f0JE9d>. Acesso em: 16 mai. 2017.

Seguindo um critério essencialmente hermenêutico de interpretação, alocamos os princípios em *quatro afirmativas centrais*: (1) *premissas fundamentais*; (2) *integração à natureza*; (3) *ruptura com o ensino conservatorial*; (4) *autoconhecimento*, vejamos:

(1) *As premissas fundamentais da “música universal” são:*

- (a) “Cada um tem muito a contribuir para a Música”;
- (b) “Música universal é misturar sem preconceitos, mas com bom gosto”;
- (c) “A harmonia é a mãe da música, o ritmo é o pai e a melodia ou o tema é o filho”;
- (d) “O único rótulo que aceitamos para [a] música que fazemos é Música Universal”.

(2) A “*música universal*” se integra à natureza como “*fonte de inspiração*”, provocando sentimentos como *empatia, fraternidade ou comunhão*:

- (a) “Natureza é tudo o que existe. São todos os Mundos. É a vida”;
- (b) “A Música Universal é a confraternização e o amor entre os povos”;
- (c) “A Música Universal é alimento para a alma”;
- (d) “Ser Músico Universal é amar, criar, imaginar e se inspirar nos sons da Natureza”.

(3) A “*música universal*” rompe com o ensino conservatorial:

- (b) “Tudo é Som”;
- (d) “É a prática quem manda”;
- (a) “Bom Gosto não se aprende na escola”;
- (e) “É preciso saber usar a teoria a favor da Música”;
- (c) “Ser Músico Universal é estar aberto às influências naturais, sem premeditações”.

(4) A “*música universal*” alvitra o autoconhecimento:

- (a) “Músico Universal é todo aquele que sente a Música Universal”;
- (b) “O Músico Universal não compara, não generaliza, só busca encontrar-se”;
- (c) “A essência já está em cada um, naturalmente”;
- (d) “Na Música Universal eu me encontrei”.

Apesar da aparente distinção entre as quatro afirmativas, foi possível associá-las quando estabelecemos que as premissas (a), (b), (c) e (d) listadas em (1) subsidiariam a identificação de *eixos temáticos* resultantes das inter-relações plausíveis de (1) às afirmações (2), (3) e (4). Com isso, identificamos que os “Princípios da Música Universal” sinalizam um ideal estético fundamentado em três eixos primordiais ao seu entendimento: *misticismo, hibridismo cultural; autonomia do Campo*:

(1) As premissas fundamentais da "música universal" são:

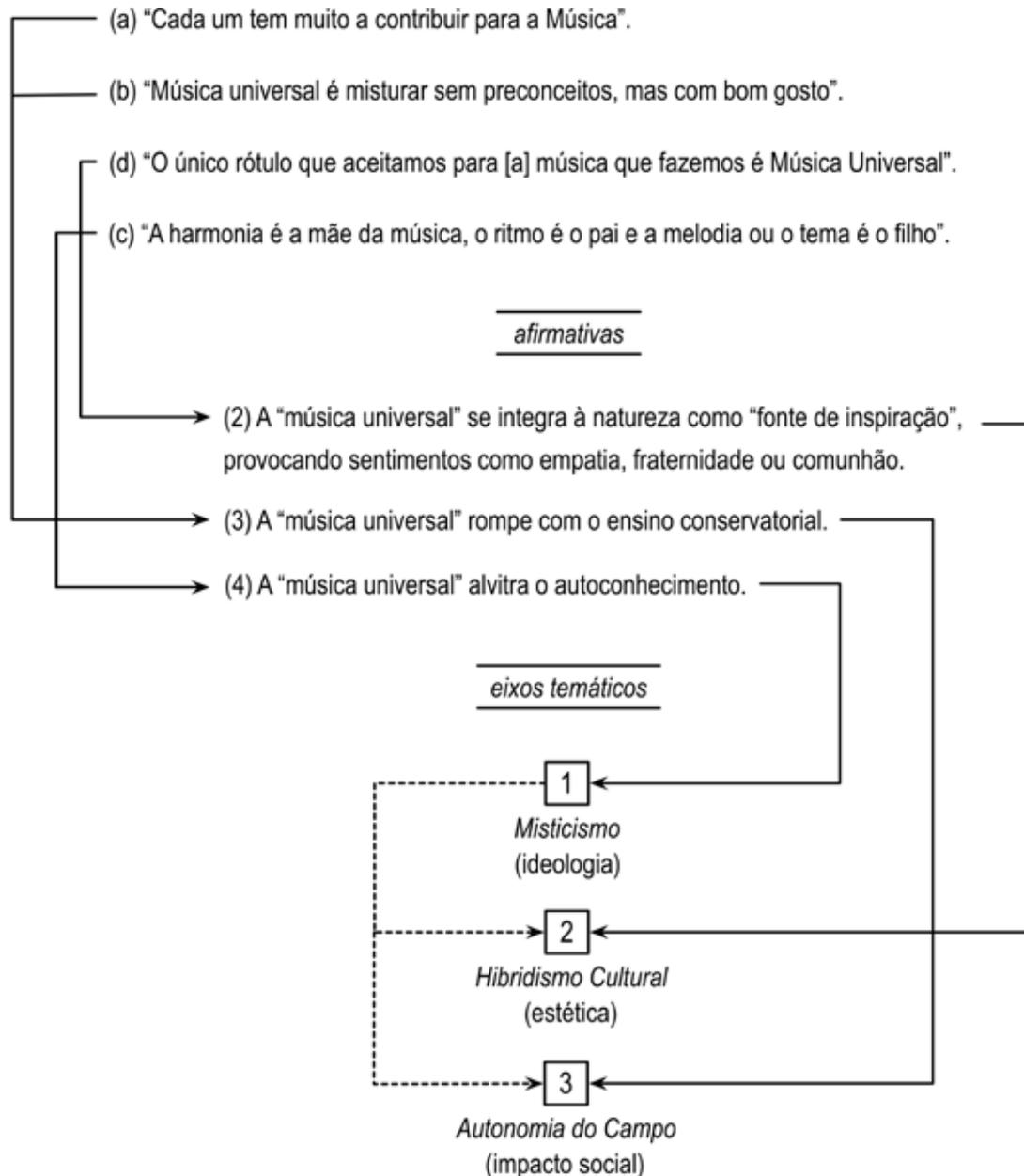


Figura 10: Eixos temáticos fundamentais da estética hermetiana nos "Princípios da Música Universal"

O *misticismo*, premissa (1)(c) integrada à afirmativa (4), é um componente que fundamenta a ideologia, a dialética e a criatividade do compositor. Isso se reflete, por exemplo, em 35 das 366 anotações presentes nas partituras do *fac-símile Calendário do Som* (PASCOAL, 2000) onde ele explicita sua forte conexão à crença espiritualista.⁷⁷ Em algumas, ele associa o ato criativo como consequência de experiências mediúnicas:

⁷⁷ Cf. as anotações nº 45, 63, 72, 75, 90, 96, 137, 158, 159, 160, 161, 166, 185, 186, 192, 198, 202, 210, 218, 225, 239, 241, 277, 287, 312, 316, 318, 323, 341. PASCOAL, 2000, p. 389-411.

Vou escrevendo conforme a minha mente vai dizendo. Às vezes sinto-me cansado, isto antes de começar a compor. Quando entro no som, fico leve como uma pétala voando (nota da composição nº 96 – 26 de setembro de 1996 – PASCOAL, loc. cit., p. 118, 393).

Já no finalzinho desta música, senti a presença espiritual de um grande músico sempre carismático e sensível. É um apaixonado pela música, tanto que em seu clube em Londres mantinha sempre música de primeira linha; estou falando de Ronnie Scotch (nota da composição nº 270 – 19 de março de 1997 – PASCOAL, op. cit., p. 292, 404).

Esta música lembra muito o grande e eterno Jackson do Pandeiro, pensei nele enquanto estava compondo, tenho certeza que ele estava perto (nota da composição nº 287 – 05 de abril de 1997 – PASCOAL, op. cit., p. 309, 406).

Compus esta música sentindo a presença de muita gente boa que já se foi fisicamente. Quando estava pensando em uma frase, sentia eles sempre sorridentes, cada um deles dando palpites lindos. Se eu fosse aceitar tudo, daria para compor sem parar. Eu sempre agradeço e digo para eles: eu mesmo tenho que compor, vocês agora sabem que é a minha missão (nota da composição nº 312 – 30 de abril de 1997 – PASCOAL, op. cit., p. 334, 409).

É nesse jogo retórico e sonoro que o músico ancora seu lirismo e expressividade, construindo, através da música, sua religião ou religião:

Eu acredito muito em Deus e na Força Maior. Eu acho que eu vim para a Terra, como todos nós, cumprir uma missão, e que a minha religião mesmo é a música. É a coisa que eu mais gosto de fazer e é com ela que eu vou curar muita gente – e estou curando muita gente no mundo todo – e me curando também, estou cumprindo minha missão. (PASCOAL, 1981. In: MILLARCH, Aramis. Entrevista [entrevista em áudio]. Disponível em: <goo.gl/EIuGK8>. Acesso em: 17 abr. 2017).

Não é à toa que o termo “bruxo”, usado pela primeira vez pela jornalista e escritora carioca Ana Maria Bahiana (1950), atualmente crítica de cinema nos EUA, expressa – não no sentido pejorativo da palavra – a capacidade nata de Hermeto Pascoal encantar músicos e a plateia com suas “mágicas”, como tornar uma chaleira adaptada com bocal de bombardino um instrumento de sopro ou fazer concerto para diferentes espécies de animais num zoológico, por exemplo⁷⁸.

⁷⁸ Cf. vídeo no *YouTube* intitulado “Hermeto Pascoal no Zoo” (2 minutos e 44 segundos). Disponível em: <goo.gl/jYCQHi>. Acesso em: 24 mai. 2017.

O *hibridismo cultural*, que resultou da conexão entre a premissa (1)(b)⁷⁹ à afirmativa (2)⁸⁰, se fundamenta como uma peculiaridade recorrente na música de Hermeto Pascoal, posto tratar-se do produto sonoro expresso de sua estética: a aglutinação de diversas sonoridades, sem qualquer limite quanto às suas origens (sejam elas regionais, folclóricas, “populares”, “eruditas”, etc.), que resultam numa criação original:

Todas as minhas composições começam com uma ideia e terminam com mudanças de estilo. Por quê? Respondo eu: é porque a música é universal e o onipotente não tem fronteiras nem preconceito algum. A verdadeira música é como a vida e a natureza e o amor que cura a dor (nota da composição nº 272 – 21 de março de 1997 – PASCOAL, 2000, p. 294, 405).

A *autonomia do Campo*, premissas (1)(a) e (1)(d)⁸¹ à afirmativa (3)⁸², é a que possui o maior número de argumentos dentre os três eixos temáticos selecionados (2 premissas e 5 argumentos que o justificam).

Consta nesse eixo a regulamentação de um *modus operandi* dos agentes sociais pertencentes e praticantes dessa música. Ao contextualizarmos a prática da “música universal” como uma busca por autonomia dentro de um determinado Campo Social, assinalamos que a postura dos agentes e as disputas internas ao Campo previamente estabelecido (no caso, da música instrumental contemporânea brasileira) formalizam ou exercem algum impacto ao ponto de destacarmos possíveis inovações trazidas pela estética hermetiana.

A síntese das dezessete premissas em apenas três eixos temáticos nos permitiu sistematizar com maior objetividade o estudo das variáveis eleitas ao entendimento de aspectos implícitos na estética hermetiana. Estas variáveis, por sua vez, foram identificadas pela percepção da coexistência de dois sentidos distintos de universalidade na música de Hermeto Pascoal.

O primeiro parte de um ideal sonoro baseado na integração entre corpo (sensações), alma (emoções), mente (pensamentos) e espírito (que, por sua vez, reúne e supera todas as instâncias elencadas anteriormente), alinhando-se a um princípio místico, de

⁷⁹ “Música universal é misturar sem preconceitos, mas com bom gosto”.

⁸⁰ A “música universal” se integra à natureza como “fonte de inspiração”, provocando sentimentos como empatia, fraternidade ou comunhão.

⁸¹ (1)(a): “Cada um tem muito a contribuir para a Música”; (1)(d): “O único rótulo que aceitamos para [a] música que fazemos é Música Universal”.

⁸² A “música universal” rompe com o ensino conservatorial.

uma “música do universo” dirigida a uma experiência metafísica que exorte a união entre os indivíduos, bem como sua devoção ao criador:

A minha intenção é de, através da música, fazer com que as pessoas se amem cada vez mais, sem nenhum tipo de preconceito. Fui fiel comigo mesmo e principalmente com a minha consciência (confesso que tudo que sei e serei agradeço a Deus, aos Deuses e a meu dom espiritual e musical) (PASCOAL, 2000, p. 18).

O segundo sentido está vinculado a um propósito multicultural, de uma prática musical “alquímica”, como a música popular praticada no nordeste, cuja origem provém de mesclas constituídas por influências ibéricas, medievo-renascentistas, indígenas, afrodescendentes e europeias. Hermeto Pascoal expande esse princípio com criatividade, liberdade e fluência nas misturas, sendo, nesse caso, uma consequência ou efeito sonoro da busca pela transcendência espiritual: “Como sempre, começo compondo em um estilo e acabo misturando tudo. Com isso digo sempre que a música é universal, voa e voa sem parar” (nota da composição nº 244 – 21 de fevereiro de 1997 – PASCOAL, 2000, p. 266, 402).

Assim, buscando expandir o debate sobre a “música universal” de maneira a ampliar seu entendimento e conseqüentemente ensejar a construção do *Perfil Composicional* de Hermeto Pascoal, estabelecemos três variáveis que, apesar de suas respectivas especificidades teóricas e conceituais direcionarem-se supostamente em movimentos opostos, atuamos no sentido de que a literatura selecionada e as diversas fontes utilizadas proporcionassem convergências entre as interpretações em torno do universal – no sentido *lato* – com o uso feito pelo compositor na implantação das bases ideológicas que justifiquem e promovam seu projeto composicional.

A primeira variável tratou o conceito de universal no contexto da indústria cultural. Nesse aspecto, avaliamos quais as divergências e reciprocidades contidas na música pop e na *World Music* em relação à estética hermetiana.

A segunda incidiu na compreensão de como alguns estudos de “música e emoção” concebem a comunicação de sentimentos e emoções através de signos considerados universais pelos teóricos e, com isso, pondo-os em diálogo com o “universal” defendido pelo músico alagoano.

Por fim, avaliamos como esta música impacta historicamente e sociologicamente através da teoria dos Campos Sociais aplicada ao contexto da música instrumental brasileira num panorama que se inicia nos anos 1970 – início da carreira solo do compositor – até os

dias atuais. O objetivo foi elencar contribuições da música de Hermeto Pascoal no período, destacando elementos e concepções inovadoras trazidas por ele que inclusive lhe permitiu conquistar reconhecimento e destaque tanto em âmbito nacional quanto internacionalmente através da *práxis* dessa estética.

2.3 “Hermético Pop” e a indústria cultural:

Na entrevista intitulada “Hermético Pop”, publicada na coluna “Serafina” do jornal Folha de São Paulo em 23 de fevereiro de 2014, Hermeto Pascoal no auge dos seus 77 anos, externou interesse em ser um “artista pop”:

[...] de vez em quando, vem uma vontade de ser pop. Nem que seja só de piada. “Se o seu jornal quiser patrocinar, eu faço um disco de músicas bregas como as que tocam por aí. Mas sem o meu nome. Vai ser o que mais vai vender no ano. Quero provar que eu sei fazer isso se quiser, só que eu não quero.” Há dez anos [2004], quis tentar uma incursão mais popular, que acabou abortada. “Fiz um disco de forró. Nunca saiu.” (PASCOAL, 2014. *In*: FELITTI, Chico. Hermético Pop [entrevista]. *Folha de São Paulo*, São Paulo. 23 fev. 2014. Disponível em: <goo.gl/FVXAZu>. Acesso em: 17 mai. 2017).

Apesar da controversa manifestação em querer produzir um álbum com composições mais acessíveis ao grande público – na qual interpretamos como uma ironia ou “brincadeira”, traço característico da personalidade sempre alegre e divertida do músico – Hermeto comemorou também a repercussão positiva de um desejo que se tornou realidade no ano de 2008: a liberação dos direitos das suas 614 composições gravadas aos “músicos do mundo” que tiverem interesse em regrava-las.⁸³

⁸³ Nos anexos da dissertação de mestrado em ciências sociais intitulada *A sonoridade híbrida de Hermeto Pascoal e a indústria cultural* (SILVA, 2009, p. 143-148) há uma fotocópia do documento registrado em cartório referente a concessão dos direitos para gravação das 614 composições com a respectiva listagem de cada uma delas.

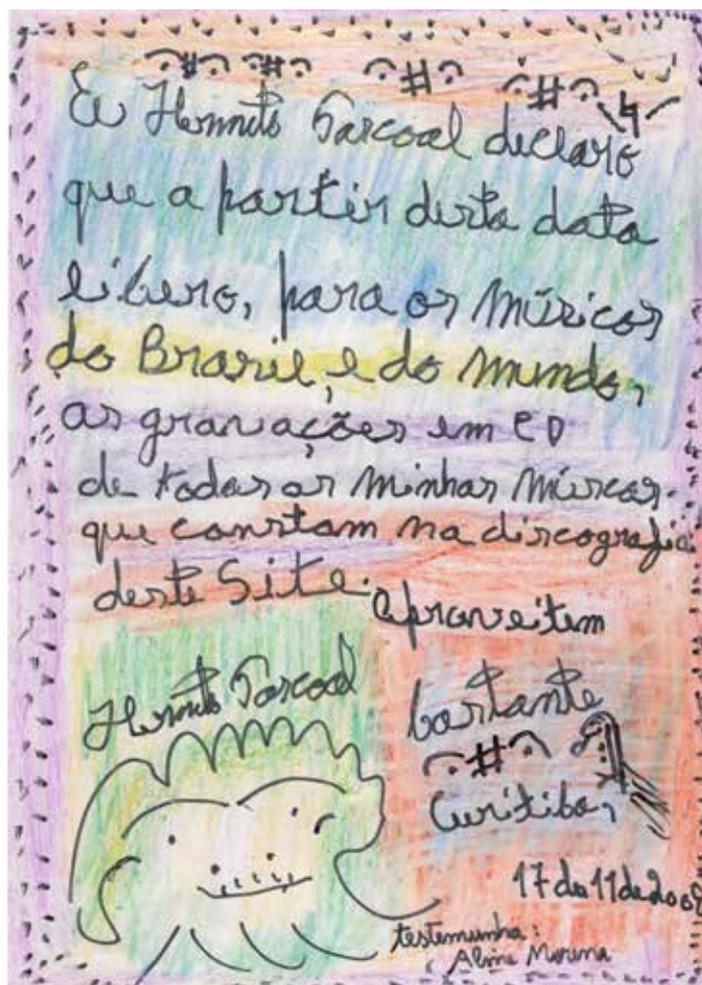


Figura 11: Declaração de livre uso das composições gravadas de Hermeto Pascoal (PASCOAL, 2008). Disponível em: <goo.gl/L3faSR>. Acesso em: 13 nov. 2016.

A medida aponta também um posicionamento divergente do compositor em relação às regras do mercado fonográfico no contexto da indústria cultural. Tal percepção se reflete em ao menos duas posturas recorrentes e explícitas em sua carreira: (1) no âmbito composicional, ele costuma articular sonoridades apropriando-se de diferentes referências musicais, tornando-as “peça única”, e, conseqüentemente, distanciando-se das “regras” atribuídas à música feita para ser “consumida” pelas “massas”; (2) o músico mantém um posicionamento enfático sobre dinheiro e posses materiais:

É o tal “status”. Sabe aquela coisa do homem que quer ter o carro do ano, a casa com 20 quartos, que tem que ter piscina, porque o vizinho tem? Eu tenho minha casa, o que já é uma grande coisa. E lá em Bangu, no fim do mundo, mas dá para morar. Tendo o que comer e se for preciso, a gente come pouco, tudo bem. Umás três calças e outras tantas camisas chegam. Então, por que fundir a cuca pensando em dívidas? [...] Fui pobre desde menino, nunca tive carro, essas coisas. E estou numa boa (PASCOAL, 1978. In: MARANHÃO, Malu. Hermético? Hermeto Pascoal [entrevista]. *Jornal*

Última Hora, São Paulo. 11 out. 1978. Disponível em: <goo.gl/5EuyT5>. Acesso em: 23 jun. 2017).

Em declaração mais recente, o músico deixa ainda mais claro sua opinião sobre o assunto:

Não sou rico porque não quero. A maior riqueza que você pode ter na vida é sua vontade de fazer as coisas, e fazer. Ganhe dinheiro, mas não seja ganhado. Coma, mas não seja comido. Foda, mas não seja fodido (PASCOAL, 2014. In: FELITTI, Chico. Hermético Pop [entrevista]. *Folha de São Paulo*, São Paulo. 23 fev. 2014. Disponível em: <goo.gl/FVXAZu>. Acesso em: 17 mai. 2017).

Apesar de posicionar-se contra o capitalismo – e obviamente à indústria cultural –, lembremos que sua carreira como artista solo se inicia nos anos 1970 trabalhando como instrumentista, compositor e arranjador nos Estados Unidos. Na oportunidade, Hermeto Pascoal manteve uma relação muito próxima com a música, com os músicos e com a indústria fonográfica norte-americana – uma das mais fortes e influentes do mundo naquele período, assim como ainda hoje o é.

Foi também nesse período em que ele alcançou grande visibilidade na cena de música instrumental, sobretudo por ter apresentado um conceito revolucionário ao fundir livremente diferentes sonoridades se compararmos com o *mainstream* vigente a época (o *free jazz* e o *fusion*), que pode ser conferido nos discos *Hermeto* (1970, Cobblestone), *A música livre de Hermeto Pascoal* (1973, Sinter) e *Slaves Mass* (1977, Warner Bros. Records).⁸⁴

Sem manter qualquer associação com gravadoras, selos e afins, o octogenário Hermeto Pascoal continua com uma extensa agenda de shows no Brasil e no exterior. Isso nos leva a crer que mesmo não havendo vínculo explícito aos padrões de uma música feita para prover alto volume de vendas, uma breve contextualização sobre a literatura clássica da teoria crítica da indústria cultural como exercício reflexivo à identificação de possíveis convergências entre o universal hermetiano e aquele atrelado a indústria cultural, nos permita uma interpretação mais profunda dos “Princípios da ‘Música Universal’” e, conseqüentemente, de sua estética numa visão mais ampla.

⁸⁴ A versão em CD do LP *Hermeto* possui o título *Brazilian Adventure* (1989, Muse Records). Já o LP *A música livre de Hermeto Pascoal* ficou com título idêntico ao original na versão em CD (1990, Verve Records). Adicionalmente, destacamos a parceria com Miles Davis (1926-1991) registrada no disco *Live-Evil* (1972, Sony). Considerado por diversos músicos e estudiosos como uma figura imprescindível na história do jazz moderno/contemporâneo, Miles declarou por diversas vezes grande admiração ao talento do “albino louco”, que era como ele chamava Hermeto, afirmando, certa feita à imprensa especializada, tratar-se do “músico mais impressionante do mundo” (In: POTUMATI, M. Os 100 maiores artistas da música brasileira. Matéria publicada *on-line*, disponível em: <goo.gl/T4Jx3i>. Acesso em: 17 mai. 2017).

2.3.1 A lógica do universal na indústria cultural:

Apresentamos as bases críticas da indústria cultural comentando aspectos da criação, difusão e recepção da música dentro de um contexto de consumo e compreendendo a noção de universalidade para além do conceito defendido por Hermeto Pascoal. Num segundo momento, retomamos o debate principal avaliando impactos sociais, econômicos e culturais buscando identificar traços comuns de ambos os cenários.

Originalmente, o termo indústria cultural remete a discussões sócio-filosóficas apresentadas no livro *Dialética do Esclarecimento* (1947): em suma, Adorno e Horkheimer debatem os imperativos mercadológicos arregimentados nesse tipo de indústria e em quais condições são produzidas culturas direcionadas ao grande público (as massas), comparando uma suposta necessidade de consumo de determinada manifestação cultural a outros produtos/utensílios feitos em larga escala e processos de cooptação mercadológica, padronização e massificação vigentes ao contexto de sociedades capitalistas:

A indústria cultural tem a tendência de se transformar num conjunto de proposições protocolares e, por isso mesmo, no profeta irrefutável da ordem existente. Ela se esgueira com mestria entre os escolhos da informação ostensivamente falsa e da verdade manifesta, reproduzindo com fidelidade o fenômeno cuja opacidade bloqueia o discernimento e erige em ideal o fenômeno onipresente” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 138).

Por tratar-se de uma teoria debatida em um número crescente de publicações entre as mais diversas áreas das ciências humanas, concentramo-nos em elencar conceitos-chave à temática, aplicando-os como ponto de partida de nossa reflexão, à música pop norte-americana – utilizada aqui como palco de uma possível convergência em relação ao período em que o compositor experienciou o ambiente na década 1970. Objetivamos, com isso, entender de que maneira as criações de Hermeto Pascoal interagem com preceitos discutidos em alguns escritos relacionados à Escola de Frankfurt.

Segundo o verbete “pop” do *New Grove Dictionary of Music* (2001), o termo originou-se na Grã-Bretanha em meados dos anos 1950, podendo ser assimilado como um padrão musical derivado do rock, mas que contém algumas diferenças estilísticas em relação a ele: uma música considerada “mais fácil” de ser assimilada, menos “agressiva”, menos improvisada e “mais comercial”.

Nos anos 1960, houve um crescente processo de difusão que abrangeu os dois lados do atlântico e, em meados dos anos 1970, graças a avanços tecnológicos significativos na indústria fonográfica da época, a música pop atingiu reconhecimento global, sendo também associada a um conjunto de mudanças sociais, políticas, econômicas e culturais:

Em geral, a música pop é um produto ou prática de lazer que toma formas de mercadoria. Também se apresenta culturalmente e socialmente como iconoclasta. Seu contexto típico é de uma sociedade, urbana e secular em sensibilidade, que está mudando sua estrutura rapidamente, onde a riqueza está crescendo (e, especialmente, está se espalhando a áreas anteriormente menos favorecidas da hierarquia social), e onde a informação e a cultura estão cada vez mais mediadas pelas massas. As formas, temas e os prazeres da maior parte do pop são marcados tanto pelos efeitos do “consumismo” como pelas tensões resultantes de uma inclinação da estrutura do sentimento social para a “juventude”, “mudança” e “modernidade”. O padrão foi definido pelo contexto em que o pop se originou, o do “boom” do pós-guerra na América do Norte e Europa Ocidental, com suas mudanças nas relações de gênero e classe, seus movimentos juvenis, suas múltiplas subculturas e suas revoltas na moralidade social (MIDDLETON, 2001, n.p. tradução nossa).⁸⁵

Avaliando os mecanismos de mercado utilizados pela indústria cultural, podemos afirmar que a música pop constitui uma classe de consumo sob demanda (refletida nos chamados *hit-parade*). Por conta disso, criações artísticas vinculadas ao cenário pop estarão sujeitas a um processo unidirecional e hierarquizado de padronização industrial com vistas a aquisição de valor de mercado. O produto musical resultante – conjuntamente à imagem estereotipada em torno do(a) artista – exerce papel funcional no contexto: oferecer contrapartida de retorno financeiro com relativa margem de lucro em relação ao montante investido pelo contratante (*majors*).

Um *hit*, por exemplo, teria sentido oposto àquilo que Guérin (1995, p. 34) considera ser “Obra”: referencial singular da criação artística e daquele que a produz, ou seja, “[...] o trabalho-na-obra soa leve. Ele justifica o mais nobre orgulho: o de não ter perdido seu tempo e sua vida”. O autor categoriza o sentido da obra da seguinte maneira:

⁸⁵ “On the whole pop music is a leisure product or practice taking commodity forms. It also often presents itself as culturally and socially iconoclastic. Its typical context is a society, urban and secular in sensibility, which is changing quickly in structure, where wealth is growing (and especially is spreading into previously less-favoured parts of the social hierarchy), and where information and culture are increasingly mass-mediated. The forms, themes and pleasures of most pop, then, are marked both by the effects of ‘consumerism’ and by the tensions resulting from a tilt in the structure of social feeling towards ‘youth’, ‘change’ and ‘modernity’. The pattern was set by the context within which pop originated, that of the post-war ‘long boom’ in North America and Western Europe, with its shifts in gender and class relations, its youth movements, its myriad subcultures and its upheavals in social morality” (MIDDLETON, 2001, n.p.).

[...] é a modalidade essencial da verdade, pois esta não visa um setor determinado do existente, mas o que há de se chamar ser: o ser enquanto ser, “objetivo” que, naturalmente, situa-se fora do campo das ciências especiais, produtoras de conhecimentos. A *Obra* – e unicamente ela – *diz o ser* (GUÉRIN, 1995, p. 119, grifos do autor).

A diferença situa-se no fato de que o teor da “Obra” é constituído por uma ação criadora, cuja autenticidade é implícita em sua existência. Para Benjamim (2010), a autenticidade é a *aura* da criação e ela está presente no núcleo sensível da obra de arte. Sendo a *aura* um elemento situado na dimensão íntima da criação artística, quando sujeita às regras da indústria cultural – impondo a *reproduzibilidade técnica* como uma condição inerente do mercado –, sua autenticidade deixa de ser *única* para diluir-se *serialmente*, culminando em sua completa *destruição*:

Mesmo que essas novas circunstâncias deixem inato o conteúdo da obra de arte, elas desvalorizam, de qualquer modo, o seu aqui e agora. Embora esse fenômeno não seja exclusivo da obra de arte, podendo ocorrer, por exemplo, numa paisagem, que aparece num filme aos olhos do espectador, ele afeta a obra de arte em um núcleo especialmente sensível que não existe num objeto da natureza: sua autenticidade. A autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, de sua duração material até o seu testemunho histórico. Como este depende da materialidade da obra, quando ela se esquiva do homem através da reprodução, também o testemunho se perde. Sem dúvida, só esse testemunho desaparece, mas o que desaparece com ele é a autoridade da coisa, seu peso tradicional (BENJAMIM, 2010, p. 168).

Se Benjamim considera que o conceito de *aura* só é pertinente à criação artística quando esta encontrar-se em estágio original de materialização (antecedente à reprodução), Attali (1994) complementa que uma composição musical suscetível ao regime de consumo torna-se “objeto música”, cujo valor de mercado será real apenas no contexto do *show business*:

O objeto música, fora de um contexto ritual ou de um espetáculo, não tem valor em si mesmo. Não se adquire nem mesmo num processo que crie a oferta, pois a produção em série apaga as diferenças criadoras de valor; sua lógica é igualitária, anonimizante e por outro lado negadora de sentido. O valor pode então apoiar-se parcial ou totalmente em uma diferenciação

artificial, unidimensional, que é a única que permite a hierarquia, a classificação (ATTALI, 1994, p. 158, tradução nossa).⁸⁶

Artistas pop como Michael Jackson (1958-2009) e Madonna (1958) – cujo total de discos vendidos alcançou, respectivamente, a marca dos 750 e 305 milhões de unidades ao redor do mundo⁸⁷ –, ilustram a força e os interesses intrínsecos ao mercado, quando na projeção de produtos musicais em que seu valor se reflete em números como estes. Contudo, que recursos situados na estrutura da composição são valorizados pela indústria da música pop (e manifestações afins) como pré-requisito à sua disseminação e comercialização global?

De acordo com Phillippot (1977), o que caracteriza uma composição comercial⁸⁸ é o grau de previsibilidade presente na informação musical: será “fácil” quando houver um número relativamente baixo de elementos nela contidos; uma alta taxa de repetição e rigidez com que ocorrem as regras de associação dos sinais entre si:

Uma comparação com a linguística poderá nos esclarecer: compreendemos um idioma dado (o nosso) porque conhecemos todas as regras, toda a estrutura profunda. Compreendemo-la mesmo nas piores condições como, por exemplo, as de uma conversação telefônica, porque a partir do contexto que conhecemos, cada palavra é, numa grande proporção, uma palavra previsível. Mas, na mesma conversação telefônica, um nome próprio ou uma palavra estrangeira deverão ser soletrados porque são “imprevisíveis”, porque escapam ao contexto de nossos hábitos. Da mesma maneira quando se trata de uma mensagem musical, cada nota (melodicamente) ou cada acorde (harmonicamente) serão mais acessíveis, mais previsíveis, mais comunicáveis na medida em que forem previstos a priori, isto é, tanto quanto pertencerem ao contexto de nossos hábitos (PHILLIPPOT, 1977, p. 5).

No artigo *Sobre Música Popular* (1986), Theodor W. Adorno não se limitou a discutir a questão mercadológica da música pop apenas no que concerne aos elementos estruturais/musicológicos que a definem: ele fundamenta sua reflexão analisando também a dimensão do espectador: seu comportamento frente à música, e à indústria, discutindo quais sejam e de que maneira são utilizadas ferramentas de controle, projeção, consumo e os efeitos sociológicos implícitos ao contexto comercial como um todo:

⁸⁶ “El objeto música, fuera de un contexto ritual o de un espectáculo, no tiene valor en sí mismo. No lo adquiere tampoco en el proceso que crea la oferta, pues la producción en serie borra las diferencias creadoras de valor; su lógica es igualitaria, anonimizante y por lo tanto negadora de sentido. El valor puede entonces apoyarse, parcial o totalmente, en una diferenciación artificial, unidimensional, que es la única que permite la jerarquía, la clasificación” (ATTALI, 1994, p. 158).

⁸⁷ Cf. *Statistic Brain*, disponível em: <<http://www.statisticbrain.com/>>. Acesso em: 9 de nov. 2016.

⁸⁸ “[...] será preciso observar uma confusão existente entre a ideia de uma música verdadeiramente popular, uma música feita pelo povo, e uma música falsamente popular, a que é feita para o povo e que se aproveita, na verdade, de uma próspera rede de atividades comerciais diversas” (PHILLIPPOT, 1977, p. 3).

[...] a crítica que Adorno dirige ao que aqui aparece sob o nome de “música popular” não diz respeito a uma possível incompetência de seus compositores e arranjadores, mas, pelo contrário, ao fato de sua grande perícia ser totalmente neutralizada e reorientada em função das exigências dos monopólios culturais no sentido da padronização com objetivo de garantir o retorno financeiro e a aprovação tácita ao *status quo* (DUARTE, 2007, p. 35, grifo do autor).

Para tornar possível uma teorização mais ampliada acerca da temática, o filósofo segmenta “música séria” e “música popular” aludindo à, já comentada, noção benjaminiana de *aura*, especialmente aspectos da deterioração referenciadas no ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (2010), para evocar o conceito *standardização*:

Toda a estrutura da música popular é estandardizada, mesmo quando se busca desviar-se disso. A estandardização se estende dos traços mais genéricos até os mais específicos. Muito conhecida é a regra de que o *chorus* [a parte temática] consiste em trinta e dois compassos e que a sua amplitude é limitada a uma oitava e uma nota. Os tipos gerais de hits são também estandardizados: não só os tipos de música para dançar, cuja rígida padronização se compreende, mas também os tipos “característicos”, como as canções de ninar, canções familiares, lamentos por uma garota perdida. E, o mais importante, os pilares harmônicos de cada *hit* – o começo e o final de cada parte – precisam reiterar o esquema-padrão. Esse esquema enfatiza os mais primitivos fatos harmônicos, não importa o que tenha intervindo em termos de harmonia [...]. Esse inexorável procedimento garante que, não importa que aberrações ocorram, o *hit* acabará conduzindo tudo de volta para a mesma experiência familiar, e que nada de fundamentalmente novo será introduzido (ADORNO, 1986, p. 116-117, grifo do autor).

Adorno posiciona a estandardização como condição capaz de prover a atenção do ouvinte, além de oferecer a falsa impressão de naturalidade à música pop a ouvintes sem conhecimentos musicais, uma vez que ela proporciona ligação simbólica com as primeiras experiências musicais tais como canções de ninar, hinos religiosos, pequenas melodias assoviadas, isto é:

[...] a soma total de todas as convenções e fórmulas materiais na música, as quais ele [o ouvinte] está acostumado e que ele encara como a linguagem simples e intrínseca à própria música, não importa quão tardio possa ser o desenvolvimento que produzia essa linguagem natural (ADORNO, 1986, p. 122).

Um segundo efeito prescrito pela estandardização da estrutura na música pop é a ideia da *pseudo-individualização*: uma maneira sutil de enquadramento dos ouvintes, propiciado pela estandardização dos *hits* – apesar do (suposto) direito à livre-escolha ou ao “livre mercado” – no qual o ouvinte teria total acesso. Assim, “para ser promovido, um *hit*

deve ter ao menos um traço através do qual possa ser distinguido de qualquer outro, e ainda possuir a completa convencionalidade e trivialidade de todos os demais” (ADORNO, 1986, p. 126, grifo do autor).

Apesar de o conceito remeter a uma situação paradoxal, trata-se de uma ferramenta intencional utilizada pela indústria cultural em garantir que o ouvinte esteja imediatamente familiarizado com o “novo” *hit*, mesmo que nela hajam elementos que o diferenciem dos demais e que, na realidade, torna-se pré-requisito mínimo ao seu sucesso comercial.

Há também o princípio intitulado “fala de criança”: uma representação segundo a qual há uma “incessante repetição de alguma fórmula musical particular comparável à atitude de uma criança que manifesta insistentemente a mesma exigência [...], comparável ao modo de uma criancinha falar antes de dispor de todo o alfabeto” (ADORNO, 1986, p. 128-129).

No cerne dos efeitos nocivos da estandardização ao ouvinte está a destruição do “novo” em relação ao reconhecido, posto que um *hit* manterá impreterivelmente uma série de relações simbólicas entre seus elementos, algo que, *a priori*, não ocorre na “música séria”, visto que a impressão de “lazer” demarcada pela indústria à música pop, exerce fator preponderante no controle das massas:

Os usuários da diversão musical são eles mesmos objetos, ou, de fato, produtos dos mesmos mecanismos que determinam a produção da música popular. O tempo de lazer desses usuários serve apenas para repor a sua capacidade de trabalho. É um meio ao invés de ser um fim. O poder do processo de produção estende no tempo intervalos que, na superfície, parecem ser “livres”. Eles querem artigos estandardizados e pseudo-individação, porque o seu lazer é uma fuga ao trabalho e, ao mesmo tempo, é moldado segundo aquelas atitudes psicológicas a que o seu dia-a-dia no trabalho os habitua de modo exclusivo. Música popular é, para as massas, como um feriado em que se tem de trabalhar” (ADORNO, 1986, p. 137).

O autor conclui que a trivialidade desta música fundamenta a desproporção entre o *poder individual* e o *poder social*, uma vez que o indivíduo se torna incapaz de exercer seu direito de escolha frente a promoção empreendida pelas *majors*, configurando relações inteiramente *passivas* em relação ao gosto musical sendo o ouvinte um mero reflexo social de um padrão condicionado pela indústria cultural:

Um indivíduo defronta-se com uma canção individual que, aparentemente, está livre para aceitar ou rejeitar. Pela promoção e pelo apoio dado à canção por agências poderosas, esse mesmo indivíduo fica privado da liberdade de rejeitar, que talvez ainda mantivesse em relação à canção individual. Não

gostar da canção não é mais a expressão de um gosto subjetivo, mas antes uma rebelião contra a sapiência de uma utilidade pública e uma discordância com os milhões de pessoas que assumem dar sustentação àquilo que as agências estão lhes dando (ADORNO, 1986, p. 142).

Havíamos elencado que Hermeto Pascoal distancia-se das particularidades sonoras correlatas àquilo que Phillippot e Adorno intitulam ser “música comercial” e “música popular”. Relatemos tais diferenças comentando as configurações composicionais apresentadas em três peças de curta duração do músico, são elas: *Bebê* (1973), *Gaio da roseira* (1973) e *Montreux* (1979).⁸⁹

Nos três casos, há o emprego de recursos técnicos que implicam num aumento perceptível da complexidade harmônica, textural e/ou rítmica, impedindo que as mesmas sejam assimiladas tal como as canções ranqueadas no *hit-parade* da semana: o compositor subverte os mecanismos adotados pelo sistema mercadológico-musical através de uma preocupação reiterada pela não repetição de padrões rítmicos; no uso de timbres “exóticos”, fazendo uso de paisagens-sonoras, da voz falada, gritada, ou cantando “dobras” com instrumentos melódicos⁹⁰; no tempo longo e indefinido das performances (nos anos 1980, era comum que Hermeto e seu grupo fizessem shows com quatro horas de duração ou mais); nas improvisações inovadoras do músico, buscando contrapor a noção dos *patterns* (frases ou melodias “fabricadas” [“clichês”]), muito disseminada através de métodos como os de Jamey Aebersold (1939), e, conseqüentemente, pondo em cheque o “idioma jazzístico” como modelo único de improvisação e a interação direta com o público, fazendo-os cantar, bater palmas, provocando uma situação em que o processo criativo dessa música se conclua por meio da participação todos os atores sociais situados no ato performático.⁹¹

Desta maneira, seria utópico admitir que o “universal” hermetiano segue a mesma direção dos processos de difusão orientados pela lógica dos produtos culturais, como é o caso de artistas como Michael Jackson e Madonna, citados anteriormente. Já o universal mercadológico, segundo o músico alagoano, pode ser representado simbolicamente pela imagem de uma mordaca: ao longo de toda a sua carreira e com uma postura explícita de ruptura ao *status quo* da indústria fonográfica, ele questiona sonoramente o sentimento de

⁸⁹ Disponíveis no *YouTube*, respectivamente, em: <goo.gl/e6IGvm>; <goo.gl/MPQpaE>; <goo.gl/4vumGG>. Acesso em: 25 mai. 2017.

⁹⁰ Para um aprofundamento sobre o uso da voz na música de Hermeto Pascoal cf. COSTA-LIMA-NETO (2013, 2014).

⁹¹ Não se trata, entretanto, de uma regra geral. Algumas matérias jornalísticas coletadas por nós datadas nos anos 1980, 1981 e 2011, relatam que o compositor já deixou o palco em repúdio ao comportamento da plateia. Disponível em: <goo.gl/Bh1GMq>. Acesso em: 23 jun. 2017.

trivialidade condicionada à música comercial. A acessibilidade dessa música, a nosso ver, está no fato de que ela é necessariamente colaborativa, tanto em relação aos intérpretes quanto à plateia. Especificamente sobre ela, a socióloga Camila Perez da Silva considera que o procedimento adotado por Hermeto Pascoal em suas performances é similar àquele utilizado pelo dramaturgo, poeta e encenador Bertolt Brecht (1898-1956):

[...] em seus estudos sobre o teatro, defendia a aplicação de alguns efeitos e mecanismos estético-expressivos que causassem um choque no público, durante a representação, funcionando como verdadeiros instrumentos de instigação crítica, a fim de desenvolver uma “atitude negativa” e mais politizada. Esse “choque” ajudaria o público a questionar o caráter de diversão da indústria cultural, problematizando assim a própria recepção, transformando-a em mecanismo de aprendizagem e de conscientização política. Deste modo, o espectador passaria da condição de ouvinte para a de participante, transformando o teatro num momento de “deleite instrutivo” (SILVA, 2009, p. 131).

Ainda de acordo com a socióloga, Hermeto Pascoal gera uma espécie de “paradoxo” pelo fato do músico utilizar-se do comércio de seus fonogramas para disseminar sua música mesmo questionando o *modus operandi* da indústria, algo que, segundo ela, significaria uma “resistência integrada”, resultante desta busca por uma autonomia desconexa às estratégias vigentes do mercado:

[...] tal paradoxo se deve justamente à capacidade de resistência integrada de uma proposta artística dialética, a qual, ao mesmo tempo em que a utiliza, também questiona a lógica da indústria cultural, mantendo assim certa autonomia e liberdade frente a esse sistema (SILVA, 2009, p. 133).

Entretanto, há também dentro das ciências sociais a perspectiva de que a música pop seja capaz de oferecer processos de dinamização de culturas, uma noção que vai além de um debate voltado ao entretenimento, oferecendo novos modelos de significados e, conseqüentemente, novos meios de sociabilidade, “sustentando os desejos transnacionais de cosmopolitismo nos mais diferentes recônditos do planeta” (SÁ; CARREIRO; FERRARAZ, 2015, p. 9).⁹²

Transpondo esse entendimento ao objeto central do presente estudo, podemos compreender que a asserção evidencia um paradoxo situado na maneira pela qual Hermeto Pascoal enuncia sua estética musical: há uma defesa constante por uma territorialização –

⁹² A ideia de pop é carregada de acionamentos diferenciados e contradições. Rotular algo como pop pode servir tanto como uma adjetivação desqualificadora, destacando elementos descartáveis dos produtos midiáticos, bem como para afirmações de sensibilidades cosmopolitas, modos de habitar o mundo que relativizam o peso das tradições locais e projetam sensibilidades partilhadas globalmente (cf. JANOTI, 2015, p. 47).

posto que o “universal”, neste caso, refere-se *ao universo do próprio compositor* – ao mesmo tempo em que essa música absorve materiais sonoros que lhes permita projetar-se amplamente, desterritorializando-se, como uma arte que se propõe a ser, de fato, universal.

Da mesma maneira como ocorre o impacto sociocultural da música pop nas mais diversas tradições culturais de povos ocidentais e/ou orientais, Hermeto Pascoal também dinamiza, à sua maneira, as múltiplas referências subscritas em sua música como argumento chave de expressividade, comunicação e comunhão sensível entre os agentes envolvidos (intérpretes e ouvintes). Porquanto, se o interesse estético de romper ou transgredir barreiras culturais e/ou territoriais sonoramente não mantém vínculo aos moldes impostos pelo mercado, mas por um processo de partilha sensível projetado na criação através de leituras particulares sobre as diversas tradições culturais presentes em sua música, compreendemos que esse “universal” é alicerçado por um ideal cujo fundamento base é o *hibridismo cultural*.

Referências de estéticas híbridas na música pop são comuns: ela é capaz de absorver para si particularidades sonoras do espaço social onde ela é praticada, como ser cantada em vernáculo e no sotaque local, tocada com instrumentos simbolicamente associados à região e poder ser combinada com padrões musicais específicos de uma determinada cultura. Há, portanto, um processo de ressignificação de elementos simbólicos ligados ao *habitat*, aos valores culturais específicos daquele espaço em que, ao mesmo tempo, todos estes componentes participam de num processo de relativização quanto a sua identidade cultural com vistas à sujeição de novas experiências de fruição (ou um novo sentir musical):

Pensar as territorialidades do pop significa reconhecer zonas de fricção entre espaços reais e imaginários. Entre aquilo que se vive e como é imaginado pelos artistas. A territorialidade da música pop parece também acionar lugares distintivos em que noções como exotismo e diferença funcionam como eficientes chaves de fruição. [...] Desenha-se uma geopolítica da música incorporada pela indústria da música como um valor na maneira de conduzir afetos musicais (SOARES, 2015, p. 29-30).

Ao enunciarmos que o universalismo dialeticamente assinalado pelo compositor se materializa numa estratégia de hibridismo em que múltiplas referências culturais são acionadas sistematicamente durante o processo criativo da composição, empreendemos uma investigação mais detalhada sobre esta conexão sensível e globalizada na música.

Para tanto, correlacionamos elementos entre hibridismo cultural – especialmente na chamada *World Music*, também como extensão do debate sobre a música pop no contexto

da indústria cultural – e o universal hermetiano como possibilidade de expansão analítica, enumerando novas variáveis situadas no entorno da estética.

2.3.2 Paralelismos entre *World Music* e a “música universal”:

Partindo de uma abordagem histórica do hibridismo cultural como estratégia de universalização de determinadas práticas culturais especialmente na música, devemos situar que no final do século XIX, Rodrigues Barbosa (1857-1939) tratou de uma “arte nacional” defendendo-a à luz de princípios como autenticidade etnográfica e inconsciente nacional” segundo aponta Volpe:

A questão da ‘autenticidade’ etnográfica emerge na crítica musical brasileira nos últimos anos do séc. XIX. O artigo ‘O exotismo na música’, de Rodrigues Barbosa, publicado no *Jornal do Commercio* a 15 [de] Novembro [de] 1899, abordou a questão em termos de ‘verdade’ e ‘exatidão’, ou seja, verdade estética e autenticidade etnográfica. A questão não se norteou pela ideologia nacionalista e o uso de material local, mas pela ideologia da ‘arte universal’ e a criação da verdade estética ao usar material exótico, quer este pertencesse ou não a um local evocado como exótico. Assumiu, portanto, a relação paradoxal de alteridade e identidade implícita no ‘exotismo’ (VOLPE, 2007, p. 6, grifo da autora).

Mário de Andrade avança o debate nos anos 1920 ao crer que “a Europa completada e organizada num estádio de civilização, campeia elementos estranhos para se libertar de si mesma” (ANDRADE, 2006, p. 12). Para ele, a única possibilidade de um músico brasileiro conseguir espaço ou voz ativa na arte do velho mundo seria a partir do pleno domínio da técnica composicional da tradição “erudita” para, a partir daí, reescrever a música do seu país, e, com isso, inseri-la noutra patamar: do folclórico ao nacional.

O ideal estético de uma arte nacional reverbera também em tratados teóricos posteriores como o de Alejo Carpentier (1904-1980) intitulado *La música en Cuba* (1946) cujo paralelo foi comentado por Coli:

Os termos de Carpentier em 1946 lembraram muito os do pensamento musical de Mario de Andrade, quando este propõe uma aproximação voluntária das fontes populares pelo artista para que, depois de absorvidas, fizessem parte de um “inconsciente” nacional, capaz em seguida de manifestar espontaneamente. É muito possível que Alejo Carpentier conhecesse textos de Mario de Andrade. Em todo caso, fica evidente que a questão nacional é indiscutivelmente internacional; o trecho de Carpentier coloca com clareza a relação necessária entre a cultura europeia e os

exotismos; o fato de que mergulhar no nacional significa emergir em correntes artísticas universais (COLI, 2001, p. 27-28).

Diante disso, naquele período, os discursos convergiam para o entendimento de que uma arte universal deveria incorporar referências culturais provenientes da tradição e identidade de um povo, tratando-as como proposições multiculturais. Esse pressuposto reaparece ainda na primeira metade dos anos 1960 sob o rótulo *World Music*: assim como os processos de dinamização observados no contexto da música pop e na teoria da indústria cultural, essa música é guiada por um aparente desejo de suspensão de limites geográficos e culturais entre diferentes povos ao propor um intercâmbio intencional de produtos culturais onde “a ênfase está na noção de que a diversidade musical do mundo é um fenômeno atual” (NETTL, 2013, p. 49, tradução nossa).⁹³

Entretanto, segundo aborda Martin Stokes em *Globalization and the Politics of World Music* (STOKES, 2003, p. 297-308), o assunto *World Music* não é simples de ser compreendido. Para fazê-lo, Stokes propôs uma análise ideológica que se iniciou avaliando o quadro da apropriação do *rap* por povos migrantes (especialmente os povos do oriente médio) em cidades como Londres, Berlim e Paris sobretudo a partir de 1990.

A produção musical por estes povos de “nacionalidade hifenizada”⁹⁴ emerge especialmente entre os Turcos que residiam na Alemanha por volta de 1995. O comércio, todavia, era realizado de maneira clandestina, geralmente nos subúrbios de bairros de imigrantes e as fitas cassete eram vendidas dentro de caixas de sapato. Ao observar a crescente circulação desta produção musical entre o público da classe média, a indústria fonográfica dedicou esforços consideráveis para controlar a pirataria de fitas cassete e CDs adquiridos fora do mercado legalizado de fonogramas. Uma das ações foi oferecer assinatura de contratos com as gravadoras entre os artistas migrantes que vendiam muitos discos, como o caso dos *rappers* turcos que fecharam contrato com a *major PolyGram*, por exemplo.

Frente a isso, o autor lança quatro contra-argumentos sobre a possibilidade de haver um imperialismo cultural praticado pelas gravadoras multinacionais que controlavam cerca de 80 a 90% das vendas legais de música gravada em todo o mundo segundo a *Federação Internacional das Indústrias Fonográficas*.⁹⁵

⁹³ “The emphasis is on the notion that the world’s musical diversity is a present-day phenomenon” (NETTL, 2013, p. 49).

⁹⁴ “Hyphenated identities” (STOKES, 2003, p. 304).

⁹⁵ “International Federation of the Phonographic Industry”, sigla IFPI em inglês.

O primeiro contra-argumento refere-se ao fato de não haver nenhuma correlação simples entre a propagação relativamente global de músicas afro-americanas e sua vinculação às multinacionais. O segundo destaca que a circulação de gêneros como o rock e o *rap* não pode ser atribuída inteiramente às gravações. O terceiro trata da questão de que a *World Music* não pode ser drasticamente configurada pelos moldes impostos pelo imperialismo cultural. Por último, de que o imperialismo cultural parte da hipótese sobre a globalização com o pressuposto de que o global é abstrato, sem lugar. Contudo, conceito algum é capaz de remover as particularidades do lugar, da história e da cultura.

As discussões sobre a globalização incidem fortemente sobre a circulação de *commodities* e capitais. No entanto, a circulação de pessoas no contexto da globalização é ignorada ou tratada com ambivalência. As razões para isso, segundo o autor, situam-se no fato de que corporações transnacionais beneficiam-se da livre circulação de mercadorias e capitais, mas exigem mercados estáveis de trabalho explorável. Em contraparte, um dos principais efeitos da globalização tem sido precisamente tornar os mercados menos estáveis e as populações mais móveis.

Numa perspectiva de primeiro mundo, tal mobilidade pode trazer certos benefícios, como o fornecimento de mão de obra barata e descartável para setores de serviços e, num sentido menos material, na ilusão reconfortante do multiculturalismo nas sociedades liberais que continuam a colher os benefícios de profundas desigualdades globais. Por outro lado, já não se pode seguramente assumir que a globalização produz homogeneização cultural ou aquiescência ao *status quo* político, como os defensores da hipótese do imperialismo cultural argumentam.

Stokes conclui reconhecendo que a compreensão crítica das condições contemporâneas da circulação global de música pode dispersar alguns mitos que cercam o fenômeno da *World Music*, podendo também ajudar a pensar e praticar maneiras mais duradouras e democráticas de se relacionar com os outros através da música:

O problema que a *World Music* coloca como discurso é, em alguns aspectos, relacionado com o que a globalização apresenta como discurso. [O discurso da *World Music*] é quase inteiramente ignorante de seu próprio passado, cego às condições materiais de sua própria existência e alheio à história das

diferenciações de poder entre os vários parceiros no intercâmbio cultural na história mundial (STOKES, 2003, p. 307, tradução nossa).⁹⁶

A falácia no discurso da *World Music* apontado por Stokes relaciona-se com aquilo que acontece na música de Hermeto Pascoal, uma vez que sua música carrega o ensejo multicultural, porém, não ao gosto do mercado. Nesse caso, a “música universal” tende a religar multiculturalismo à *protomística*, uma estética comprometida com a experiência espiritual e, em decorrência disso, sem qualquer conexão ao ideal de globalização no contexto do capital.

Entretanto, existem diferentes estratégias para relacionar músicas e culturas que não necessariamente perpassem pela *World Music* “globalizada” (aos moldes do imperialismo cultural) ou da “música universal”. Citemos, por exemplo, o caso do músico paulista Benjamim Taubkin (1956) que tem atuado no sentido de materializar, através de performances e discos, um intercâmbio musical propriamente dito ao romper, de fato, barreiras geográficas e aglutinando músicos de diferentes origens e histórias particulares, cada um trazendo suas bagagens sonoras, colocando-as em diálogo com outras músicas e, conseqüentemente, outros pensamentos musicais. Em seu último disco intitulado *Corea Brasil Project* (2016, Núcleo Contemporâneo), músicas conhecidas do cancionário brasileiro como *O canto da ema* (João do Vale, Ayres Viana e Alventino Cavalcanti) e *Vera Cruz* (Milton Nascimento e Márcio Borges) ganham versões cuja sonoridade alcança este ideal multicultural e respeitando as particularidades intrínsecas de cada cultura. Isso é constatado na entonação do cantar, no “sotaque” peculiar dos instrumentos e no temperamento (afinação) dos arranjos.⁹⁷

Durante nosso contato pessoal com Taubkin em setembro de 2016, ele comentou sobre seu pensamento criativo com relação à proposta de fazer “Música do Mundo” e do paradigma de inovação que a música de Hermeto Pascoal (e de Egberto Gismonti também, segundo ele) trouxe nesse contexto:

Eu acho que a importância do Hermeto é de ter criado algo novo. Não que eu não crie na minha música, mas eu acho que ele carrega – assim como Egberto Gismonti – o individualismo para criar o novo; algo necessário, no caso deles. A minha proposta é mais do encontro mesmo: carrego coisas minhas e também do Hermeto, do Egberto, do bumba-meu-boi... um

⁹⁶ “The problem that “World Music” poses as discourse is in some respects related to that posed by globalization as discourse. It is almost entirely ignorant of its own past, blind to the material conditions of its own existence, and oblivious to the history of power differentials among the various partners in cultural exchange in world history” (STOKES, 2003, p. 307).

⁹⁷ As performances de *O canto da ema* e *Vera Cruz* do *Corea Brasil Project* estão disponíveis no *YouTube* (respectivamente) em: <goo.gl/l8bhwb>, <goo.gl/QTnuQm>. Acesso em: 13 nov. 2016.

pouquinho de tudo. É uma experiência de romper fronteiras e no disco *Corea Brasil Project*, isso fica muito evidente (TAUBKIN, 2016).

Taubkin utiliza o mesmo princípio de sobrepor múltiplas referências sonoras que Hermeto, porém as desenvolve considerando o resultado final como uma *ação coletiva*, algo que exerce fator determinante na proposição estética do músico paulista: ele intenciona conservar os signos individuais de cada cultura pela ação dos músicos habitualmente imersos em suas respectivas culturas – posto que ele costuma interagir com músicos de diferentes nacionalidades – e, devido a isso, obtém êxito no que tange à *manutenção destas identidades*, ainda que tais signos estejam condicionados à diversificação ao longo do processo criativo entre os agentes atuantes. Conquanto, isso não carece acontecer na proposta de Hermeto Pascoal, posto que essa manipulação multicultural resultará naturalmente em uma *nova identidade* mesmo que tais referências sejam explicitamente sinalizadas na composição. Logo, a “música universal” é, além de uma *estética sonora*, um *projeto composicional original* cuja base ideológica aponta uma estratégia definida: promover um *hibridismo cultural* à maneira do compositor.

Vejamos o caso da música *Magimani Sagei* (disco *Hermeto Pascoal & Grupo*, 1982), no qual o músico utiliza falas que simulam um dialeto indígena, intercalando com latidos e um instrumental que transita por diferentes padrões rítmicos brasileiros, como o baião e o samba. Outra referência de valorização da sobreposição de texturas musicais centralizadas no aspecto rítmico com motivação externa, tal como na música programática, é a composição *Santo Antônio* (disco *Zabumbê-bum-á*, 1979). O compositor remonta à tradição do interior do nordeste brasileiro a partir de diálogos utilizados na procissão de Santo Antônio (o “santo casamenteiro”) para “ambientar” a composição instrumental, fazendo uso de paisagens-sonoras.⁹⁸

⁹⁸ “*Magimani Sagei* se refere ao nome de um(a) *Caboclo(a)*, isto é, uma entidade indígena a quem os adeptos da Umbanda atribuem um grau espiritual muito elevado. Nesta música, o ritmo predomina. Hermeto utiliza a bateria como um instrumento melódico, construindo sete frases rítmico-melódicas que, dobradas pelo contrabaixo elétrico, servem como base para o tema tocado pela flauta, flautim e cavaquinho, e para o livre improvisado das flautas de bambu, flauta baixo e ocarinas. Durante o processo de gravação, o técnico de estúdio Zé Luiz inventou, a pedido de Hermeto, palavras com sonoridade tupi (“oirê, ogorecotara, tanajura”), enquanto, nos *breques* instrumentais, os músicos falavam palavras desconexas, sopravam apitos e gritavam. Os latidos dos cachorros *Spock*, Bolão e Princesa adensavam a textura geral, enquanto o andamento acelerava até o final *free*, improvisado. *Magimani Sagei* sugere uma dança tribal e tem raízes profundas no imaginário de Hermeto e em sua infância em Lagoa da Canoa, próxima à cidade de Palmeira dos Índios, reduto dos índios Xucuru-Cariri. [...] *Santo Antônio* [...], inicia e acaba com a voz da mãe de Hermeto descrevendo o cortejo do dia deste santo, acompanhada de cantos modais religiosos nordestinos, e por Zabelê e Pernambuco imitando as vozes de crianças pedindo esmolas”. (COSTA-LIMA NETO, 2008, p. 11-12, grifos do autor). As músicas *Magimani Sagei* e *Santo Antônio* estão disponíveis no *YouTube* (respectivamente) em: <goo.gl/xuATw9>, <goo.gl/nZv9aQ>. Acesso em: 13 nov. 2016.

Por mais “livres”, “complexos” ou “caóticos” que sejam os resultados sonoros, o “centro gravitacional” de sua estética remete, quase sempre, às estruturas musicais vivenciadas em sua infância, como enfatiza o músico Jovino Santos Neto, pianista do Hermeto Pascoal & Grupo de 1977 a 1993:

Eu toco muitas peças de piano solo dele que são do nível de um Scriabin, por exemplo [...]. A música do Hermeto vai inclusive além disso, mas, eu consigo chegar num acorde daqueles que nós chamamos de “aranha” [simulando a posição dos dedos]... e você pega aquele acorde e vai tirando e o que está no centro dele é uma coisa muito simples, é uma linha musical que vai direto na infância do Hermeto (SANTOS NETO, 2004 *In*: HINRICHSEN, Rodrigo. *Quebrando Tudo*. São Paulo, TV Cultura, 2004. [documentário]. Disponível em: <goo.gl/GGNCcR>. Acesso em: 13 nov. 2016).

Por mais originais que sejam as alternativas encontradas por Hermeto Pascoal e Benjamim Taubkin quanto ao controle e gestão de diferentes referências sonoras em suas criações, sejam elas coletivas ou individuais, não existem garantias reais de que apenas por meio do manejo técnico e performático dessas sonoridades, as “Músicas do Mundo” alcancem sentido simbólico universal a todos os povos, indistintamente (se é que isso pode ser assinalado como possível). Portanto, qual ou quais mecanismos de comunicação presentes nessa música aludem a uma comunhão intencional de significado extramusical ao ponto de efetivarem o projeto composicional de amplo alcance defendido pelo compositor?

Acreditamos que a explicação não estaria necessariamente estrita ao procedimento composicional em si, mas em como o compositor potencializa tais estruturas no sentido de provocar empatia, comunicação e emoção.

Quando o poeta estadunidense Henry Wadsworth Longfellow (1807-1882) afirma que “música é a linguagem universal da humanidade”,⁹⁹ podemos entender esta “conexão universal” entre a música e os ouvintes por meio do potencial sentimental e emocional que ela é capaz de projetar.

O compositor assim esclarece sobre a expectativa comunicacional entre sua música e o ouvinte: “A música universal está em todos os contextos. É como se fossem várias comidas bem temperadas; quem experimentar, vai gostar” (PASCOAL, 2016). Podemos interpretar a metáfora como uma expectativa do compositor em relação ao *sentir*, priorizando, de fato, o estabelecimento de uma comunicação sentimental com seus ouvintes.

⁹⁹ “music is the universal language of mankind”.

Na intenção de compreendermos como ocorre a condução emocional na “música universal”, evocamos alguns estudos que auxiliaram no trabalho reflexivo acerca da estética.

2.4 Comunicando sentimentos e emoções na “música universal”:

Segundo definição de Damásio (1996, p. 15), “sentimentos e emoções são os sensores para o encontro, ou falta dele, entre a natureza e as circunstâncias”. Mas seria possível compreender a comunicação de sentimentos e emoções fora do campo léxico especialmente no contexto da “música universal”?

Se tomarmos por base a literatura multidisciplinar que estuda as relações entre “música e emoção”, constatamos que não há um consenso entre os teóricos especialmente quanto ao processo de recepção, apesar das diversas experiências de *cross-cultural* realizadas, por exemplo, com o objetivo de entender os significados emocionais da música ocidental em povos “não-ocidentais”.¹⁰⁰

No artigo *Escutando Meyer e outras escutas* (PEREIRA, 2009, 171-184), o autor utiliza duas teorias divergentes sobre o assunto ilustrando-as por meio dos autores Leonard Meyer, no livro *A emoção e o significado em música* (1957) e Robert Miller, com o artigo cujo título é *Affective Response* (1992).

Segundo Pereira, Meyer descarta a teoria da significação extramusical ao entender que o conteúdo “referencial” da música tende a ser *multifatorial*, e, em decorrência disso, seu estudo tende a ser mais difícil. Por outro lado, Meyer defende que o sentido da música é *intramusical* (ou seja, fixo às estruturas musicais), estando atrelada à noção de expectativa. Assim, a emoção ou afeto resultam de uma inibição ou refração de uma tendência previsível ao ouvinte e que, por alguma razão, não pode chegar a ele, indicando que um estímulo musical é um acontecimento em andamento, sendo a música um processo estocástico onde as probabilidades de um evento dependem dos eventos que vieram anteriormente (a chamada “cadeia de Markoff”).

Já na visão de Miller, todas as formas de música são estímulos potenciais para as respostas afetivas e que estas envolvem significados e são determinadas pela disposição e aprendizagem do ouvinte:

¹⁰⁰ ROSALDO (1984, p. 137-157), por exemplo, afirma ser impossível traduzir emoção de uma cultura a outra.

[...] o relacionamento [entre ouvinte e estímulo musical] deve ser íntimo, como aquele relacionamento que o intérprete ou compositor possuem quando se concentram na música que está sendo criada. A transição entre o observador e o objeto pode produzir um resultado passivo e imparcial. Pode ainda produzir um resultado completamente integrado e subjetivo, envolvendo totalmente o observador” (MILLER, 1992 apud PEREIRA, 2009, p. 179).

Pereira complementa as ideias de Miller contextualizando-os a partir dos escritos de Freud afirmando que “é no espaço aberto deixado na comunicação pela impossibilidade de um significado específico que permitiria o aporte de significado através da projeção do indivíduo” (PEREIRA, 2009, p. 182).

Ele complementa que:

[...] a linguagem teria uma dupla articulação, mas de natureza particular: Ela produz sintaxe, mas permite a construção de significados aportados pelo ouvinte “interlocutor” (projeções internas). A origem das projeções está na memória que é ativada no momento da relação investigada durante a escuta. Dessa forma, teríamos que admitir a existência de uma relação passiva e ativa da escuta de música, exatamente no campo da significação, e isso deveria ser levado em conta de forma mais relevante durante as investigações (PEREIRA, 2009, loc. cit.).

Em síntese, enquanto Meyer busca conexões entre sentimentos e emoções especificamente em estímulos intramusicais, Miller expande essa noção estabelecendo que pela impossibilidade de fixar a comunicação de sentimentos dentro das estruturas musicais em si, cabe ao ouvinte significar tais estímulos com base no seu *background* de experiências de interação humana/social, vivenciadas e construídas internamente em cada indivíduo.

Na “música universal”, estímulos intramusicais são plenos de sentidos extramusicais, sendo o primeiro uma consequência do último. Assim, o *sentir* deve ser entendido como pré-requisito à criação, posto que não há qualquer tipo de estratégia pré-composicional que não seja provocada, em primeira instância, por estímulos provenientes de experiências sociais vividas pelo compositor.

A esse respeito, estabelecemos o conceito de *disparadores criativos* como elemento chave à compreensão de como o compositor constrói improvisadamente estruturas musicais a partir de *insights* que, a depender da ocasião, são fixadas em partitura e só então são tratadas como composição propriamente dita.

As experiências sensíveis individuais do compositor simbolicamente representadas em suas obras são compartilhadas com os músicos e com os ouvintes num

ambiente comutativo de criação, onde comunicação e empatia coexistem, gerando constante interação com o meio, fato esse que pode ser observado no produto final das performances de Hermeto Pascoal ao vivo. Mas quais elementos ou signos o compositor utiliza no sentido de fortalecer sentimentos e emoções através de sua música?

Hermeto Pascoal normalmente faz uso de signos não verbais – pois grande parte das composições são instrumentais – e emprega um certo número de estímulos sonoros de maneira recorrente em suas composições – que, a nosso ver, mantém relação simbólica à natureza, ao universo –, como o uso da voz falada (e/ou gritada) e de paisagens-sonoras e sons concretos (não processados eletronicamente) nas composições, elementos estes que serão tratados a partir de então como *unidades simbólicas “universais”*:

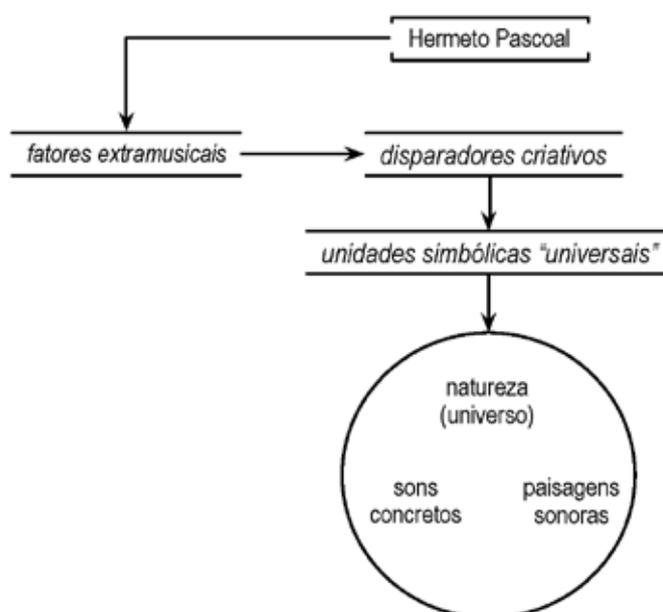


Figura 12: Diagrama do processo criativo considerando fatores extramusicais para a composição de signos universais na estética hermetiana.

Com base no potencial comunicacional presente na estética “universal” enunciado no esquema da Figura 12, é possível compreender que essa música mantém vínculo simbólico com signos universais. Contudo, isso não significa dizer que o teor emocional implícito nesta música possa estabelecer – unanimemente – conexões interpretativas com povos de diferentes culturas apenas pela simples recorrência com que o recurso é utilizado por Hermeto Pascoal. A respeito disso, Giovanni Piana (2001) argumenta que a impossibilidade de recepção e interpretação universal destes signos se dá pelo entendimento de que o sentir depende do contexto sociocultural específico do indivíduo que a experimenta:

A palavra ‘sentimento’ poderia fazer alusão a um nível situado aquém ou além da dimensão cultural; todavia, em se falando de sua gênese, fica claro que tal sentimento é em sua totalidade um produto da aculturação, e não é nada mais do que um conjunto de hábitos auditivos que se estabeleceram a ponto de se traduzirem em uma verdadeira e própria forma [maneira] de sentir. [...] é um fenômeno de condicionamento, e é de natureza ontogenética e não filogenética (PIANA, 2001, p. 32-38, grifos do autor).

Apesar de seguir uma orientação oposta à de Piana, a teoria das “emoções básicas” (EKMAN, 1999) defende que micro-expressões faciais são capazes de comunicar um certo número de signos que formatariam “padrões universais” de nossa psique, tais como alegria, tristeza, raiva, surpresa, medo e nojo, constituindo um paralelo às *unidades simbólicas “universais”*. Entretanto, diferente da estética criativa de Hermeto Pascoal, tais padrões não estariam condicionados ao meio cultural em que vivemos, mas por um fator biológico, sendo esta a razão que tornaria as expressões básicas um padrão universal.¹⁰¹

Aproximação maior acontece quando comparamos o princípio “universal” hermetiano às ideias apresentadas no livro *Acoustic Communication* (2000) do compositor e teórico canadense Barry Truax (1947). Ele defende uma estratégia composicional constituída a partir da aglutinação de materiais sonoros extraídos da fala e de paisagens sonoras à música, uma maneira de arregimentar a mediação entre som e significado. Landy (2007) assim comenta sobre a estética sonora formalizada por Truax que poderia ser perfeitamente transponível à música de Hermeto Pascoal: “Mesmo durante a criação de obras de complexidade extrema, Truax acredita que as peças devem ter um contexto, uma relação com

¹⁰¹ Diversos estudiosos refutam as teorias de Ekman demonstrando que fatores sociais e culturais tendem a relativizar a percepção das emoções básicas, inviabilizando, por conseguinte, sua generalização. Para ilustrar, os psicólogos espanhóis José-Miguel Fernández-Dols e Carlos Crivelli, ambos da Universidade Autônoma de Madrid, observaram que habitantes das ilhas Trobriand, localizada numa parte de Papua-Nova Guiné, na Oceania, não associam o sorriso a alegria, sendo que sua decodificação dependerá de uma análise situacional, como referenciado na conclusão do referido estudo: “As expressões faciais não podem ser definidas como sinais ‘verdadeiros’ de uma emoção, mas como pistas rápidas, múltiplas e imprecisas que, no entanto, são adequadas (adaptativas) para seus remetentes em uma situação particular. Uma segunda conclusão, não menos razoável, é que tais pistas estão ligadas a diferentes processos mentais. Por exemplo, um único episódio emocional pode incluir movimentos faciais simultâneos ou sucessivos ligados a reações afetivas, avaliações, motivos sociais ou estratégias de regulação, mas também a processos cognitivos ou convenções culturais” (FERNÁNDEZ-DOLS; CRIVELLI, 2013, p. 27 tradução nossa). *Versão original*: “Facial expressions cannot be defined as crisp, “true” signals of an emotion, but rather as fast, multiple, and imprecise cues which, nevertheless, are adequate (adaptive) for their senders in a particular situation. A second, no less reasonable conclusion is that such cues are linked to different mental processes. For example, a single emotional episode might include simultaneous or successive facial movements linked to affective reactions, appraisals, social motives, or strategies of regulation, but also to cognitive processes or cultural conventions” (FERNÁNDEZ-DOLS; CRIVELLI, 2013, p. 27).

a experiência do mundo real e a capacidade de desencadear emoções (LANDY, 2007, p. 122, tradução nossa)”.¹⁰²

Apesar de Truax voltar-se ao campo da música eletroacústica para criar teorias e compor suas obras, chamou-nos atenção o fato de que ele compreende o papel funcional de paisagens sonoras como “música global” ao situar que elas remetem simbolicamente a um “lugar-comum”, sobretudo na perspectiva do ouvinte (TRUAX, 2008). Assim, é pertinente considerar a convergência entre as ideias de Hermeto Pascoal com as de Truax e Ekman quando no entendimento e busca por este – até então imagético – repertório de signos universais emocionalmente assimiláveis.

O processo de conformação estética do “universal” na música de Hermeto Pascoal pode ser compreendido como um conjunto de respostas derivadas do sentir, que é regulado pela maneira com que o compositor assimila, interpreta e manipula diferentes materiais num processo contínuo e ideologicamente endereçado de artesanato sonoro que envolve todos os agentes sociais situados no entorno da realização da obra, um fenômeno que é determinado por fatores extramusicais (pré-composicionais) e que se estende até a recepção dos ouvintes (pós-composicionais).

Nesse sentido, podemos deduzir que o termo *aculturação* pode também ajudar a compreender o produto final desse processo criativo, uma vez que o compositor toma para si referências sonoras locais, regionais, nacionais, continentais, ocidentais e orientais para conceber o seu sentir “universal” sem perder o interesse pela comunicação semântica em suas composições pela presença recorrente das *unidades simbólicas “universais”*. A variedade de recursos e a expansão de técnicas e materiais que o compositor emprega em suas criações é fruto justamente do desejo de “adaptação, assimilação, empréstimo, sincretismo, interpretação, resistência”, como nos diz Coelho (2004):

[...] o termo [aculturação] é usado, por vezes, para indicar a resultante de uma pluralidade de formas de intercâmbio entre os diversos modos culturais – cultura erudita, popular, cultura empresarial, etc. – que geram processos de adaptação, assimilação, empréstimo, sincretismo, interpretação, resistência (reação contra-aculturativa), ou rejeição de componentes de um sistema identitário por um outro sistema identitário. Modos culturais compósitos, como óperas montadas em estádios de futebol, espetáculos de dança moderna apoiados em manifestações de origem popular, como o jazz, exemplificam processos de aculturação ou de culturas híbridas (COELHO, 2004, p. 35).

¹⁰² “Even while creating works of extreme complexity, Truax believes that the pieces should have a context, a relationship to real-world experience and the ability to trigger emotion” (LANDY, 2007, p. 122).

Em outras palavras, na música de Hermeto Pascoal, as culturas “do mundo” intercambiam constantemente com referências locais, e vice-versa, “um processo no qual duas culturas, geralmente uma delas sendo doadora e a outra, receptora, num contato bastante prolongado ou permanente, sofrem influxo recíproco” (ULLMANN, 1991, p. 313).

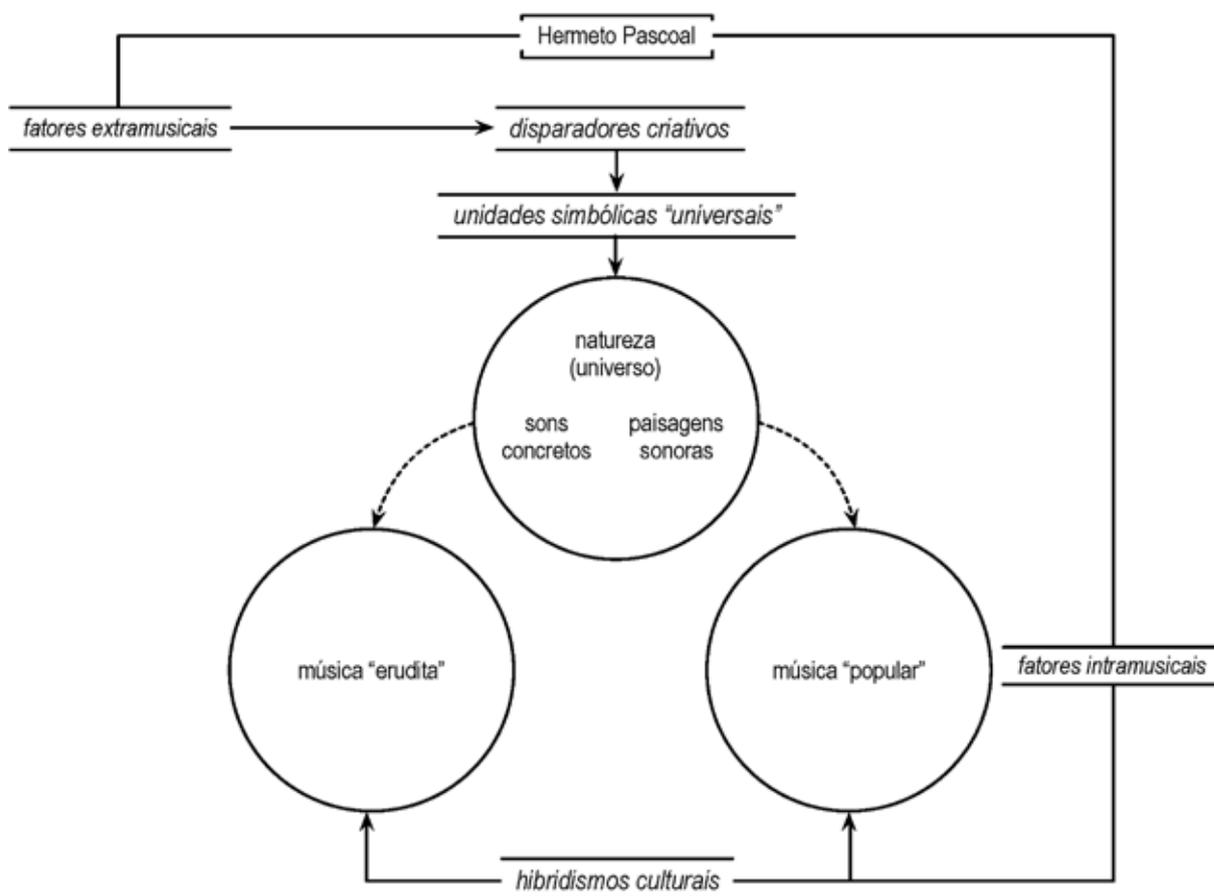


Figura 13: Diagrama dos hibridismos culturais presentes na estética hermetiana considerando fatores extramusicais e intramusicais.

Quando Piana aborda que a aculturação se constrói de experiências *ontogênicas* – que envolve o histórico de desenvolvimento e aprendizagem do indivíduo – e não de *filogênicas* – que remete a condicionantes biológicos, como acredita Ekman – detivemo-nos em compreender esse processo de conformação sócio-histórica da estética hermetiana descrevendo e analisando os principais movimentos da carreira de Hermeto Pascoal que, de certa maneira o levaram a estabelecer o *corpus* ideológico e sonoro de seu projeto composicional.

Avaliamos também como a estética “universal” surge como um novo conceito de música instrumental brasileira, posto que ela rompe com o *modus operandi* vigente nos anos 1970 com o samba jazz, que ainda concentravam interesse do público e dos músicos nos *night clubs*, assim como nos anos 1980:

A década de 1980 é marcada pelo *Berkeley Sound*: grupos formados por músicos cariocas que estudaram na *Berkeley College of Music*, USA, como Leo Gandelman e Marcio Montarroyos, por exemplo. Havia um projeto chamado “Rio Instrumental”, no Parque da Catacumba, RJ, que tinha esse formato ‘Berkeleyano’, estilo Larry Carlton, Lynch Now, um *Jazz Funk* (WERMELINGER, 2016).

A noção de *Campo Social* (BOURDIEU, 1983, 1996, 2002, 2003) foi utilizada para estruturar nossa leitura sobre como ocorre a emancipação e o reconhecimento da identidade estética hermetiana, afirmando seu estabelecimento por meio de suas especificidades, regras e demarcação de espaços.

São justamente nesses espaços onde ocorrem as relações exercidas por agentes atuantes e pertencentes ao Campo, que jogam um “jogo social” com regras que regem e controlam tais espaços. A sociedade pode ser entendida como uma reunião de diversos Campos Sociais relativamente autônomos entre si (acadêmico, político, religioso, etc.). Esta autonomia dos Campos se sustenta pelo fato de que um agente pertencente a um Campo específico geralmente não será capaz de jogar as regras do outro (um artista tentando jogar as mesmas regras do seu Campo no político, por exemplo). Os agentes de um determinado Campo dedicam-se em conhecer e jogar as regras estabelecidas pelos dominadores do espaço social, sempre com vistas a obtenção de conquistas (troféus) do Campo ao qual pertencem (e este é o objeto principal da disputa, algo comum a todos).

Em nossa análise, situamos a música instrumental contemporânea brasileira como uma parcela do campo artístico que referencia o espaço de atuação do compositor durante boa parte de sua carreira. Observamos como ele se articula internamente nesse espaço, sendo esta a última etapa da análise do *Perfil Composicional* de Hermeto Pascoal.

2.5 Entendendo a “música universal” como Campo Social:

A “música universal” enquanto projeto estético tem como marco inicial a experiência do *Quarteto Novo* (1967): Hermeto Pascoal, flauta; Theo de Barros (1943), contrabaixo e violão; Heraldo do Monte (1935), viola e guitarra e Airto Moreira (1941), bateria e percussão.

Segundo Dias (2013, p. 22), o diferencial da proposta do *Quarteto Novo* em relação aos outros grupos instrumentais da década de 1960 foi construído a partir da

experiência de Hermeto Pascoal e Aírto Moreira junto ao *Sambrasa Trio*, que contava com Humberto Clayber no contrabaixo e harmônica. No LP *Em som maior* (1965) – o único lançado pelo trio – já se podia identificar as primeiras experimentações métricas e rítmicas que viriam a demarcar a assinatura sonora do músico alagoano a partir de então. O próprio Hermeto Pascoal reforça a importância do *Quarteto Novo* em sua trajetória artística na anotação da partitura nº 288 – 6 de abril de 1996 – do *Calendário do Som*: “foi a partir do *Quarteto Novo* que me descobri mais como compositor e arranjador” (PASCOAL, 2000, p. 310, 406, grifo nosso).

Nos anos 1970 – período em que trabalhou intensamente no mercado norte-americano – Hermeto Pascoal percebeu que a fusão de referências sonoras – algo que segue para além do conceito de *jazz-fusion* norte-americano (jazz misturado com rock) vigente à época – se apresentava como possibilidade de expansão às experiências sonoras vivenciadas no período em que atuou no *Quarteto Novo*:

O termo “música livre” provavelmente é um dos primeiros que o compositor elaborou para tentar definir sua música. Ele reflete a tentativa de se desvincular de qualquer rótulo comercial e também de qualquer ligação regional, e demonstra que Hermeto ainda não chamava sua música de música universal (SANTOS, 2013, p. 2).

Nesse contexto, a “música universal” possibilitaria conduzir um novo caminho, no qual os músicos interessados naquele resultado sonoro deveriam se orientar.

Hermeto então constrói para si a imagem de um artista excêntrico, irreverente, que toca diversos instrumentos convencionais e outros de criação própria. Canta, interage com o público e com os músicos de maneira ativa e constante em suas apresentações públicas.

No entanto, isso não significa dizer que o compositor está constantemente a encenar um personagem, pelo contrário, apenas decidiu expor livremente suas ideias, o que também contribuiu para ampliar sua capacidade inata de estar sempre rodeado de grandes músicos, de admiradores e da imprensa, especialmente depois do seu grande sucesso e respeito internacional. Associado a uma produção única, do ponto de vista composicional aos padrões da época, o músico estabelece as regras do jogo e põe em destaque a sua identidade singular a partir da integração destes ícones simbólicos que demarcam a construção de um campo artístico autônomo: o da “música universal”, sobretudo a partir dos anos 1977 com o lançamento do disco solo *Slaves Mass* pela *major Warner Bros. Records*.

Entretanto, a construção do seu espaço autônomo exigiu que ele argumentasse politicamente em favor de sua estética “universal”. Um exemplo dessa disputa situa-se no seu argumento de que os músicos sejam capazes de romper barreiras entre música “popular” e “erudita”. Para tanto, segundo o compositor, é necessário que os músicos se desvinculem de uma “música burguesa” – que interpretamos aqui como a música vinculada às demandas impostas pelo mercado fonográfico e também ao ensino musical conservatorial –, como relatou em entrevista concedida na França, ano de 1979:

Enquanto houver separações entre o rock, a música clássica, o jazz, o frevo ou o samba, a música sofrerá sempre, porque ela é um todo. Não é muito fácil colar uma etiqueta em minha música. Se o músico faz boa música, pode tocá-la em qualquer país e mesmo com músicos estrangeiros: trata-se de uma linguagem universal. Portanto, não há diferença válida entre música clássica e música popular. Tudo depende, de fato, da formação do músico. Aqui (França), há muitos músicos clássicos que também tocam música popular. Acredito, porém, que é preciso primeiro falar de “música burguesa”, dentro da qual tantos músicos se aprisionam (PASCOAL, 1979, *In*: Hermeto: música como linguagem universal [entrevista]. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 5 jun. 1979. Disponível em: <goo.gl/Rb6EjK>. Acesso em: 23 jun. 2017).

Para além de uma construção retórica, Hermeto Pascoal consolida todas essas preocupações como recursos criativos em suas obras: a defesa de ideias reiteradas permanentemente durante toda a sua carreira permitiu que sua estética se tornasse uma referência de originalidade e criatividade no campo artístico. Um exemplar profícuo é a *Sinfonia em Quadrinhos*:

Imagine uma sinfonia em que cada página é um movimento diferente e este movimento não é definido como *andante* ou *allegro ma non presto*, mas como um ritmo qualquer: um maracatu, um xote, um baião. Imagine que os violoncelos imitam um locutor de futebol e de repente, no meio da peça, que dura 40 minutos, a orquestra inteira grita ‘gol’. Não se preocupe com sua imaginação: ela não é tão absurda, esta sinfonia existe (NÉUMANNE PINTO, José. Sinfonia com gol e tudo [matéria]. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 22 mai. 1986. Disponível em: <goo.gl/pCqnrU>. Acesso em: 23 jun. 2017).

Essa música é produto de um processo de experimentação contínua e artesanal, por parte dos músicos envolvidos, subordinados ao convívio quase que diário com o compositor, e, portanto, de elementos não apreensíveis por meio de práticas normalizadas e institucionalizadas no âmbito do ensino conservatorial; uma *práxis*, de fato, original.

Através de uma leitura sociológica do fato, acreditamos que essa insubordinação a práticas musicais tradicionalmente vinculadas a cultura dominante – ou uma proposta de

“subversão” ao *modus operandi* inerente à “música de concerto”, como acontece na *Sinfonia em Quadrinhos* – tem, por consequência, a repressão ao *poder simbólico* legitimado pelas classes dominantes em relação à dita “música burguesa”.

Com essa retórica, Hermeto Pascoal estabeleceu uma maneira particular de jogar o jogo no Campo fazendo uso da notação musical convencional – na maior parte de suas composições – a fim de viabilizar seu projeto criativo nos múltiplos campos de atuação que essa estratégia é capaz de adequar-se.

O termo “Escola Jabour” (SILVA, 2016), por exemplo, referencia um processo de institucionalização não-formal desse ambiente de aprendizagem criativa que acontecia na casa de Hermeto Pascoal, localizada no bairro Jabour – atualmente subprefeitura do Grande Bangu, Zona Oeste da cidade do Rio de Janeiro –, onde na década de 1980 aconteciam os ensaios do “Hermeto Pascoal & Grupo”, cuja formação era Jovino Santos Neto (1954), piano, Marcio Bahia (1958), bateria, Carlos Malta (1960), sax e flauta, Itiberê Zwarg (1950), contrabaixo e Pernambuco (1942-2010), percussão, numa rotina de trabalho que ia de segunda a sexta, das 14 às 20 h.

Segundo nos relatou Marcio Bahia em 2016, Hermeto Pascoal escrevia os arranjos de suas composições que serviam como aprimoramento técnico para cada músico, devido ao nível de complexidade técnica exigido para a interpretação. A imersão naquele “idioma particular” que é a “música universal” e ao encorajamento da criatividade individual dos integrantes, posto que, com exceção de Pernambuco, os outros músicos que constituíram aquela formação ingressaram no grupo bastante jovens: “Nós levávamos os arranjos para estudar pela manhã e tocar à tarde. Não era ‘lição de casa’ para você guardar no armário e tocar depois não! Era teoria e prática, na hora” (BAHIA, 2016). Sobre o processo criativo em particular, ele assim comenta:

Para Hermeto, todos os instrumentos são de melodia, harmonia e de percussão. Todo mundo no grupo é obrigado a tocar percussão. Ele trocava as partes do arranjo de cada instrumento entre os músicos e pedia que cada um criasse a partir daquelas ideias. A percussão para ele é o piano e o piano é percussão, por exemplo (BAHIA, 2016).¹⁰³

¹⁰³ Questionado sobre a forte presença do ritmo em sua música, o compositor assim nos respondeu: “Para mim, um oboé pode ser um pedaço de madeira... Na minha cabeça eu posso fazer um ritmo imaginando que ele pode ser um pedaço de madeira. Por isso, quem toca seu instrumento, tem que pensar em ser o instrumento do instrumento. Você é que é o instrumento. O corpo é quem manda no instrumento” (PASCOAL, 2016).

Sua maneira unívoca de sugerir novas alternativas para concepções de arranjo nas mais diversas formações e nos procedimentos composicionais praticados em suas criações autorais, conferem lições que costumam ser citadas tanto por aqueles que aderiram à “música universal” quanto as gerações mais jovens de músicos que assimilaram essa estética.

A adesão consciente ao imaginário do compositor por parte dos músicos das mais diferentes realidades culturais, resulta no fortalecimento constante e autônomo do Campo, sobretudo com o fácil acesso que se tem hoje em dia a esta música por meio dos discos, shows e com o advento da internet.¹⁰⁴

Um exemplo da perpetuação e autonomia do Campo encontra-se nos resultados que a *Oficina da Música Universal* e a *Itiberê Orquestra Família* tem conseguido, sobretudo após o ano 2000 na cidade do Rio de Janeiro, com a adesão de uma quantidade significativa de músicos que passaram pela experiência promovida por Zwarg, que há 40 anos divide o palco com Hermeto Pascoal e tem sido um dos principais divulgadores de suas ideias em âmbito educacional:

No começo, eu não estava entendendo direito, quando o “Campeão” [apelido designado a Hermeto Pascoal pelos músicos mais próximos a ele] falou: “Agora está na sua hora, cara. Você tem que sair e fazer sua música”. Foi assim que eu saí em busca do meu trabalho solo, com o aval do “Campeão”. Os primeiros frutos foram as Oficinas da Música Universal e, posteriormente, a Itiberê Orquestra Família. Então, se não tivesse esse espaço que o grupo [Hermeto Pascoal & Grupo] me deu, ou eu sairia, ou eu continuaria, mas não faria o meu trabalho. Não foi premeditado, foi uma consequência natural das coisas. O próprio Hermeto me abriu os olhos e tenho muita satisfação em dizer que fui orientado por ele (ITIBERÊ, 2002. In: PETRINI, 2013, p. 58).¹⁰⁵

Grupos como o *Quinteto Bamboo* e o *Grupo Água Viva* nasceram das experiências pedagógicas encampadas nesse período por Itiberê Zwarg: boa parte desses músicos frequentaram as oficinas e integraram a orquestra, o que lhes permitiu vivenciar

¹⁰⁴ Além disso, alguns músicos exercem importante papel na disseminação da “Escola Jabour”, especialmente Jovino Santos Neto, Itiberê Zwarg, Marcio Bahia, Carlos Malta e os músicos que integram a formação atual, com destaque ao pianista André Marques (1975). Dentre os citados, Jovino, Itiberê, Marcio e André desempenham atuação fundamental na área pedagógica, fomentando a perpetuação e o fortalecimento do campo ao utilizarem, durante o processo de formação de jovens músicos, preceitos da “música universal”.

¹⁰⁵ De acordo com Mauro Wermelinger, professor da Escola de Música Villa-Lobos-RJ e ex-assistente de palco do Hermeto Pascoal & Grupo entre 1984-1993, as *Oficinas da Música Universal* originaram-se nos moldes de *workshops* ministrados pelos músicos Itiberê Zwarg e Marcio Bahia na Escola de Música Villa-Lobos-RJ nos anos 1990 a convite do próprio professor Wermelinger com o apoio da direção da escola, à época, sob a tutela do professor Marcos Vinício Cunha Nogueira, atualmente professor vinculado ao departamento de composição da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Ainda nos anos 1990, o trabalho pedagógico de Zwarg foi continuado na Escola de Música PROARTE-RJ a convite do professor de bateria e percussão Roberto Rutigliano (1958).

intensamente todo o processo estético, performático e ideológico elaborado por Hermeto Pascoal. Referente a isso, citamos um texto do trompetista e etnomusicólogo Mike Ryan a respeito de sua percepção sobre o *Quinteto Bamboo* e uma breve descrição sobre como ocorre o processo de ensino-aprendizagem que os músicos vivenciaram na *Itiberê Orquestra Família*:

[...] o profundo conhecimento e entendimento musical dos jovens músicos do Bamboo são resultado de um processo que deve ser considerado: a influência do baixista do Hermeto Pascoal, Itiberê Zwarg. Essa história começou em 1999 com a orquestra não-convencional Itiberê Orquestra Família, da qual o pianista Vitor Gonçalves, o guitarrista Bernardo Ramos e o baixista Bruno Aguilar faziam parte. Uma fonte descreve a orquestra da seguinte maneira: Diferente de uma orquestra tradicional, o grupo não usa partituras e nem mesmo o maestro Itiberê utiliza batuta – a música é composta e arranjada durante os ensaios e os músicos participam do processo criativo. As peças musicais são escritas somente após terem sido decoradas. Trabalhando com múltiplos gêneros e sem preconceitos, Itiberê inclui em seu trabalho muitas influências musicais, o que reflete na universalidade da orquestra como um todo. Rompendo as fronteiras que separam o clássico do popular, a música da Itiberê Orquestra Família apresenta a universalidade, o maior patrimônio da “Escola Jabour” de Hermeto Pascoal (RYAN, s/d. Disponível em: <goo.gl/8MYTdh>. Acesso em: 09 nov. 2016).¹⁰⁶

Para concluir essa etapa da análise, fizemos uma analogia ao “paradigma da ciência normal” (KUHN, 1970), na qual a “música universal” substituiria o paradigma anterior, ganhando destaque devido o grau de inovação que esta prática foi capaz de incorporar ao Campo da música instrumental contemporânea brasileira. A quantidade de elementos ou referências sonoras diferentes convivendo organicamente no mesmo meio é que caracteriza tal ruptura paradigmática. A representação esquemática da Figura 14 demonstra uma síntese das inter-relações que a “música universal” é capaz de engendrar ao surgimento de uma estética sonora diferenciada em relação a outras praticadas no mesmo campo artístico.

¹⁰⁶ É preciso ponderar que a sonoridade desenvolvida pelos músicos do *Quinteto Bamboo* em nada se aproxima com as referências oriundas de Hermeto Pascoal ou de Itiberê Zwarg no que se refere aos preceitos da “música universal”, muito embora a presença de Bruno Aguilar, Bernardo Ramos e Vitor Gonçalves nos ofereça esta impressão. Os três músicos já mantinham contato próximo à música instrumental antes mesmo de participarem das oficinas e da orquestra de Zwarg, tanto é que o trio formava o alicerce da referida orquestra, sendo eles, inclusive, os principais improvisadores durante as performances ao vivo e também os últimos músicos a se desvincularem dela, nos anos 2000. Acreditamos que a sonoridade do *Quinteto Bamboo* sugere, na realidade, influência dos principais discos de jazz produzidos pela *ECM Records*, especialmente de artistas como Keith Jarrett, Egberto Gismonti, Pat Metheny, Chick Corea, Dino Saluzzi, Dave Holland, Jan Garbarek e Lyle Mays, dentre outros. *Link* para conferir o *Quinteto Bamboo* no *YouTube*: <goo.gl/mQdsCO>. Acesso em: 14 nov. 2016.

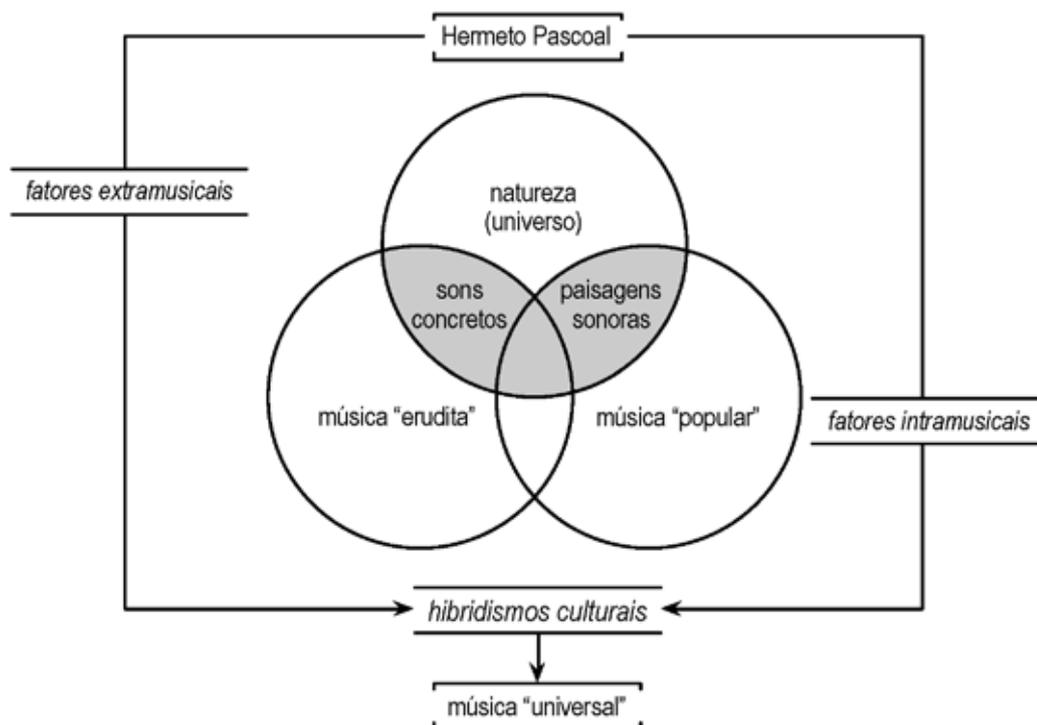


Figura 14: Diagrama do Campo Artístico de Hermeto Pascoal.

2.6 Reflexões gerais sobre a estética sonora de Hermeto Pascoal:

O estudo do conceito “música universal” e das variáveis situadas no entorno da temática proporcionou-nos identificar e refletir sobre a estética e o projeto composicional de Hermeto Pascoal que, segundo ele, trata-se de uma “missão”, vinculada às tradições exotéricas e espiritualistas.

Costa-Lima Neto (2017) acrescentou durante sua arguição na defesa da tese que não apenas a estética do compositor é “híbrida” culturalmente, mas que também o é a sua religiosidade mista de elementos sincréticos; índios, caboclos, negros e brancos – desde as danças do Toré indígena e do catolicismo popular de Alagoas, passando pelo candomblé, pela umbanda e o kardecismo. Ainda segundo o pesquisador, a “bruxaria” de Hermeto Pascoal não é um dado “pitoresco”, como é geralmente tratado pela imprensa, mas sim algo relevante para entendermos os desdobramentos sócio-contextuais e econômicos de sua estética sonora “universal”.

Nesse sentido, a “estética religiosa” do compositor entra em choque com a esfera comercial de sua produção, pois encontra suas raízes no período da infância do músico, no

nordeste alagoano: nesse contexto, a música estava então ligada aos núcleos de pequenos comerciantes e agricultores, constituindo uma prática social compartilhada gratuitamente ou por meio de trocas e donativos – como exemplificado na música *Santo Antônio* (mencionada à página 109). A respeito disso, a etnomusicóloga Elisabeth Travassos (1955-2013) apontou o seguinte cenário:

Como resquício da autonomia do sanfoneiro agricultor que não se enquadra como músico empregado, Hermeto recusa ser mão-de-obra fácil para a indústria cultural. Da mesma forma ele retoma a tradição de fazer música em família, opondo ao anonimato da mão-de-obra empregada pela indústria, a formação de uma comunidade constituída através de laços de vizinhança e parentesco com os músicos do grupo [no período 1981-1993] (TRAVASSOS, 1999 apud COSTA-LIMA NETO, 2015, p. 62).

Ainda segundo Costa-Lima Neto (2017), a dificuldade de Hermeto Pascoal em ser transformado em “produto comercial” decorre, contudo, não apenas devido à sua aversão ao “jogo” do capital, mas também à dificuldade da grande indústria fonográfica “trabalhar” comercialmente a sua imagem. Como exemplo desta dificuldade, o pesquisador mencionou a capa do disco *Brazilian Octopus* (1969, Som Livre), na qual o compositor não aparece, pois a *Rhodia* (empresa multinacional que financiou e promoveu o disco) teria preferido não incluir na foto um músico com a aparência do albino alagoano:

O rapaz que era presidente da Rhodia hoje já está lá onde Deus quer, não vou dizer o nome dele porque ninguém conhece, não adianta. Estava lá tocando com Geraldo Vandré, com o Trio Novo. O Quarteto Novo nem estava formado. O pianista Cido Bianchi é que trabalhava na Rhodia e convidou essa turma, Airto Moreira, e eu fui convidado também. Mas, quando o rapaz me viu, disse que eu era feio, destoante para o desfile (PASCOAL, 2017. In: MEDEIROS, Jotabê; SANCHES, Pedro Alexandre. Hermeto Pascoal: A MPB “precisa voltar a jogar bola”. *Carta Capital*, São Paulo, 9 jul. 2017. Disponível em: <goo.gl/rBo8wU>. Acesso em: 29 jul. 2017).

Constatamos também que essa música teria a função de comunicar uma experiência ontológica do homem dentro de uma síntese peculiar de diversas linguagens, sonoridades e tradições, configurando-se universal no sentido de que ela “conta histórias” e compartilha vivências do cotidiano fazendo uso de ícones integrados ao universo da história social do homem.

Desenvolvemos dois conceitos que visam discriminar pontos importantes da concepção estética: os *disparadores criativos* e as *unidades simbólicas “universais”*. O primeiro aponta que a criação parte fundamentalmente de motivações provocadas por *fatores*

extramusicais e o segundo – que é uma consequência dos *insights* originados pelos disparadores criativos – realça que o compositor costuma utilizar referências sonoras que remetam à natureza, ao universo (nesse caso, na presença reiterada de paisagens-sonoras e/ou sons concretos nas composições). Tais *signos* “*universais*” integram-se a outras sonoridades (“eruditas”, “populares”, etc.) para gerarem uma configuração distinta de seu aspecto original devido as múltiplas transformações exercidas sobre estes materiais durante o processo criativo. Por conseguinte, o conjunto formado por elementos *extra* e *intramusicais* constituem a matéria-prima base da “música universal”:

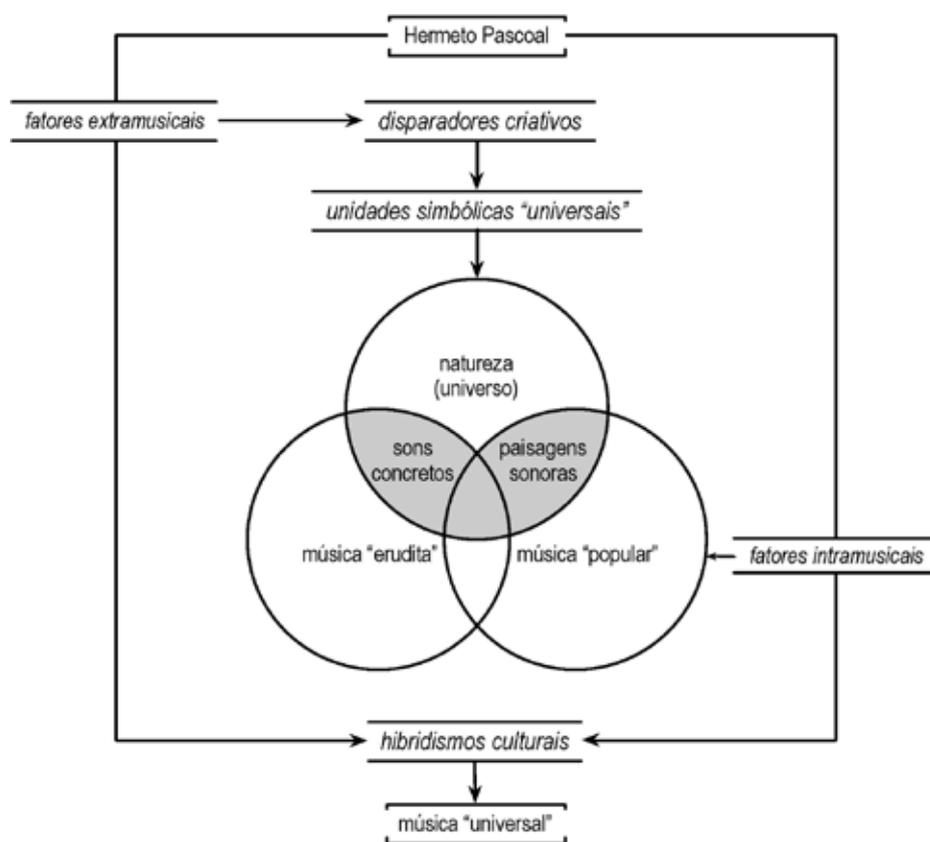


Figura 15: Diagrama do *Perfil Composicional* de Hermeto Pascoal.

As conclusões alcançadas até então servem de fundamento para a segunda etapa da análise, na qual buscamos avaliar se há, de fato, a constatação ou plausibilidade dos conceitos que estabelecemos para explicitar o projeto composicional numa dimensão voltada ao estudo do *habitus*. A investigação foi realizada por meio do estudo de como a dinâmica entre fatores intra e extramusicais são administrados pelo compositor nos diferentes suportes disponíveis da *Sinfonia em Quadrinhos* observando-os, sobretudo, pelo critério da invariância morfológica na disposição dos eventos na peça.

CAPÍTULO III

Análise Genética da *Sinfonia em Quadrinhos*

3.1 Análise Genética – 1ª parte: Considerações gerais:

Diante da diversidade de abordagens aplicáveis ao entendimento da música de Hermeto Pascoal no campo teórico e do interesse de propormos novas constatações sobre o que já foi especulado do assunto por iniciativa de outros pesquisadores, dividimos a análise genética em quatro etapas.

Na 1ª, realizamos um estudo preliminar das estruturas musicais buscando situar aspectos gerais e invariantes dentro de um “nível primário” ou “da coleção de *chromas* [classes de nota]” (GUIGUE, 2011, p. 57, grifo do autor), tratando de informações relacionadas a instrumentação, forma, melodia e harmonia de maneira sintetizada, apenas para orientar a estratégia encampada na etapa seguinte.

Na 2ª etapa, formulamos um plano de atuação analítica dedicado ao entendimento da sonoridade orquestral considerando os “parâmetros secundários” da composição (MEYER, 1996 p. 14-16 apud GUIGUE, 2011, p. 58), um modelo original que dialoga com a clássica teoria de Wallace Berry (1976) assim como a Análise Particional (CARVALHO; GENTIL-NUNES, 2003; GENTIL-NUNES, 2009), ambas as teorias relacionadas a análise de texturas.

A aplicação do modelo ocorre na 3ª etapa e contemplou além da textura, parâmetros como entropia, densidade, harmonicidade e tempo.

Na última fase, sintetizamos todas as análises a partir das relações de causa e efeito dos fenômenos listados na 3ª etapa que formalizaram os argumentos utilizados para emprendermos um conceito particularizado de *projeto composicional* como produto desse processo.

Com isso, objetivamos entender de que maneira o compositor articula aspectos *intra* e *extramusicais* no exercício prático da criação e como estes elementos formalizam a intenção daquilo que se pretende projetar ao acontecimento musical.

Para tanto, realizamos um estudo preditivo da sonoridade orquestral – tomando como referencial a partitura da obra – e comparamos a invariância temporal da composição relacionando aquilo que foi proposto na notação com as duas únicas performances disponíveis até o presente momento: a estreia, de 1986, realizada pela *Orquestra Sinfônica Jovem*

*Municipal, do Theatro Municipal de São Paulo (OSJMSP) e sua reexecução 30 anos depois pela Orquestra Sinfônica do Paraná (OSP).*¹⁰⁷

A relação entre processo criativo e acontecimento musical na presente análise partiu, fundamentalmente, do reconhecimento sobre quais estímulos ou *disparadores criativos* ambientam o projeto composicional da sinfonia.

Como o próprio título da peça nos informa, o primeiro disparador provém das histórias em quadrinhos que, segundo o compositor, “era uma ‘febre’ nos anos 1980, pois onde quer que você fosse, era fácil ver crianças, jovens e adultos lendo quadrinhos” (PASCOAL, 2016). O segundo é oriundo de uma partida de futebol que o compositor acompanhava no momento em que compunha a peça.

Ao final do capítulo, sistematizamos esquematicamente de que maneira dados técnicos e subjetivos da composição elencados na análise impactam à compreensão do projeto criador de Hermeto Pascoal apresentado nesta sinfonia. O resultado foi alcançado a partir da identificação de certos padrões quantitativos que se replicavam nos diferentes parâmetros sonoros investigados. A redundância destes resultados reportam aspectos invariantes na obra que, por sua vez, formulam o argumento chave para o entendimento das razões pelas quais a composição tende a soar quase sempre da mesma maneira.

Situados os aspectos gerais da *Análise Genética*, iniciemos a apresentação dos resultados referentes ao *nível primário* da sinfonia.

3.1.1 Instrumentação:

O compositor estabelece uma nomenclatura de 27 instrumentos na grade orquestral. No entanto, identificamos acréscimos e substituições ao instrumental pré-estabelecido quando conferimos o resultado sonoro praticado nas performances. A informação aponta que a instrumentação se mostra como um elemento “em aberto” na obra, posto que a negociação em torno desse componente envolveu demandas específicas ao ato performático em si, como podemos acompanhar na tabela que segue:

¹⁰⁷ Um estudo documental aprofundado sobre o contexto em que a peça foi performada será discutido no Cap. IV.

Tabela 1: Mapa da instrumentação utilizada na partitura e nas duas performances da sinfonia.

Instrumentação						
Naípe	Estímulo		Partitura	Performance 1986	Performance 2016	
Aerofone	Aresta		Flauta piccolo		Apito	
			Flauta transversal 1 e 2			
	Simples		Clarinete em Bb 1 e 2			
			Clarinete baixo		Saxofone soprano	
	Palheta		Oboé 1 e 2			
		Dupla		Fagote 1 e 2		
						Corne inglês
		Livre				Escaleta
						Acordeon
	Bocal			Trompete em Bb 1, 2 e 3		
			Trombone 1, 2 e 3			
			Trombone baixo			
			Trompa em Fá 1, 2, 3 e 4			
			Tuba			
					Berrante	
	Livre		Voz			
Cordofones	Friccionados		Violino 1 e 2			
			Viola			
			Cello			
				Contrabaixo		
Percutidos	Indireto	Altura definida	Piano 1		Piano (improviso)	
					Piano 2 (improviso)	
Membranofones Percutidos	Direta	Altura indefinida	Pandeiro			
					Tímpano	
	Indireta	Altura indefinida	Caixa			
					Surdo	
Idiofones	Percutidos	Indireto	Altura definida	Xilofone		
			Altura indefinida	Cowbell		
				Pratos		

Organizamos os instrumentos e as respectivas transições situando as informações da partitura e das concessões resultantes nas performances na Tabela 1 classificando os instrumentos utilizados de acordo com a maneira de produzir o som (ou segundo a *fonte soante*, a saber: aerofones, cordofones, membranofones e idiofones) e pelo modo de execução

(ou *estímulo*, um dado útil para saber, por exemplo, se determinado aerofone é ativado por meio de aresta, palheta, bocal ou livre).

Na primeira performance (1986), por exemplo, Hermeto Pascoal realizou as seguintes intervenções improvisadas junto à orquestra:

- (a) piano (além da parte fixa na grade, ou seja, havia um segundo piano);
- (b) saxofone soprano (substituindo o solo de corne inglês na seção “F”, compassos 61 a 78);
- (c) berrante (compassos 116 a 120 e 307 ao final);

Na performance de 2016, o compositor improvisa em determinadas seções da sinfonia utilizando escaleta, piano e apito. Há também a substituição integral da parte escrita do piano pelo acordeon – que na ocasião foi executada pelo instrumentista curitibano João Pedro Teixeira. Em ambas as performances, há também o uso da voz pelos músicos da orquestra em dois momentos: (1) grito de “gol” (compasso 151) e (2) grito de “viva” (comp. 312).

Através do Gráfico 1, observamos como o instrumental não fixado na partitura é utilizado nas performances de acordo com a sequência original das seções. Na representação, organizamos as mudanças em três tipos: (1) seções sem intervenção nos instrumentos; (2) seções com intervenção e (3) seções com intervenção nas duas ocasiões:

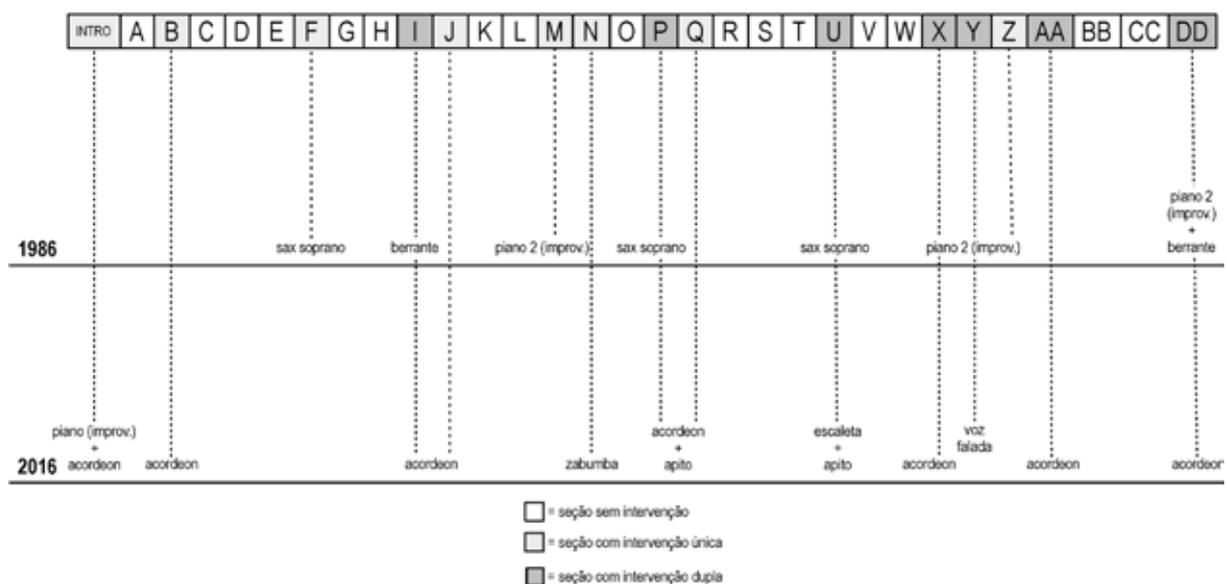


Gráfico 1: Aspectos morfológicos gerais da instrumentação nas duas performances da sinfonia.

Constatamos que ao longo das 31 seções, 52% delas mantiveram-se estáveis em relação à partitura enquanto que dos 48% restantes, 26% sofreram uma só intervenção em uma das duas performances e 22% receberam intervenção nas duas execuções. Os dados apontam que a instrumentação admite grau significativo de concessão, posto que quase 50% das seções que sofreram algum tipo de variação em relação a partitura durante no ato performático.

3.1.2 Forma, rupturas e futebol:

A Tabela 2 destaca as proporções temporais das seções e sua efetivação nas duas performances:

Tabela 2: Particularidades gerais e proporções das seções na *Sinfonia em Quadrinhos*.

Seção	Compasso	Quant. comp. p/ seção	Fórmula	Andamento (BPM)	Dur. p/ seção (1986)	Dur. p/ seção (2016)
INTRO	01-12	12	4/4	60 BPM	0:00:42	0:00:53
A	13-24	12	-		0:00:40	0:00:50
B	25-42	18	-		0:01:01	0:01:07
C	43-50	08	-	108 BPM	0:00:23	0:00:23
D	51- 54	04	-	60 BPM	0:00:17	0:00:18
E	55-60	06	-		0:00:25	0:00:27
F	61-72	12 (24)*	-	40 BPM	0:02:29	0:01:01
G	73-95	23	3/4	100 BPM	0:00:50	0:01:04
H	96-99	04	-	60 BPM	0:00:10	0:00:12
I	100-120	21 (34)*	-	75 BPM	0:01:23	0:01:20
J	121-132	12	-		0:00:28	0:00:28
K	133-140	08	-		0:00:21	0:00:19
L	141-151	11	5/4		0:00:44	0:00:46
M	152-158	07 (14)*	-		0:00:55	0:01:00
N	159-162	04	4/4		0:00:17	0:00:14
O	163-167	05	-		0:00:20	0:00:16
P	168-176	09	-		0:01:07	0:00:34
Q	177-184	08	-		0:00:23	0:00:28
R	185-194	10	2/4		0:00:14	0:00:17
S	195-202	08 (16)*	3/4	100 BPM	0:00:31	0:00:30
T	203-210	08 (16)*	-		0:00:31	0:00:31
U	211-222	12	2/4	60 BPM	0:00:21	0:02:27
V	223-228	06	-		0:00:10	0:00:12
W	229-238	10	-		0:00:18	0:00:20
X	239-250	12	-		0:00:23	0:00:28
Y	251-258	08	4/4		0:00:32	0:00:35
Z	259-270	12	2/4		0:00:23	0:00:24
AA	271-294	24	4/4		0:01:28	0:01:41
BB	295-300	06	-		0:00:18	0:00:26
CC	301-306	06	-		0:00:17	0:00:25
DD	307-312	04 (41)*	2/4		0:02:19	0:02:00
<i>Tempo total:</i>					0:20:53	0:22:20

Legenda (*): indica a presença do ritorneto. O número entre parênteses refere-se a quantidade de compassos executados na seção.

Ao todo, são 31 “quadrinhos”, cujo conteúdo melódico, harmônico, rítmico, temporal e tímbrico são organizados de maneira a viabilizar certa autonomia sonora entre as seções. Para ilustrarmos este tipo específico de organização com outro referencial que pactua um viés tecnicamente próximo, remetermos a noção de *Momentform* (ou “forma-momento”) desenvolvida na peça *Kontakte* (1958-1960) de Stockhausen que também denota uma perspectiva de descontinuidade ou ausência de elisões à evolução temporal das seções.

A autonomia de um momento se realiza, seja porque possui um conteúdo estático – que produz o que ele chama de tempo “vertical” – seja porque toma a forma de um processo. O que define essa forma, acima de tudo, é o fato de que os *momentos* não são conectados por alguma lógica linear – isto é, por uma lógica segundo a qual o momento presente é a consequência do que o precedeu – e, portanto, a sua sucessão *parece* arbitrária. Ela transforma cada momento em *presente*, evita a criação de situações de implicação e expectativa, e elimina os clímax dramáticos (KRAMER, 1998, p. 207-210 apud GUIGUE, 2011, p. 65, grifos dos autores).

A transformação dos materiais musicais na sinfonia pode ser compreendida como um esquema que enfatiza ruptura ao *continuum* sonoro; uma estratégia pormenorizada por Boulez que as categorizou em dois módulos: *tempo pulsado* ou *estriado* e o *tempo amorfo* ou *liso*:

O tempo pulsado, isolado, é suscetível de ser modificado pela velocidade, aceleração ou deceleração: a referenciação regular ou irregular sobre a qual se funda, é função, com efeito, de um tempo cronométrico mais ou menos restrito, amplo, variável; a relação do tempo cronométrico e do tempo amorfo será somente mais ou menos denso segundo o número estatístico de acontecimentos que ocorrerão durante um tempo global cronométrico; a relação desta densidade com o tempo *amorfo* será o índice de ocupação (BOULEZ, 2007, p. 88, grifo do autor).

Contextualizando a noção de ruptura de continuidade apontadas por Boulez em relação àquilo que de fato acontece na *Sinfonia em Quadrinhos*, evocamos que o próprio Hermeto Pascoal afirmou que cada página do manuscrito da peça possui uma “narrativa diferente das outras”,¹⁰⁸ não mantendo correlação direta com as seções anteriores e/ou subsequentes. Nesse sentido, atribuímos o uso do referencial extramusical proveniente das revistas em quadrinhos como um disparador criativo que exerce papel preponderante ao entendimento do aspecto formal situado na composição.

¹⁰⁸ PASCOAL apud SANTOS NETO, 2012, n.p. In: SANTOS NETO, Jovino. *Sinfonia em Quadrinhos*. Disponível em: <goo.gl/0OPBEc>. Acesso em: 02 abr. 2015.

Destarte, indicamos que o compositor realizou rupturas nas seções utilizando o tempo pulsado ou estriado como referência unívoca ao longo da peça. Isso se afirma por meio de duas instâncias técnicas estabelecidas em âmbito notacional: (1) no revezamento de padrões rítmicos da música popular brasileira em algumas seções, como baião, maracatu e toada (cf. p. ex. seções “D”, “J” e “N” na partitura, respectivamente), reforçando a ideia de que a peça poderia ser entendida como uma *suite sinfônica*; (2) as seções seguem uma lógica muito particular de preenchimento ou ocupação de materiais, princípio este fundamentado pela diversificação periódica entre altos e baixos níveis de saturação da densidade dos eventos.

Tais contrastes podem ser compreendidos como processos aditivos e/ou subtrativos que se espacializam nos mais diversos elementos da composição, seja na instrumentação, como vimos anteriormente, ou mesmo distribuídos na constituição melódica, harmônica e rítmica dos eventos.

Para destacar alguns tipos de contrastes texturais presentes nas seções, selecionamos dois exemplos que nos oferecem uma síntese desse comportamento na peça.

O primeiro deles, obtido da seção “P” (compassos 168-176, Figura 16) demonstra-nos que o contraste é realizado quando um grupo de instrumentos executa, por um lado, notas sustentadas – interconectados por caixas retangulares – contra tropos granulares executados por alguns instrumentos de sopro (trechos hachurados). Apesar da diferenciação entre os elementos, a seção se mantém estável do ponto de vista do tempo pulsado.

P 168 169 170 171 172 173 174 175 176

The image shows a page of a musical score for section "P" of the *Sinfonia em Quadrinhos*, covering measures 168 to 176. The score is organized into three systems of staves. The first system includes Flute, Oboe, English Horn, Clarinet in D, Bass Clarinet, and Bassoon. The second system includes Horn in F, Trumpet in D, Trombone, and Tuba. The third system includes Timpani, Tambourine/Triangle, snare/bass drum, Bell/Cymbals, Xylophone, Piano, Violin, Viola, Cello, and Contrabass. A dashed box highlights measures 173-176, where a dense texture of notes appears in the Clarinet, Bass Clarinet, Bassoon, Trombone, and Tuba parts. Dashed arrows point from the left margin to the first and second systems, and from the bottom margin to the third system.

Figura 16: Contraste textural estático presente na seção “P” da *Sinfonia em Quadrinhos*.

O segundo exemplo provém da passagem entre as seções “AA” (comp. 271-294) a “BB” (295-300), cujo desenvolvimento, sintetizado em três compassos, indica contraste por meio do processo expansivo e retrativo das texturas:

The image displays a page of a musical score for the symphony *Sinfonia em Quadrinhos*. The score is organized into two main sections, AA and BB, with measures 271, 292, and 300 marked. The instruments listed on the left include Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet in Bb, Bass Clarinet, Bassoon, Horn in F, Trumpet in Bb, Trombone, Bass Trombone, Tuba, Timpani, Tambourine/Triangle, snare-bass drum, Bell/Cymbals, Xylophone, Piano, Violin, Viola, Cello, and Contrabass. The score shows a clear expansion of textures from section AA to section BB, with a subsequent contraction. Arrows indicate the flow of musical material and the changes in texture between these sections.

Figura 17: Contraste expansivo/retrativo das texturas entre as seções “AA” e “BB” da *Sinfonia em Quadrinhos*.

Outro dado importante sobre a forma veio através do relato do próprio compositor na entrevista realizada em 2016 em que ele afirma ter composto a obra enquanto acompanhava uma transmissão via rádio de um jogo de futebol em que o Fluminense – time que afirmou ser torcedor “fanático” – estava em campo. Hermeto Pascoal relata ter transferido toda a narrativa do jogo para sua música a tal ponto que no compasso 151, o último da seção “L”, o compositor indica na pauta que todos os músicos deixem de tocar seus instrumentos para literalmente gritar a palavra “gol”:¹⁰⁹

Eu estava assistindo o jogo de Futebol, que era do Fluminense, tava chegando na hora de fazer um gol e o locutor começou a gritar [Hermeto imita uma locução de jogo] eu achei aquilo legal, eu estava com o rádio ligado, eu escrevi rapidamente os pedaços lá para aproveitar principalmente nos cellos e tudo aqueles sons que vinham rapidamente para não perder o pique, como se eu tivesse jogando bola (PASCOAL, 2016).

Não é a primeira vez que o músico utiliza o futebol como disparador criativo em sua música: no disco *Lagoa da Canoa*, de 1985, Hermeto Pascoal trabalha a temática utilizando trechos de narrações de jogos como material base à composição musical.

Na faixa *Tiruliruli*, há a voz de Osmar Santos (1949) narrando o jogo Corinthians e Flamengo e em *Vai mais, garotinho*, escutamos José Carlos de Araújo (1938) – também conhecido por “Garotinho” –, narrando a decisão do Campeonato Brasileiro de 1984 entre Vasco e Fluminense. O procedimento utilizado pelo compositor nos dois casos supracitados incidiu no aproveitamento do ritmo da fala e do contorno das alturas das locuções – aproximando-as ao sistema temperado –, fazendo com que os narradores expressem-se também através do “canto”.¹¹⁰

No livro *Futebol no país da música* (XAVIER, 2009), Hermeto Pascoal relata como o esporte constitui-se como fonte de inspiração em sua música:

O futebol é uma riqueza muito grande porque eles [os narradores], quando falam em futebol, os compositores imaginam um jogador, o cara correndo com a bola, e eu também imagino. Mas preferi a voz do futebol. Por exemplo, fiz uma sinfonia [a Sinfonia em Quadrinhos] na qual eu estava escrevendo e ouvindo um jogo de futebol. De repente, pintou um gol. E era justamente o Fluminense jogando. No meio da peça que eu estava

¹⁰⁹ Sobre os significados musicais e extramusicais do “gol” na música *Tiruliruli* e na estética de Hermeto Pascoal como um todo, cf. COSTA-LIMA NETO (2013, p. 55-74).

¹¹⁰ “Para Hermeto Pascoal, *Som da Aura* é a vibração sonora da alma de cada um, refletida pela sua fala, que faz a ligação entre mente e corpo. É possível fazer o som da aura também dos animais e dos objetos. No caso dos objetos, eles refletem a nossa energia”. In: “Hermeto Pascoal e Big Band” (postagem de 5 de maio de 2017 na *fanpage* da rede social Facebook). Disponível em: <goo.gl/vbo6tn>. Acesso em: 5 mai. 2017. Para outros detalhes sobre o *Som da Aura*, conferir ALBRICKER (2015).

escrevendo, quando deu o gol eu escrevi direitinho para a sinfônica, inclusive para os músicos gritarem gol. Naquele momento eu vivi o jogo de futebol, que me inspira muito (PASCOAL, 2009 apud XAVIER, 2009, p. 196).

Chamou nossa atenção o fato de que após a indicação apresentada no compasso 151 ocorre uma espécie de cisão no desenvolvimento da forma como um todo, sugerindo-nos que, apesar da segmentação organizada em trinta e um “quadrinhos”, a peça é dividida na realidade em duas partes constituídas antes e depois do grito de gol.¹¹¹

De maneira a representá-la visualmente nas duas performances analisadas, pareamos os respectivos sonogramas, espectrogramas e análise da curva de intensidade dos registros, salientando a divisão da forma em duas partes por meio de um traço pontilhado no instante correspondente ao fim da seção “L”:

¹¹¹ No vídeo da performance de estreia da sinfonia, o grito de gol acontece aos 14 minutos e 40 segundos. Interessante notar também a reação dos músicos e da plateia no momento. Disponível no *site YouTube* no seguinte endereço: <goo.gl/2fGhyz>. Acesso em 13 abr. 2017.

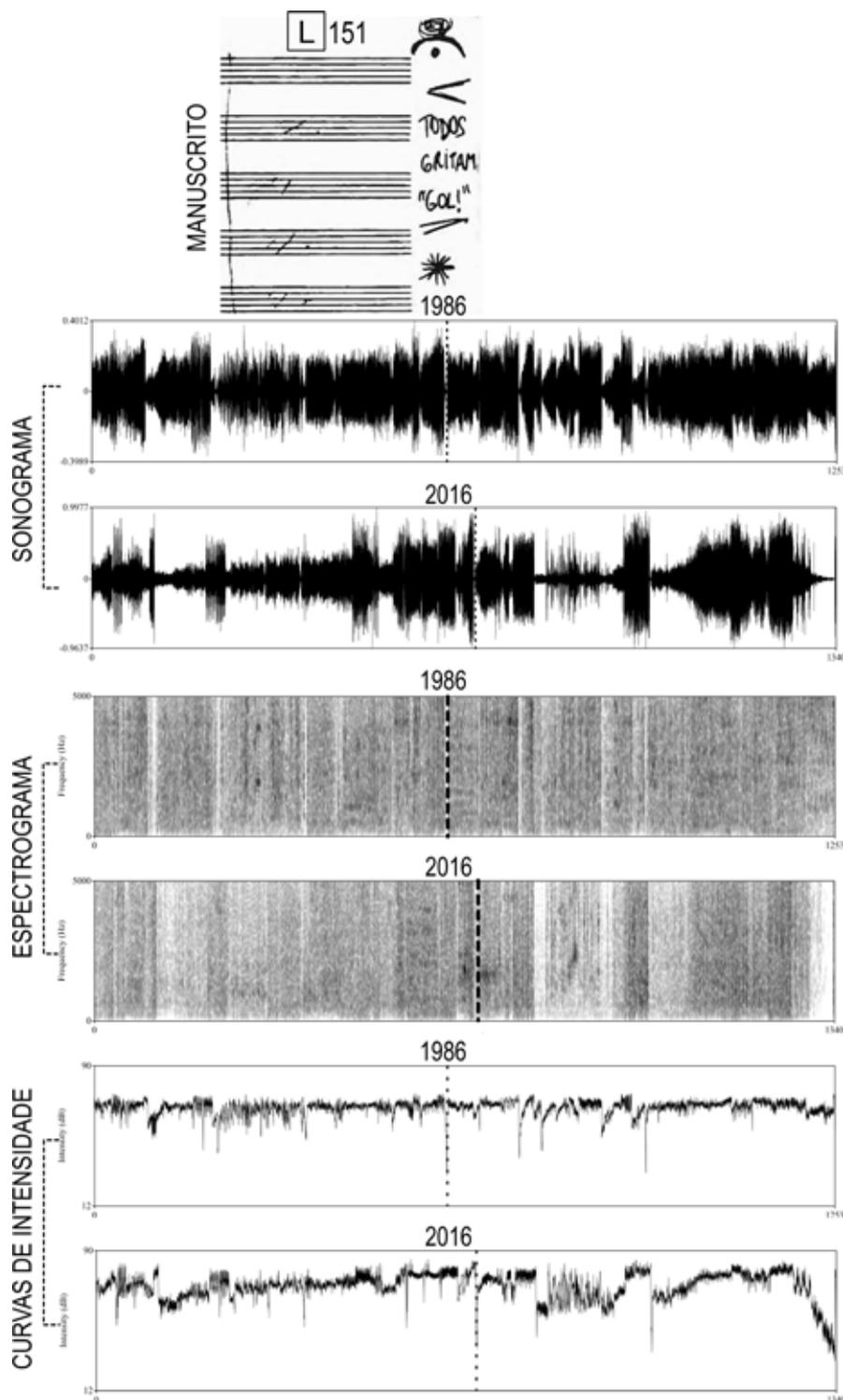


Figura 18: Manuscrito, sonograma, espectrograma e as intensidades da *Sinfonia em Quadrinhos*.
 Legenda: (1) Sonogramas da amplitude (imagens em posição superior): ordenada: escala da amplitude, sendo 0 dB (decibéis) o centro, máximo (superior) e mínimo (inferior) nas extremidades; abscissa: tempo (em segundos). (2) Espectrogramas (imagens em posição central): ordenada: escala da frequência em Hz (hertz); abscissa: tempo (em segundos). (3) Análises da intensidade (contorno): ordenada: escala da intensidade em dB (hertz); abscissa: tempo (em segundos). Todas as imagens foram geradas pelo aplicativo PRAAT a partir dos fonogramas da peça. Para simplificar a apresentação visual, as imagens foram plotadas de um fonograma em canal mono.

Para entendermos essa segmentação em termos proporcionais, atribuímos o tempo das performances a orientação de que a forma foi organizada em duas partes (que aqui convencionamos enunciar por “A” e “B”), com a intenção de compreendermos o grau de deslocamento da simetria resultante dessa proposição:

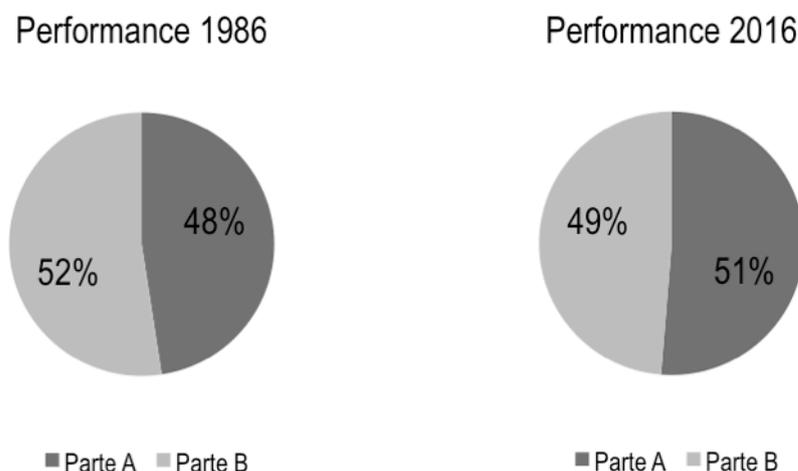


Gráfico 2: Estudo da proporção temporal em duas partes nas performances da *Sinfonia em Quadrinhos*.

A divisão baseada em uma organização binária e equidistante (porém, não absoluta) entre as partes sob um eixo (no caso, o grito de gol) pode ser entendida como um *arranjo simétrico* (KEMPF, 1996, p. 158), cuja intenção é proporcionar – no ato de sua fruição – sensação de unidade do total sonoro e coerência formal entre as partes (cf. p. ex. GASTALDI; TAFFARELLO, 2013, p. 52). Isto se reflete na margem de flutuação de apenas 3%, um valor pouco impactante à desestabilização formal em duas partes, um dado que nos faz entender o grito de gol como um instante chave de articulação formal à composição.

Trazendo os resultados a uma teoria sobre as implicações simbólicas desta construção, podemos descrever analogamente a forma da peça como uma representação fundamentada na “tensão” de uma partida de futebol, na qual a parte “A” seria o 1º tempo da partida e a parte “B”, o 2º tempo, onde, no último compasso, os músicos gritam a palavra “viva”, referenciando o êxito do Fluminense e a alegria do compositor com o resultado positivo.

A “tensão” típica de uma partida de futebol pode ser analogamente observada na imagem referente ao contorno da intensidade (as duas últimas imagens da Figura 18, pág. 138), em que as oscilações geradas pelo teor energético do som apresentam-se de maneira bastante irregular em ambas as performances, com um relaxamento mais evidenciado na

execução de 2016, na qual há um decaimento gradativo da potência sonora (dB), aludindo com maior evidência o “fim do jogo”.

A organização nos sugere, em primeira instância, uma intenção extramusical; um “estado de espírito” diretamente vinculado ao nosso cotidiano, como anseios particulares, utopias, aspirações, dramas, compartilhando-os com os músicos e com o público por meio de um esquema que corresponde à “música programática”, por exemplo.

3.1.3 Conteúdo melódico:

De maneira sucinta, identificamos a alternância de dois tipos de estruturas melódicas utilizadas na construção de motivos, frases e períodos nas seções e que também insinuam contraste sonoro e quebra da continuidade.

O primeiro deles refere-se ao uso de melodias modais, sendo mixolídio, lídio e eólio os principais. O compositor as utiliza fazendo pontes semânticas entre sua música e tradições culturais regionais, comunicando um “lugar-comum” simbólico.

Na Figura 19, separamos três fragmentos que conservam essa particularidade, nos quais destacamos a seção “T” (compassos 203 a 210), em que o compositor utiliza representações do culto religioso ao propor que nas performances a chegada dos músicos ao palco ocorra a partir da plateia e aos moldes de uma procissão:

The image displays three musical staves, each representing a different modal section. The first staff, labeled 'J', covers measures 124 to 127 and is for Flautas in C mixolídio. The second staff, labeled 'N', covers measures 159 to 162 and is for Flautas, Oboés, and C. Inglêss in G lídio. The third staff, labeled 'T', covers measures 203 to 206 and is for Flautas, Oboés, and C. Inglêss in A eólio. Each staff shows a melodic line with various rhythmic values and articulations, including triplets and trills.

Figura 19: Estruturas melódicas modais nas seções “J”, “N” e “T” da *Sinfonia em Quadrinhos*.

Em oposição a configuração situada na Figura 19, apresentamos fragmentos extraídos das seções “E”, “H”, “W” e “BB” para exemplificar como ocorre o contraste entre as configurações melódicas da composição (Figura 20). O efeito é alcançado por meio de uma estruturação proeminentemente cromática das frases, assim como uma articulação rítmica mais diversificada.

The image displays four staves of musical notation, each representing a different section of a symphony. The first staff, labeled 'E', shows measures 59 and 60 for Flautas, Oboés, Clarinetes, and Fagotes. The second staff, labeled 'H', shows measures 96, 97, 98, and 99 for Flautas. The third staff, labeled 'W', shows measures 229, 230, 231, and 232 for Flautas. The fourth staff, labeled 'BB', shows measures 296, 297, 298, and 299 for Trompas. Each staff contains a melodic line with chromatic movement and complex rhythmic patterns.

Figura 20: Estruturas melódicas cromáticas nas seções “E”, “H”, “W” e “BB” na sinfonia.

3.1.4 Conteúdo harmônico:

A harmonia é consequência de uma organização constituída por *blocos instrumentais* distribuídos diversificadamente na composição. Tais blocos são formados por um certo número de instrumentos que reúnem-se por afinidades rítmico-texturais, podendo atuar isoladamente a cada seção ou proporcionar contrastes tímbricos quando dois ou mais blocos encontram-se sobrepostos.

Podemos sintetizar a lógica de distribuição dos blocos a partir de funções específicas designadas aos naipes. Os sopros, por exemplo, assumem em grande medida o conteúdo melódico da peça; já as percussões (pratos, caixas, triângulos, etc.) executam padrões rítmicos e as cordas a harmonia.

Para exemplificar o último, vejamos o comportamento das cordas na seção “F” (compassos 73 a 95, Figura 21). No trecho, o compositor explora dissonâncias nos acordes; realiza mesclas entre modal/tonal e valoriza a sobreposição de terças maiores/menores. Como

consequência, têm-se as chamadas “zonas tonais expandidas” (ADOUR, 2014, p. 388-477), as quais encontram-se hachuradas na figura abaixo:

Figura 21: Análise harmônica do naipe das cordas na seção “F” da *Sinfonia em Quadrinhos*. A imagem apresenta a partitura para Violino I, Violino II, Viola, Cello e Contrabaixo, com cifras de acordes e uma análise de funções harmônicas. Abaixo da partitura, há uma linha de cifras de acordes e uma linha de funções harmônicas. Três áreas da partitura e da análise são destacadas com retângulos e rotuladas como "zona expandida I", "zona expandida II" e "zona expandida III".

Figura 21: Análise harmônica do naipe das cordas na seção “F” da *Sinfonia em Quadrinhos*.

3.1.5 Síntese da 1ª parte:

Durante o contato com a partitura e por meio da experiência de escuta das performances, apontamos as particularidades gerais da sinfonia buscando entendimentos sobre sua morfologia no tempo e de aspectos relevantes do ponto de vista composicional.

Até aqui, constatamos que o compositor estabeleceu critérios próprios de ativação e manipulação da instrumentação, forma, melodia, ritmo e da harmonia, de tal maneira que esses elementos desenvolvem-se num processo de *justaposição e fragmentação progressiva*, impactando diretamente na articulação formal e na construção da estética sonora própria de sua música.

Aspectos extramusicais também exercem papel preponderante ao conteúdo dessas estruturas, sendo uma espécie de “mola propulsora” do processo criativo, auxiliando-nos igualmente no entendimento das decisões tomadas pelo compositor na peça.

A partir das constatações, avaliamos os impactos dessas escolhas em função da construção de uma identidade sonora característica que se afirma como *a música de Hermeto Pascoal*.

Adiante, descrevemos o modelo desenvolvido para o aprofundamento do debate sobre o projeto de sonoridade apresentado na sinfonia.

3.2 Análise Genética – 2ª parte: Análise da sonoridade orquestral – Metodologia

Uma vez constatado que o processo de ruptura da continuidade sonora se impõe a partir do tratamento direcionado ao aumento/diminuição do número de eventos no contexto de uma progressão ocasionada por um fluxo periodicamente instável dos materiais musicais, entendemos que as causas desse tipo de notação sinaliza o interesse do compositor em promover contrastes de maneira reiterada e diversificada na peça.

Nesse sentido, propusemos o estudo quantitativo das texturas musicais para entendermos como o compositor desenvolve um estado de *tensionamento progressivo* que envolve o controle da sonoridade orquestral articulada na peça.

Ao mapearmos o comportamento das texturas, pudemos listar quais indicadores reforçam a narrativa de “disputa” (remetendo aqui ao contexto de uma partida de futebol), centrando-nos primeiramente no plano notacional da obra.

Acreditamos que o simbolismo extramusical presente na sinfonia pode ser interpretado por meio de uma abordagem associativa entre as implicações quantitativas ocasionadas pelas texturas e leituras qualitativas quanto ao comportamento dos dados em função de um projeto de sonoridade.

Em suma, trata-se de um procedimento analítico que tenta recriar, na medida do possível, a criação desde sua origem, posto que tais decisões tomadas por Hermeto Pascoal exprimem implicitamente, por vezes, sensações como incerteza, ansiedade e êxtase, tal qual experienciam espectadores ao acompanharem seus times de futebol preferidos “performando” em busca da vitória.

Antes da análise propriamente dita, faremos uma apresentação do nosso modelo voltado à investigação das texturas como fundamentação metodológica ao entendimento preditivo da sonoridade orquestral através do estudo de padrões de escrita sinalizados na obra. Para alcançá-lo valemo-nos do método *Análise Particional* (doravante AP, GENTIL-NUNES; CARVALHO, 2003), haja vista que o modelo sugere uma abordagem mais refinada dos conceitos propostos pelo compositor e teórico Wallace Berry (1928-1991) sobre análise textural presentes no livro *Structural Functions in Music* (1976) e cujo aprimoramento só foi possível graças à incorporação da teoria matemática das partições de Euler (1707-1783) (cf.

ANDREWS, 1984; ANDREWS; ERIKSSON, 2004; NICOLAS, 2007 apud GENTIL-NUNES, 2009, p. 1-3).

Antes, porém, debateremos sobre os principais conceitos que integram a metodologia ambientando o leitor a aplicação da proposta, que ocorrerá na 3ª etapa.

3.2.1 Terminologia básica do método de análise:

3.2.1.1 Unidade Sonora Composta, Recursos Sonoros e *Setups*:

Hermeto Pascoal constrói seu “discurso” a partir de uma abordagem intencionalmente sonora (no sentido *lato*) suscitando interações com paisagens sonoras, sons concretos, sons vocais e combinação de timbres convencionais à orquestra com outros sons não tão habituais, como o berrante e a escaleta, por exemplo. Para compreendermos o impacto desse tipo de escrita, concebemos que esta orientação parte, fundamentalmente, da noção de *unidade sonora composta* (doravante, USC):

Formada da combinação e interação de um número variável de *componentes*, a sonoridade é um *momento* que não tem limite temporal *a priori*, pois pode corresponder a um curto segmento, a um período longo, ou até à obra inteira. Sempre será um *múltiplo*, que se coloca, no entanto, como *unidade* potencialmente morfológica, estruturante. É um conceito muito próximo do que Lachenmann chamou de *Strukturklang*, uma ordem ‘formada de componentes heterogêneos, produzindo um campo de relações complexas pensado em todos os seus detalhes’, como o é, em suma, ‘qualquer obra que oram um todo coerente’. Essa unidade depende, portanto, da existência de elementos que se juntam para formar seu conteúdo: por essa razão é que dizemos que ela é *composta*, retendo, simultaneamente, o sentido geral e o sentido musical do termo (GUIGUE, 2011, p. 47-48).

Portanto, identificamos e segmentamos as unidades que exercem função relevante à articulação sonora como um todo em acordo com o princípio de “ruptura de continuidade” (GUIGUE, 2011, p. 78), no qual observamos ciclos de mudanças que impactam diretamente à sonoridade em vigor, seja a partir da adição/subtração de elementos ou mutações à estrutura interna de algum componente demarcado na notação. Assim, sempre que ocorrerem “desvios” em relação ao teor sonoro vigente à escrita na composição, identificaremos uma nova USC.

Especificando os detalhes do processo de identificação e seleção das USCs, estabelecemos algumas etapas e conceitos que orientaram a seleção dos fragmentos analisados considerando aspectos do repertório de música orquestral.

Identificamos inicialmente quais sonoridades foram escolhidas pelo compositor a partir daquilo que foi proposto na partitura: um levantamento que considerou todas as indicações textuais e simbólicas que suscitam a execução de sonoridades diferenciadas nos instrumentos ou naipes, tanto no *caput* da grade orquestral quanto dentro da partitura (indicações de *divisi*, *sol*, *pizzicato*, *staccato*, *spiccato*, *legato*, *marcato*, *arco*, *glissando*).

Elaboramos um *Índice de Recursos Sonoros* (doravante, IRS): um catálogo em que listamos quais sonoridades são utilizadas pelo compositor ao longo da peça. Assim, cada sonoridade listada individualmente recebe o nome de *Recurso Sonoro* (doravante, RS).¹¹²

À medida em que um ou vários RS se sucediam na peça, fizemos a contagem da ocorrência desses eventos inserindo um número inteiro que corresponde a quantidade de SR ativos em um dado momento na composição. Dessa maneira, cada USC recebeu um valor exato de RSs e a esse dado numérico chamamos de *Setups Sonoros Locais* (doravante, SSL).¹¹²

A função de cada *Setup* é guardar a informação quantitativa da presença de RSs em cada USC, auxiliando a compreensão de uma possível estratégia de orquestração implícita na partitura.

Sempre que o compositor muda a distribuição instrumental, ocorre um novo *Setup* (e conseqüentemente uma nova USC), sendo necessário demarcar quais foram estas alterações (quais RSs foram utilizados), quantas sonoridades foram ativadas (qual a quantidade presencial de RSs) e o momento exato em que elas aconteceram (geralmente indicadas pelo respectivo número do compasso da peça).

Tanto os RSs quanto os SSLs são organizados em planilhas visando auxiliar na compreensão sobre como ocorre a progressão dos eventos da peça.

Para exemplificarmos a aplicação do procedimento à peça, precisamos revisar quais padrões de escrita utilizados pelo compositor configuram indícios de uma identidade sonora específica à obra.

¹¹² Nas figuras, gráficos e tabelas, utilizamos as versões em língua inglesa dos termos IRS e RS, a saber: *Sonic Resource Index* (SRI) e *Sonic Resource* (SR). O mesmo se aplica à sigla SSL, cuja versão em inglês intitula-se *Local Sonic Setups* (LSS).

O primeiro refere-se a instrumentação, que foi disposta com base na construção de *camadas adjacentes de timbres*: naipes que constituem conjuntos ou agrupamentos de sonoridades e que desenvolvem-se produzindo movimentos de dependência e interdependência nas texturas instrumentais ao longo da peça. Trata-se de um feitiço muito comum à obra e, por este motivo, o nomeamos de *blocos sonoros homogêneos sucessivos*.¹¹³

O segundo parte do princípio de que a promoção de rupturas de continuidade ocorre por meio do tratamento rítmico interno de cada um desses blocos instrumentais, possuindo ambos certa regularidade de transformação em todas as seções da composição.

Assim, confeccionamos formatos distintos de planilhas para os dois tipos de comportamento textural presente na obra. Procuramos dispor o catálogo das camadas de timbres colocando os *Recursos Sonoros* em linha e os compassos que demarcam a ocorrência dos *Setups* em coluna. Já o catálogo do teor rítmico dos blocos sonoros segue uma lógica de visualização contrária, visto que o procedimento em particular não leva em conta a quantidade de RS em cada SSL, mas sim a configuração da textura rítmica de cada USC.¹¹⁴

Vejamos então como foi produzido o IRS referente à progressão de camadas de timbres em quatro USCs situadas nos compassos 01 a 04 da seção “INTRO”:

¹¹³ Fazendo uma analogia para que o leitor possa compreender melhor o comportamento da orquestração, poderíamos dizer que este tipo de escrita orquestral lembra muito a escrita para naipes de sopro no feitiço das *Big Bands*, em que toda a harmonia é realizada em blocos.

¹¹⁴ A expressão “textura rítmica” alude à importância que determinadas práticas musicais outorgam ao aspecto rítmico na composição: TAGG (1982), MIDDLETON (1993) e BABBITT (1958) utilizam-no como referência a uma das características relevantes à “música popular” ao lado da intensidade, estrutura harmônica, timbre, registros, etc. Na *Sinfonia em Quadrinhos*, há uma valorização explícita do aspecto rítmico ao diversificar seu emprego tanto ao naipe das percussões quanto aos demais. Assim, considerando o “peso” que as tradições populares exercem na música de Hermeto Pascoal, o termo textura rítmica refere-se, neste estudo, à incorporação do papel que esta escrita orquestral – notabilizada pela ênfase ao componente rítmico – exerce enquanto princípio articulador da forma numa perspectiva micro e macroscópica da composição.

		SOPROS			CORDAS			PERCUSSÃO			
	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K
3	Seção	BAR	MADEIRAS	METAIS				GROOVE	EFEITOS	MELODIAS	LSS
4		001			4		4				2
5		002			4		5				2
6	INTRO	003			4		5				2
7		004			4		5				2

Figura 22: Planilha das *camadas de timbres* nos primeiros quatro compassos da sinfonia.
 Legenda: (1) Recorte da partitura (imagem em posição superior): numeração acima da partitura: número do compasso das USCs analisadas. (2) Planilha da listagem dos Blocos Sonoros (imagem em posição inferior): Coluna A4 a A7: seção; Coluna B4 a B7: números dos compassos das USCs; Linha C3 a J3: Índice de Recursos Sonoros (IRS); Coluna K4 a K7: Quantidade de *Setups* (SSL) por compasso; Linhas C4 a J7: Números de Recursos Sonoros por *Setups*.

Na planilha referente às camadas de timbres, listamos blocos sonoros gerais orientados de acordo com critérios funcionais da instrumentação previamente reportados na página 141: *sopros*; *cordas* e *percussão*. A partir desta divisão geral, estabelecemos categorias mais específicas para cada um dos blocos considerando os respectivos padrões comportamentais situados em âmbito notacional.

Os sopros – que exercem a função de atuar sobremaneira no conteúdo melódico da composição – são ativados pelo revezamento das madeiras, dos metais ou de ambos, simultaneamente. Logo, *madeiras* e *metais* compõem subcategorias dos sopros (cf. linha C3 a D3 da planilha presente na Figura 22).

Apesar de outras articulações aparecerem em determinados trechos na peça – por exemplo, o *non legato* dos contrabaixos dos compassos 1 e parte do 2 –, os recursos mais significativos ao naipe das cordas são *divisi*, *glissando* e *legado*. Devido a isso, as três técnicas foram demarcadas como subcategorias ao bloco das cordas (cf. linha E3 a G3 da planilha situada na Figura 22). Consideramos o *divisi* um recurso sonoro na medida em que ele contribui para a modificação da sonoridade do *Setup* ao reduzir o número de instrumentos por vozes.¹¹⁵

¹¹⁵ Independentemente de ter incidência na densidade ou nas texturas locais.

As percussões são manipuladas de três maneiras distintas, podendo executar padrões musicais (que aqui convencionamos chamá-los simplesmente por *grooves* – também conhecido no jargão da música popular como “levada” – posto que são executados em *loop* quando presentes nas seções); “efeitos” – quando o instrumental promove “ambientações” às demais camadas de timbre em execução – e, por último, quando tímpano, xilofone e piano, “dobram” melodias com os sopros. Consequentemente, *grooves*, *efeitos* e *melodias* são subcategorias do bloco das percussões (cf. linha H3 a J3 da planilha apresentada na Figura 22).

Ainda com relação à Figura 22, têm-se um exemplar de como as cordas evoluem ao longo da composição. Se observarmos a presença do *legato*, constatamos sua expansão do compasso 01 ao 03, sendo que no compasso 04 quem prevalece é o SR *glissando*, ao tempo em que a quantidade de *divisi* permanece estática no referido trecho. Importante observar que o número de *Setups* nas quatro USCs é relativamente baixo se comparado ao limite máximo possível de SSL simultâneos na composição (SSL máx. = 8), que resulta da soma dos 2 SR dos sopros, 3 das cordas e 3 da percussão. Logo, nesta planilha, objetivamos entender o quão próximas ou distantes a esse limite foram dispostas as camadas ao longo da composição, permitindo-nos compreender em quais instantes as sonoridades impulsionam maior ou menor tensão à obra.

Utilizando o mesmo fragmento musical, exemplificaremos agora como foi realizada a confecção da planilha referente às texturas rítmicas das USCs avaliadas:

	B	C	D	E	F
1	Seção				
2	INTRO				
BAR	----->	001	002	003	004
78	TEXTURA-RÍTMICA	(1 8)	(1 8)	(1 8)	(9)

Figura 23: Planilha das *texturas rítmicas* nos primeiros quatro compassos da sinfonia.

Legenda: (1) Recorte da partitura (imagem em posição superior): numeração acima da partitura: número do compasso das USCs analisadas; hachuras e números inseridos nos eventos da partitura: distinção e contagem de texturas rítmicas simultâneas no trecho. (2) Planilha da listagem das texturas rítmicas (imagem em posição inferior): Linha C1 a F1: seção; Linha C2 a F2: números dos compassos das USCs; Linha C78 a F78: rótulo das texturas rítmicas.

Observamos como foram dispostos o conteúdo rítmico dentro de cada USC com base no critério de *aglomeração* e *dispersão* dos eventos. Entendamos tal critério observando o comportamento dos eventos situados nas três primeiras USCs da Figura 23¹¹⁶.

Violinos, violas e violoncelos executam um total de oito semínimas para cada unidade de tempo e este dado representa o quão aglomerados estão as USCs no trecho em curso. A dispersão acontece nos contrabaixos, posto que os eventos rítmicos foram notados de maneira diferentes em relação aos demais instrumentos nos mesmos três compassos. É na última USC, compasso 04, em que todos os instrumentos apresentam-se aglomerados. O fragmento, apesar de curto, sintetiza bem a maneira estabelecida pelo compositor ao desenvolver toda a trama rítmico-textural ao longo da peça.

De posse de ambas as planilhas, produzimos um panorama do desenvolvimento da composição nas duas dimensões relacionadas ao comportamento textural da orquestração. Neste ponto em diante, faz-se necessário explicitar como procedemos a investigação das

¹¹⁶ Os termos *aglomeração* e *dispersão* são desenvolvidos dentro do tópico 3.2.1.2.

texturas nas duas dimensões utilizando o método específico ao interesse em questão, a *Análise Particional* (GENTIL-NUNES, 2009).

3.2.1.2 Análise Particional: densidade instrumental, rítmica, complexidade textural relativa:

No livro *Structural Functions in Music*, Wallace Berry propôs uma representação da textura de acordo com o grau de dependência e interdependência das “vozes” que a compõem (BERRY, 1976, p. 184). Segundo ele, uma textura seria constituída por componentes *reais*, cada um correspondendo a uma “voz” – isto é, a uma parte que se individualiza na polifonia geral – e de componentes *sonoros* que representam a soma dos recursos sonoros utilizados (correspondente ao que enunciamos por *Setups Sonoros Locais*). É a medida do grau de independência/interdependência de um recurso agrupado num componente real ou deixado de fora como fluxo isolado.

Embora Berry não mencione, esse raciocínio e a representação numérica que ele propôs oferecem convergências à teoria matemática clássica da partição de inteiros, elaborada inicialmente por Euler em 1748 (ANDREWS, 1984 apud GENTIL-NUNES, 2011).¹¹⁷

De acordo com a teoria, o número 5, por exemplo – um *Setup* de 5 instrumentos, possui 7 partições – então $p(5) = 7$ – isto é, 7 maneiras pelas quais ele pode ser representado pela soma de outros inteiros, no caso: (5, 4+1, 3+2, 3+1+1, 2+2+1, 2+1+1+1, 1+1+1+1+1). Este conjunto pode ser representado de diversas maneiras, tais como {11111, 2111, 221, 311, 32, 41, 5}, ou {5, 41, 32, 31^2 , 2^21 , 21^3 , 1^5 }, sendo que, no último, a base representa as partes, os índices e sua multiplicidade.¹¹⁸

As partições que possuem o maior número de dígitos são aquelas que apresentam a taxa mais elevada de dispersão – o que Berry chamou de independência, na qual a representação {1 1 1 1 1} significa que cada um dos 5 instrumentos tocam uma parte independente.

¹¹⁷ O pesquisador desenvolve desde 2009 um sistema baseado na Teoria das Partições para a composição e análise musical, que ele chama de “Análise Particional” e que aplicou a várias dimensões da composição e a repertórios variados. Quando é utilizada para a análise da estruturação rítmica da música, ela “refina a análise das texturas de Berry, pois fornece uma taxonomia exaustiva e topográfica das configurações de texturas, ela define e classifica suas progressões [...] e resolve a questão da ‘janela de observação’”.

¹¹⁸ Para mais detalhes e outras formas de representação cf. GENTIL-NUNES (2009, p. 11).

Em complemento, o valor nominal de cada dígito traduz a taxa de aglomeração que equivale a interdependência em Berry. No nosso exemplo, {4 1} seria a forma de representar um solista acompanhado por um acorde tocado pelos outros quatro instrumentos. A analogia ao modelo de Berry ainda é reforçada na medida em que o número de dígitos corresponde ao número de componentes *reais*, e seu valor nominal, ao número de componentes *sonoros* que cada um contém.

No entanto, essa função não representa a totalidade das partições possíveis de um conjunto instrumental, dado que todos os subconjuntos do total (isto é, os duos, trios, etc.) possuem também suas próprias partições, com exceção, naturalmente, do subconjunto 1 (instrumento solo). Gentil-Nunes introduz então o conceito de *conjunto-léxico* que é a “união dos conjuntos formados pelas partições dos inteiros de 1 a (*n*)” (GENTIL-NUNES 2009, p. 16). Desse modo, um conjunto de 5 instrumentos apresenta na realidade uma *soma-léxico* de 18 partições, que se pode representar conforme segue:

$$lex(5) = \{5, 41, 32, 311, 221, 2111, 11111, 4, 31, 22, 211, 1111, 3, 21, 111, 2, 11, 1\}.$$

Especificamente relevante ao nosso objetivo de análise das teorias de Berry e da AP é o índice de dispersão, como veremos a seguir.¹¹⁹ Com efeito, ao oposto da partição {1 1 1 1 1}, na qual cada instrumento é individualizado – o que daria à textura sua complexidade máxima – temos a possibilidade de {5}, configuração em que todos os instrumentos são aglomerados numa única homofonia. A representação padrão em vetor ordena de fato as partições por ordem crescente de dispersão.

Assim, cada número referente aos componentes reais de Berry foi tratado como um dado particional, cujo objetivo incide à compreensão do quão *aglomeradas* e/ou *dispersas* comportam-se as texturas.

Observemos a aplicação de tais conceitos utilizando os mesmos exemplos da Figura 22 e Figura 23, seção “INTRO”, compassos 001 a 004:

¹¹⁹ A complexidade pode ser medida também pela aglomeração, como é o caso de partições em relação de redimensionamento (2 e 5, por exemplo) ou mesmo uma textura de ambiência, como em *Atmospheres*, de Ligeti, pode ser considerada complexa, posto que ela possui maior número de relações harmônicas, fazendo um paralelo à escrita tradicional baseada na diferença entre consonância e dissonância. Na tese (GENTIL-NUNES, 2009, p. 74, gráfico “c”, presente na figura 2-36) há uma representação que incorpora o fluxo gerado pela complexidade considerando as duas possibilidades num gráfico único.

		CORDAS					
	A	B	E	F	G	K	L
3	Seção	BAR	DIVISI	GLISS	LEG	LSS	PARTIÇÕES
4	INTRO	001	4		4	2	(4 4)
5		002	4		5	2	(4 5)
6		003	4		5	2	(4 5)
7		004	4		5	2	(4 5)

Figura 24: Partições das camadas de timbre na seção “INTRO” da *Sinfonia em Quadrinhos*.
 Legenda: (1) Numeração acima da partitura: número do compasso das USC analisadas; (2) Planilha da listagem dos Blocos Sonoros (imagem em posição inferior): Coluna A4 a A7: seção; Coluna B4 a B7: números dos compassos das USCs; Linha E3 a G3: Índice de Recursos Sonoros (IRS); Coluna K4 a K7: *Setups* (SSL); Coluna L4 a L7: Partições.

No tocante à evolução das camadas de timbre nos quatro primeiros compassos da seção “INTRO”, temos: (1) a combinação entre *divisi* e *legato* nos primeiros e segundos violinos, violas e violoncelos no compasso 001, recebendo a partição {4 4} (cf. linha E4 a G4 na planilha da Figura 24); (2) o acréscimo de mais um instrumento tocando *legato* (contrabaixos) concomitante ao primeiro recurso nos compassos 002 e 003 (cf. linha E5 a G6), resultando na partição {4 5}; (3) um *glissando* em todas as cordas no 4º compasso (célula F7) concomitante as quatro cordas em *divisi*, sucedendo a partição {4 5}. A quantidade de camadas de timbre em execução por compasso são inseridas na coluna referente aos *Setups Sonoros Locais* (coluna K4 a K7) e as respectivas partições foram dispostas na última coluna da planilha (L4 a L7).¹²⁰

Vejamos o mesmo trecho presente na Figura 24 observando, desta vez, informações referentes ao conteúdo rítmico das texturas:

¹²⁰ As partições catalogadas na planilha apresentam-se entre parênteses para que os dados possam ser importados para a biblioteca SOAL, *software* utilizado para realizar as operações da AP (a ferramenta será detalhada adiante, na página 99).

	B	C	D	E	F
1 Seção	INTRO				
2 BAR ----->		001	002	003	004
78 TEXTURA-RÍTMICA – PARTIÇÕES		(1 8)	(1 8)	(1 8)	(9)

Figura 25: Partições das *texturas rítmicas* na seção “INTRO” da *Sinfonia em Quadrinhos*.

Legenda: (1) Recorte da partitura (imagem em posição superior): numeração acima da partitura: número do compasso das USCs analisadas; hachuras e números inseridos nos eventos da partitura: distinção e contagem de texturas rítmicas simultâneas no trecho. (2) Planilha da listagem das texturas rítmicas (imagem em posição inferior): Linha C1 a F1: seção; Linha C2 a F2: números dos compassos das USCs; Linha C78 a F78: partições das texturas rítmicas.

No exemplo da Figura 25, oito instrumentos executam semínimas do compasso 001 ao 003, enquanto que apenas o contrabaixo realiza comportamento rítmico diferenciado dos demais, configurando a partição {1 8}. No compasso seguinte, as cordas aglomeram-se, o que resulta na partição {9}.

Considerando que o processo de identificação, rotulagem e classificação das quatro USCs da seção “INTRO” resultou em oito partições diferentes – quatro para *camadas de timbre* (Figura 24) e as demais para as *texturas rítmicas* (Figura 25) –, categorizamos os dados identificando primeiramente a *densidade-número*, $p(n)$, e o total de relações binárias de (n) das partições (T), como demonstramos na Tabela 3:

Tabela 3: Categorização das partições situadas na seção “INTRO” da *Sinfonia em Quadrinhos*.

Texturas das camadas de timbres				
Seção INTRO				
USC BAR-->	001	002	003	004
$p(n)$	{4 4}	{4 5}	{4 5}	{4 5}
(T)	6 6	6 10	6 10	6 10
Texturas rítmicas				
Seção INTRO				
USC BAR-->	001	002	003	004
$p(n)$	{1 8}	{1 8}	{1 8}	{9}
(T)	0 28	0 28	0 28	36

Para sabermos o valor de (T) a partir de $p(4)$, é preciso identificar a quantidade de pares que o número 2 é capaz de comportar. Assim, se $p(4)$, $(T)=6$, pois o valor comporta até seis pares: 1-2, 1-3, 1-4, 2-3, 2-4, 3-4. Logo, se $p(5)$ resulta em $(T)=10$, o número 5 admite dez pares: 1-2, 1-3, 1-4, 1-5, 2-3, 2-4, 2-5, 3-4, 3-5, 4-5. Se $(T)=0$ quando $p(1)$, significa dizer que o número 1 não comporta nenhum par de números. Assim, esse raciocínio se aplica aos demais casos.

A operação utilizada para o cálculo de (T) provém da análise combinatória e é representada da seguinte maneira (TUCKER, 1995, p. 181 apud GENTIL-NUNES; CARVALHO, 2003, p. 2):

$$T = C_{(n,2)} = \frac{n(n-1)}{2} \quad (1)$$

Na prática, (T) reportará um par de índices (a, d) (aglomeração, dispersão).

Por sua vez, (a) é obtida a partir do somatório de todas as combinações dois a dois entre os componentes sonoros de cada componente real, onde r é o número de componentes reais e r_i a densidade-número de cada componente real em separado (GENTIL-NUNES; CARVALHO, 2003, p. 4):

$$a = \sum_{i=1}^r C(r_i, 2) \quad (2)$$

As relações de *aglomeração das texturas rítmicas* nas USCs da seção “INTRO” (Tabela 3) podem ser obtidas a partir dos seguintes procedimentos:

- (1) identificar as partes de cada configuração: $\{1\ 8\}=1, 8$ (comp. 001 a 003) e $\{9\}=9$ (comp. 004);
- (2) obter os valores de (T) considerando cada uma das partes destacadas em (1) como (n) : $p(1), (T)=0$; $p(8), (T)=28$ e $p(9), (T)=36$. Assim, o resultado é $\{0\ 28\}$ e $\{36\}$, respectivamente;
- (3) somar internamente as partes calculadas em (2): $\{1\ 8\}=[0+28=28]$; $\{9\}=[36]$. Portanto, o índice (a) das texturas rítmicas nos compassos 001 a 003 é 28 ($a=28$), enquanto que no compasso 004 é 36 ($a=36$).

Para a obtenção do índice (d) , basta subtrair (T) por (a) :

$$d = T - a \quad (3)$$

Utilizando as *camadas de timbres* da seção “INTRO” (Tabela 3) como referência, procedemos o cálculo da dispersão na seguinte sequência:

- (1) identificar as partes de cada partição: $\{4\ 4\}$ (compasso 001) e $\{4\ 5\}$ (compasso 002 a 004);
- (2) obter os valores de (T) considerando cada uma das partes destacadas em (1) como (n) : $p(4), (T)=6$; $p(5), (T)=10$;
- (3) somar internamente as partes calculadas em (2): $\{4\ 4\}=[6+6=12]$; $\{4\ 5\}=[6+10=16]$. Assim, o índice (a) das camadas de timbres nos compassos 001 a 003 é 12 ($a=12$), enquanto que no compasso 004 é 16 ($a=16$);
- (4) somar internamente as partes de (1): $\{4\ 4\}=[4+4=8]$, $\{4\ 5\}=[4+5=9]$; considerar os resultados como (n) para, a partir daí, calcular (T) : $p(8), (T)=28$, $p(9), (T)=36$; subtrair os resultados de (T) por (a) a fim de obter os valores de (d) : $[28-12=16]$; $[36-16=20]$. Portanto, as partições $\{4\ 4\}$ e $\{4\ 5\}$ possuem, respectivamente, os seguintes índices de dispersão: $(d)=16$ e $(d)=20$.

Ao representarmos (a, d) num indexograma horizontal simetricamente disposto em torno de zero, convencionamos a grafia de (a) com o sinal negativo, tal como demonstramos na Figura 26:

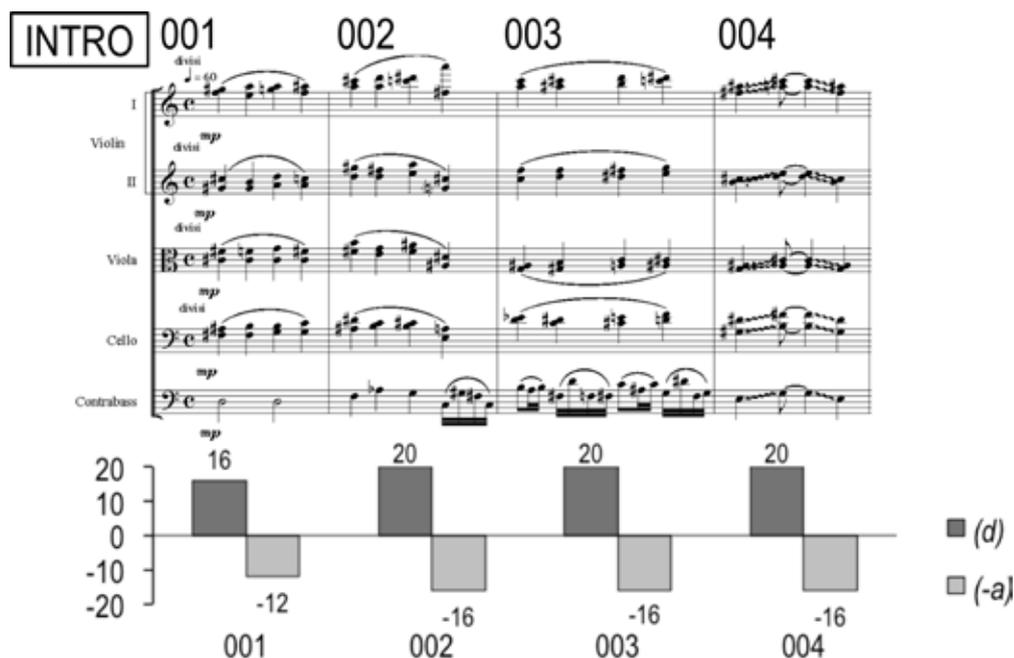


Figura 26: Histograma dos índices (a) e (d) das camadas de timbre na seção “INTRO” da sinfonia. Legenda: (1) Recorte da partitura (imagem em posição superior): numeração acima da partitura: número do compasso das USCs analisadas. (2) Histograma dos índices (a) e (d) das camadas de timbre. Ordenada: índices de aglomeração e dispersão das partições instrumentais (de “0” a “20”= dispersão e de “0” a “-20”= aglomeração; Abscissa: número do compasso das USC).

A medida em que as cordas se igualam em termos de ativação dos recursos sonoros – seja pelo uso do *divisi* com *legato* (compasso 002 a 003) e *divisi* com *glissando* (compasso 004) – os índices (a, d) do gráfico se estabilizam, tal como ocorre na partitura. Assim, ao aplicarmos a AP no estudo da sonoridade orquestral da *Sinfonia em Quadrinhos*, objetivamos entender detalhadamente o comportamento do fluxo textural ocasionado tanto pelas camadas de timbre quanto pelas texturas rítmicas.

Mas a inversão de (a) tem uma outra função. Quando adicionado a (d) , forma-se a soma I , portanto:

$$I = d - a \quad (4)$$

Com a operação, produz-se uma avaliação capaz de demonstrar a tendência global da textura, tanto da aglomeração (quando a soma é negativa) quanto da dispersão (valor positivo). A síntese torna-se relevante nesse modelo, pois ela tem o poder de “modular” possivelmente menos, isto é, para “enfraquecer” a qualificação quando o índice de aglomeração pesar mais do que a dispersão. Em outras palavras – e reforçando uma convenção estabelecida anteriormente na pág. 151 em que priorizarmos a dispersão como elemento definidor da complexidade textural –, a integração computacional da dispersão à

taxa de aglomeração permite uma calibragem aperfeiçoada dos resultados, sendo esta a síntese que utilizaremos na presente análise. Na ótica de uma integração dos recursos orquestrais do nosso modelo a partir do conceito de unidade sonora composta, se faz necessário colocar o índice I num eixo único de “complexidade relativa”, com efeito:

[...] a informação que serve de fundamento à avaliação do grau de atividade de um determinado componente [em nosso caso, a orquestração] numa unidade e na geração de uma dinâmica formal é o seu índice de “complexidade relativa”. A “complexidade” máxima corresponde à configuração que contribui na produção das sonoridade mais “complexa” possível no domínio de competência do componente. Nesse caso, diz-se que o índice de participação na complexidade global da unidade é de 100%. Na outra ponta, as configurações mais simples são as que puxam as sonoridades “para baixo”, para a maior “simplicidade” estrutural. As mesmas são, por conseguinte, avaliadas dentro de “um contínuo que vai do simples ao complexo” (GUIGUE, 2011, p. 50).

A solução proposta para normalização do modelo foi dividir I pelo valor (T) do *Setup* que possui o maior número de *Recursos Sonoros* (T_{max}).¹²¹ O argumento que estabelece a dispersão como o indicador capaz de direcionar a maior complexidade possível no contexto. O resultado é um índice capaz de retornar um valor de *Complexidade Textural Relativa* (doravante, CTR) a cada USC analisada:¹²²

$$CTR = \frac{I}{T_{max}} \quad (5)$$

Em vista disso, ao calcularmos todas as USC selecionadas na composição segundo o índice CTR, teremos uma representação quantitativa da progressão das texturas no curso temporal da peça e, por conseguinte, a possibilidade de compreendermos tais fluxos de dados relacionando-os à motivações extramusicais explicitamente intencionadas pelo próprio compositor.

Constatamos que na *Sinfonia em Quadrinhos*, as texturas rítmicas constituem fator único de dispersão textural, portanto, a escolha da *heterorritmia* para o cálculo da dispersão textural mostrou ser a mais adequada ao presente estudo.

Realizamos uma comparação dos dados obtidos pelo cálculo CTR tanto nas camadas de timbres quanto nas texturas rítmicas dos eventos prescritos na seção “INTRO”:

¹²¹ Em outras palavras, dividir o índice I pelo *Setup* com o maior número possível de relações binárias em um determinado conjunto de configurações.

¹²² Figuras, gráficos e tabelas em que utilizamos o cálculo CTR foram grafados como RVC (*Relative Voice Complexity*), termo análogo em língua inglesa.

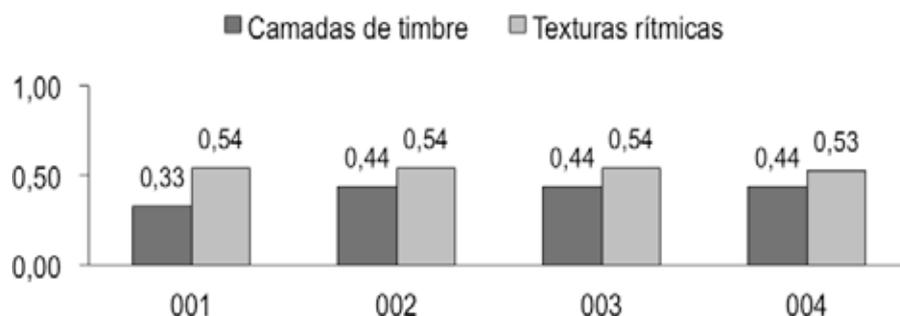


Gráfico 3: Histograma do índice CTR na seção “INTRO” da *Sinfonia em Quadrinhos*.
 Legenda: (1) Ordenada: CTR das camadas e timbre e textura rítmica (“1,00” representa o valor mais complexo enquanto que “0,00”, o oposto); (2) Abscissa: números dos compassos das USC analisadas.

Observe a distância numérica dos resultados: as texturas rítmicas no referido trecho atingem um valor relativo de complexidade de 0,54, enquanto que as camadas de timbres não ultrapassam o valor 0,44. Quando recobramos o teor das partições de cada uma das dimensões texturais estudadas e referenciadas no trecho por meio da Tabela 3, página 154, podemos interpretar que a medida em que a quantidade de partições contidas em cada USC aumenta, haverá, como consequência, um acréscimo proporcional da taxa de complexidade relativa.

3.2.2 Procedimentos de organização e interpretação dos dados:

Os critérios metodológicos estabelecidos versaram que: (1) o cálculo CTR concede “peso” maior aos índices de dispersão; (2) O critério de dispersão é heterorrítmico.

Mudanças na sonoridade vigente, sejam elas *quantitativas* – supressão ou adição de algum componente – ou *qualitativas* – alteração na estrutura interna de um elemento qualquer – na *ruptura de continuidade* (pág. 144), provocam a presença de uma nova USC.

A própria alternância dos “quadrinhos” figura um exemplar de ruptura de continuidade em razão de alterações na quantia de agrupamentos instrumentais, padrões rítmicos, harmônicos e, por vezes, de andamento concomitantes a cada nova seção da peça. Aplicar o procedimento à *Sinfonia em Quadrinhos* resultou na segmentação em um total de 226 USC para 311 compassos.

No tocante à complexidade relativa, os componentes constituintes das USCs são avaliados separadamente para medir seus índices numa escala de (0,00) – complexidade mínima – a (1,00) – complexidade máxima.

As partições de cada USC foram formatadas em listas múltiplas (ou multi-lista) que devem conter dois argumentos: (1) a *dispersão relativa das texturas* (DRT) – uma sequência de inteiros que representam a densidade-número de cada *Setup* e (2) o inteiro que evidencia o critério de dispersão heterorrítmica (no caso, o número inteiro 1, entre parênteses, situado ao lado do rótulo da partição). Observemos o trecho compreendido entre os compassos 185 a 194 que se apresentam em repetição durante toda a seção “R”:

a

	B	CX	CY
1 Seção		R	
2 BAR ----->		185	194
78 TEXTURA-RÍTMICA - PARTIÇÕES		((12)(1))	((12)(1))
79 a		66	66
80 d		0	0
81 sum (a + d)		-66	-66
82 RVC(a+d)		0,51	0,51

b

	A	B	SOPROS		CORDAS		K	L	M	N	O	P
3	Seção	BAR	C	E								
			MADEIRAS	DIVISI	LSS	PARTIÇÕES	a	d	sum (a- +d)	RVC (a- +d)		
103	R	185	4	4	2	((4 4)(1))	12	16	4	0,11		
104		194	4	4	2	((4 4)(1))	12	16	4	0,11		

Figura 27: Demonstração da coleta de dados à Análise Particional na *Sinfonia em Quadrinhos*.
 Legenda: (1) Recorte da partitura (imagem em posição superior): numeração acima da partitura: número do compasso das USCs analisadas; (2) Exemplos dos dados contidos nas planilhas das análises das texturas rítmicas (a) e das camadas de timbres (b) (imagens do centro e em posição inferior, respectivamente): (a) Colunas B2 a B74: Blocos Sonoros (SRI); Linha CX1 a CY1: seção; Linha CX2 a CY2: número do compasso das USCs analisadas; Linha B77 a CY77: *Setups* (LSS); Linha B78 a CY78: Partições das texturas rítmicas; Linha B79 a CY79: aglomeração; Linha B80 a CY80: dispersão; Linha B81 a CY81: soma da aglomeração e dispersão; Linha B82 a CY82: cálculo da complexidade textural (ou CTR, sendo “1,00”, o valor mais complexo possível e “0,00” a textura mais simples possível). (b) Coluna A3 a A104: Seções; Coluna B3 a B104: números dos compassos das USCs analisadas; Coluna C3 a C104: SRI do naipe dos sopros; Coluna E3 a E104: SRI do naipe das cordas; Coluna K3 a K104: *Setups* (LSS); Coluna L3 a L104: Partições; Coluna M3 a M104: índice de aglomeração; Coluna N3 a N104: índice de dispersão; Coluna O3 a O104: soma da aglomeração e dispersão; Coluna P3 a P104: cálculo da complexidade textural (ou CTR, sendo “1,00”, o valor mais complexo possível e “0,00” a textura mais simples possível).

Na seção “R” contemplada na Figura 27, temos duas USCs (compasso 185 e 194). Observando a escrita do compositor e os dados contidos na planilha das texturas rítmicas – indicada por \boxed{a} –, têm-se a presença de 12 “vozes” soando em simultâneo, distribuídas em duas camadas de timbres constituídas por clarinete baixo e fagote somados ao naipe das cordas. Tal configuração textural resulta em um bloco sonoro homofônico, representado pela partição {12} (e, por conseguinte, não há qualquer evento que influencie dispersão ao trecho).¹²³

Ainda tratando das informações contidas na Figura 27, nota-se que a planilha \boxed{b} – endereçada à AP das camadas de timbres – a contagem das partições resulta da quantidade de vezes que o recurso sonoro é ativado nas USCs: se nos compassos 185 e 194 temos quatro madeiras e quatro cordas em *divisi*, a partição da camada instrumental será {4 4}, configuração esta que resultou num valor de CTR relativamente baixo (0,11) se comparado ao mesmo dado nas texturas rítmicas (0,51), indicando tratar-se de uma camada tímbrica “simples”, fato que se reflete no uso de apenas dois *Setups* para cada USC no trecho.

O cálculo da aglomeração, dispersão, soma (a , d) e CTR de cada partição analisada manualmente na partitura inseridas nas planilhas executados pela função intitulada *soal-texture-complexity* que desenvolvemos em parceria com outros pesquisadores¹²⁴ e implementada na biblioteca SOAL (*Sonic Object Analysis Library*) – ferramenta voltada a análise da complexidade de unidades sonoras compostas desenvolvida pelo grupo de pesquisa *Mus*³ (UFPB) para o ambiente computacional *OpenMusic* (IRCAM).¹²⁵

Assim, as 226 partições das USCs da sinfonia foram inseridas como multi-lista no *input* 1 da referida função, retornando a lista dupla das texturas (índices a , d) de acordo com o critério selecionado (heterorritmia) por meio dos *outputs* 4 e 5 respectivamente, e a obtenção do CTR da peça em sua totalidade através do *output* 10.¹²⁶

¹²³ O número inteiro 1 entre parêntese ao lado da partição {12} indica o critério heterorrítmico para o cálculo da CTR (cf. Figura 27, planilha \boxed{a} , linha CX78, CY78 e planilha \boxed{b} , coluna L103, L104).

¹²⁴ O desenvolvimento da *soal-texture-complexity* contou com a colaboração de Dann Luciano (IFPI) e Charles de Paiva (NICS-UNICAMP).

¹²⁵ O aplicativo *OpenMusic* está disponível para *download* gratuito em: <goo.gl/dfQGTm>. Acesso em: 7 mar. 2016. A biblioteca SOAL também pode ser transferida gratuitamente em: <goo.gl/jrSS8y>. Acesso em: 11 mai. 2017.

¹²⁶ Uma multi-lista em *Lisp*, linguagem utilizada no *software OpenMusic*, é a concatenação de um número indefinido de sub-listas. A hierarquia das mesmas é comandada pelos níveis de incorporação, assinalados por parênteses. Detalhamos tão somente os *inputs* e *outputs* utilizados no presente estudo. Para mais detalhes, acessar a documentação da biblioteca SOAL (versão 4.0) disponível em: <goo.gl/otyc1L>. Acesso em: 12 abr. 2017.

Na Figura 25, apresentamos uma *screenshot* a fim de ilustrarmos como a função *soal-texture-complexity* retorna os dados inseridos pelo usuário:

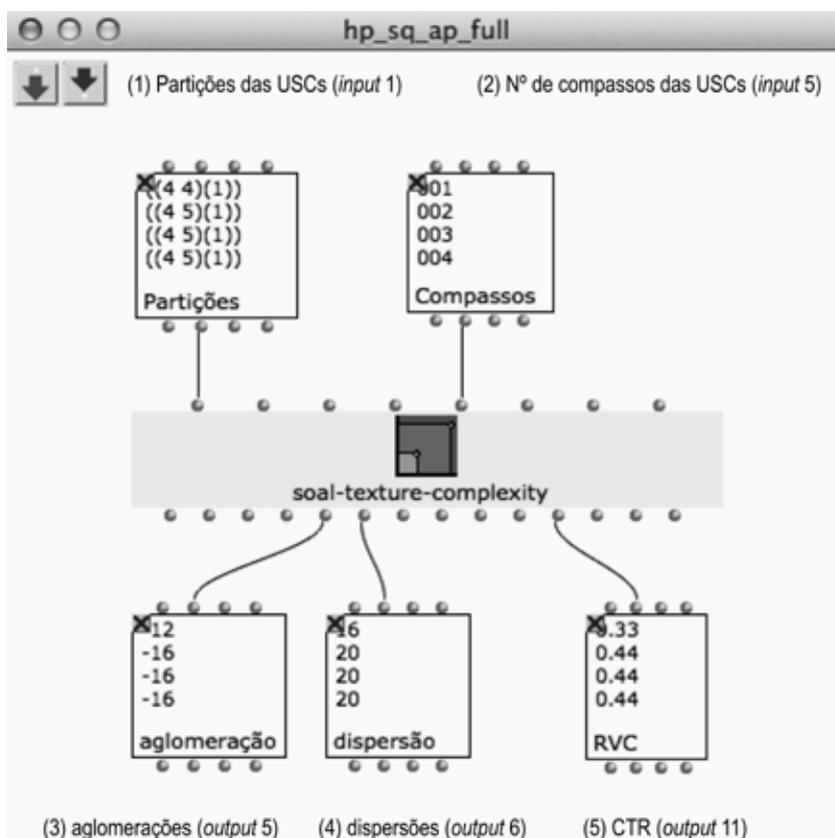


Figura 28: Funcionamento básico da ferramenta *soal-texture-complexity* da SOAL.

3.3 Análise Genética – 3ª parte: Análise da sonoridade orquestral – Aplicação:

Explanados os principais conceitos que sustentam a perspectiva aqui encampada, discutiremos a respeito do comportamento *local* e *global* da *complexidade sonora* da sinfonia utilizando modelos estatísticos que ilustram as particularidades da escrita orquestral de Hermeto Pascoal nas duas dimensões eleitas nesta investigação: camadas de timbres e texturas rítmicas.

A diretriz adotada foi constituir um estudo da função da orquestração dentro do conjunto de dimensões passíveis de portar forma ou sentido musical à sonoridade como um todo, discutindo como os processos evoluem no tempo da peça em função de escolhas composicionais e extramusicais sinalizadas pelo próprio compositor e por outros estudos já produzidos sobre a música de Hermeto Pascoal.

Outros parâmetros também foram eleitos para intensificar o debate sobre instrumentação, forma, melodia e harmonia realizados durante a 1ª etapa da análise genética, são eles: entropia, densidade, harmonicidade e tempo.

3.3.1 Texturas

3.3.1.1 Aglomeração e dispersão:

De posse dos dados retornados pelos *outputs* 4 e 5 da função *soal-texture-complexity*, plotamos um gráfico (indexograma) que demonstra a evolução dos índices (*a*, *d*) no curso temporal da peça.¹²⁷

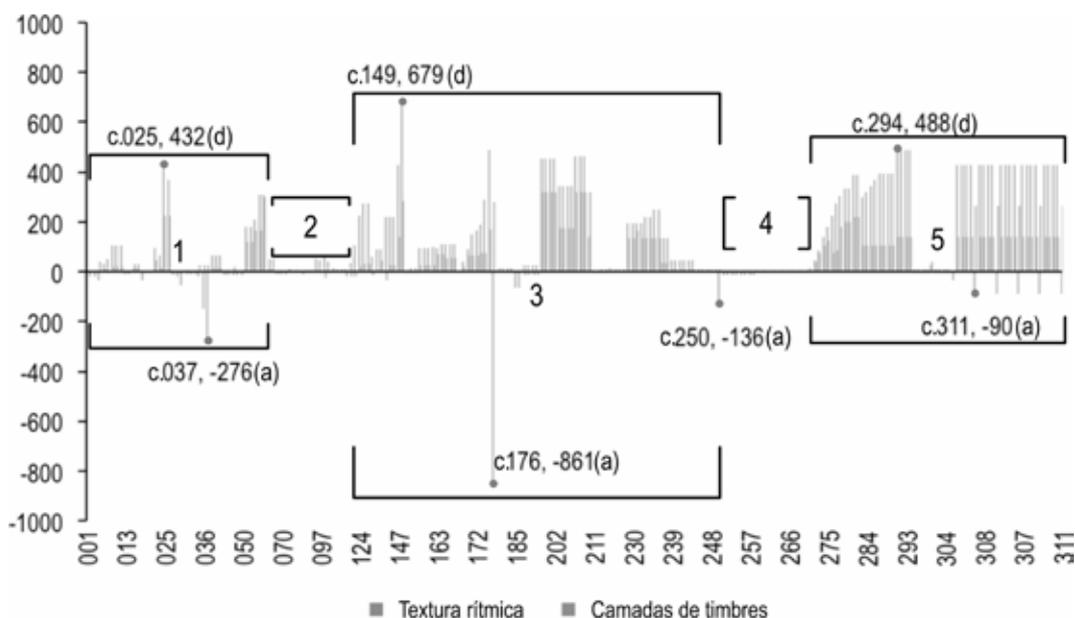


Gráfico 4: Histograma dos índices de *aglomeração* (*a*) e *dispersão* (*d*) nas duas dimensões texturais analisadas na *Sinfonia em Quadrinhos*.

Legenda: (1) Ordenada: índices de aglomeração e dispersão das partições (de “0” a “1000”= dispersão e de “0” a “-1000”= aglomeração); (2) Abscissa: números dos compassos das USCs; (3) Caixas de destaque numeradas de 1 a 5: categorização dos comportamentos texturais de (*a*, *d*) em cinco partes; (4) índices (*a*, *d*): número do compasso da USC, valor de (*a*) ou (*d*).

¹²⁷ No Gráfico 4, índices (*a*) (*d*) não estão normalizados em um eixo apenas, como ocorre no CTR, ou seja, tanto as dispersões quanto as aglomerações foram situadas em margens positivas e negativas de 1000, valor estes alcançado em função do limite máximo obtido de (*a*) e (*d*) na peça.

Categorizamos os fluxos de dados obtidos pelos índices (*a*, *d*) na sinfonia como um todo com base em cinco momentos divergentes, mas que, em síntese, podem ser compreendidos em dois apenas: texturas *dinâmicas* e texturas *estáticas*.¹²⁸

As texturas dinâmicas localizam-se no Gráfico 4 pelas indicações 1, 3 e 5, sendo que as mais sobressalentes – compassos 149 (*d*) e 176 (*a*) – situam-se no terceiro momento, exatamente no entorno do grito de gol (compasso 151), momento em que a peça é seccionada em duas partes, como atestamos anteriormente na Figura 18, pág. 138.

As estáticas, situadas nos fragmentos 2 e 4 do Gráfico 4, enfatizam forte “contraste” em relação às dinâmicas, tanto pelo comportamento linear das texturas quanto pelo posicionamento temporal das mesmas, funcionando como uma espécie de “ponte” entre os momentos 1 e 3 e 3 e 5.

No Gráfico 5, reforçamos o contraste de movimentos das categorias dinâmicas e estáticas identificadas na peça:

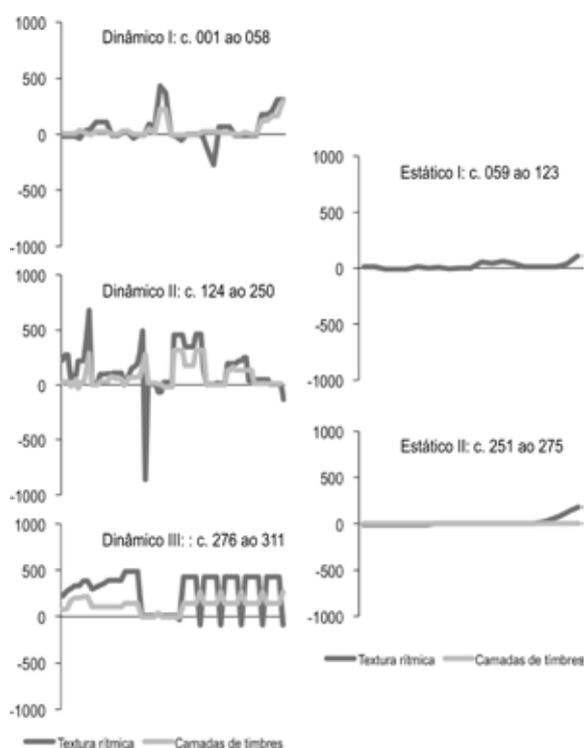


Gráfico 5: Mapeamento das texturas estáticas e dinâmicas na *Sinfonia em Quadrinhos*.

Legenda: (1) Ordenada: índices de aglomeração e dispersão das partições instrumentais (de “0” a “1000”= dispersão e de “0” a “-1000”= aglomeração); 2) Abscissa: USC's; (3) Caixa posicionada na parte superior de cada um dos cinco gráficos: intervalo (inicial e final) dos compassos em que se situam as categorias texturais elencadas na análise.

¹²⁸ O uso do termo dinâmico aqui remete ao significado da física, portanto, está relacionado a movimento, não a intensidade (forte ou fraco) como se costuma utilizar na teoria musical.

Buscamos elencar a partir dos resultados demonstrados no Gráfico 5 indícios que corroborassem a existência de um princípio esquemático à organização das texturas a partir do estudo do comportamento dos índices (a , d) e verificamos como tais categorias foram projetadas temporalmente na peça. Para isso, realizamos operações de regra de três simples para o cálculo do “peso” de cada tipo de textura em relação ao total de USCs da peça:

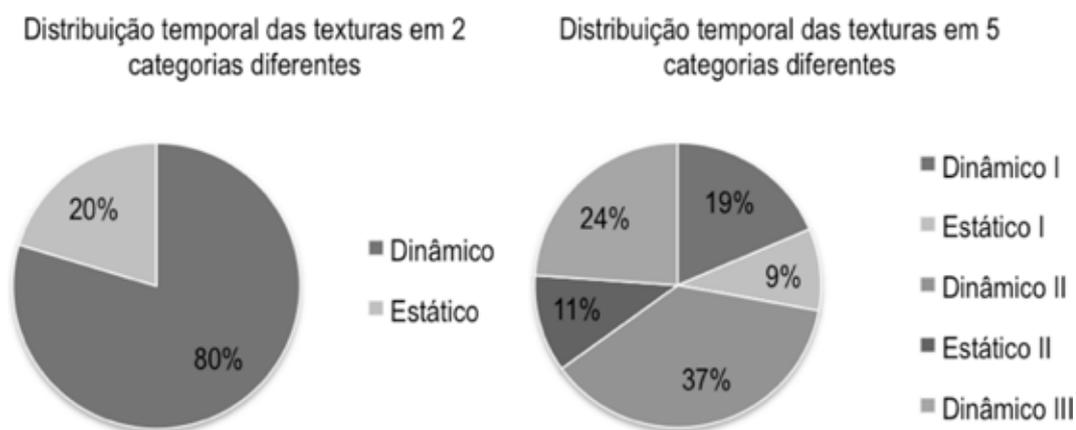


Gráfico 6: Distribuição temporal relativa das texturas na *Sinfonia em Quadrinhos*.

Atestamos que as texturas de comportamento dinâmico perduram 80% das USC analisadas. O trecho em que as texturas tornam-se temporalmente mais articuladas é o *dinâmico III*, respondendo à 37% da presença total atribuída à distribuição quinária. Já no *dinâmico II* – o segundo fragmento de maior presença dentre os cinco categorizados – é o momento em que a peça se divide em duas partes com o grito de gol (compasso 151).

Observamos o comportamento *in loco* de cada USCs e seus respectivos índices (a , d) na partitura a fim de reconhecermos como determinados padrões de escrita impactaram no aumento/diminuição tanto da dispersão quanto da aglomeração das texturas.

O que particulariza efetivamente o dinamismo como categoria contrastante nas texturas é a constante mutação dos índices (a , d) nas USCs. Vejamos, por exemplo, o comportamento de quatro USCs situadas no movimento *dinâmico I*:



Figura 29: Dispersão e aglomeração no movimento dinâmico I da *Sinfonia em Quadrinhos*.
 Legenda: (1) Recorte da partitura (imagem em posição superior): Letras maiúsculas e numeração superior à partitura: rótulos das seções e números dos compassos da USC analisada. (2) Histograma dos índices (a) e (d) das texturas. Ordenada: aglomeração e dispersão (de “0” a “1000”= dispersão; de “0” a “-1000”= aglomeração); Abscissa: número do compasso das USC.

A Figura 29 nos mostra que tanto a aglomeração quanto a dispersão evoluem nos histogramas realizando movimentos do tipo dente-de-serra, um dado que evidencia certa irregularidade ao fluxo textural, justamente o oposto de uma situação estática como esta:



Figura 30: Dispersão e aglomeração no movimento *estático I* da *Sinfonia em Quadrinhos*.

Legenda: (1) Recorte da partitura (imagem em posição superior): Letras maiúsculas e numeração superior à partitura: rótulos das seções e números dos compassos da USC analisada. (2) Histograma dos índices (a) e (d) das texturas: Ordenada: aglomeração e dispersão (de “0” a “1000”= dispersão; de “0” a “-1000”= aglomeração); Abscissa: número do compasso das USC.

Picos máximos e mínimos de dispersão especificamente nas texturas rítmicas evidenciam-se no movimento dinâmico II, como demonstramos nas quatro USCs a seguir:



Figura 31: Dispersão e aglomeração no movimento *dinâmico II* da *Sinfonia em Quadrinhos*.
 Legenda: (1) Recorte da partitura (imagem em posição superior): Letras maiúsculas e numeração superior à partitura: rótulos das seções e números dos compassos da USC analisada. (2) Histograma dos índices (a) e (d) das texturas: Ordenada: aglomeração e dispersão (de “0” a “1000”= dispersão; de “0” a “-1000”= aglomeração); Abscissa: número do compasso das USC.

Chamamos atenção especial à USC situada no compasso 149 presente na Figura 31, fragmento este que possui a maior taxa de dispersão rítmica da composição ($d=679$).

Constituída pela partição {6 2 1 1 1 11 2 1 4 1 4 3 2 3}, a USC é formada por subgrupos de camadas rítmicas que foram distribuídas a determinadas camadas de timbres. Assim, cada conjunto tímbrico é responsável pela execução de uma das partes (números inteiros) que integram a referida partição.

Temos um total de 14 (quatorze) padrões rítmicos diferenciados e um número igual de grupos instrumentais que soam em simultaneidade (este volume de sonoridades executando texturas diferenciadas justifica o valor relativamente alto de dispersão à referida USC).

Assim, cada partição foi “timbrada” da seguinte maneira:

{6} = Piccolo + Flautas 1-2 + Oboé 1-2 + Corne Inglês;

{2} = Clarinete em B \flat 1-2;

{1} = Clarinete Baixo;

{1} = Fagote 1;

{1} = Fagote 2;

{11} = Trompa 1-2-3-4 + Trompete em B \flat 1-2-3 + Trombone 1-2 + Trombone Baixo + Tuba;

{2} = Tamborim + Triângulo; {1} = Caixa;

{4} = Tímpano + Sinos + Pratos;

{1} = Xilofone;

{4} = Piano (Clave de Sol);

{3} = Piano (Clave de Fá);

{2} = Violino 1-2;

{3} = Viola + Cello + Contrabaixo.

A maior aglomeração ocorre no compasso 176: são 42 “vozes” destinadas ao *tutti* orquestral; a única USC da sinfonia que possui comportamento textural integralmente homogêneo. Entretanto, há uma indicação do compositor no trecho capaz de provocar, na performance, a dispersão às texturas:

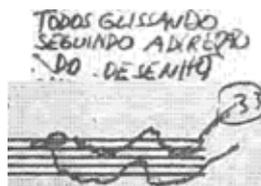


Figura 32: Indicação do compositor no compasso 176, p. 33, manuscrito da *Sinfonia em Quadrinhos*.

As 42 vozes executam glissandos seguindo a orientação do contorno indicado por Hermeto Pascoal na Figura 32. Sua permanência no tempo é regulada pelo regente e resulta em uma massa sonora densa do ponto de vista frequencial e, conseqüentemente, uma USC que exerce grande impacto à sonoridade da peça como um todo.

Dentre os oito Recursos Sonoros que delimitamos como o valor máximo possível para as camadas de timbre na sinfonia, percebemos que o compositor não ultrapassa o uso de seis SSLs a cada USC durante toda a composição. Assim, o comportamento máximo de dispersão das camadas instrumentais pode ser conferido na seção “T”, compasso 207, onde $d=317$.

3.3.1.2 Complexidade Textural Relativa (CTR):

Apresentamos a seguir os histogramas que demonstram o comportamento das texturas por meio do cálculo CTR em todas as 226 USC da peça:

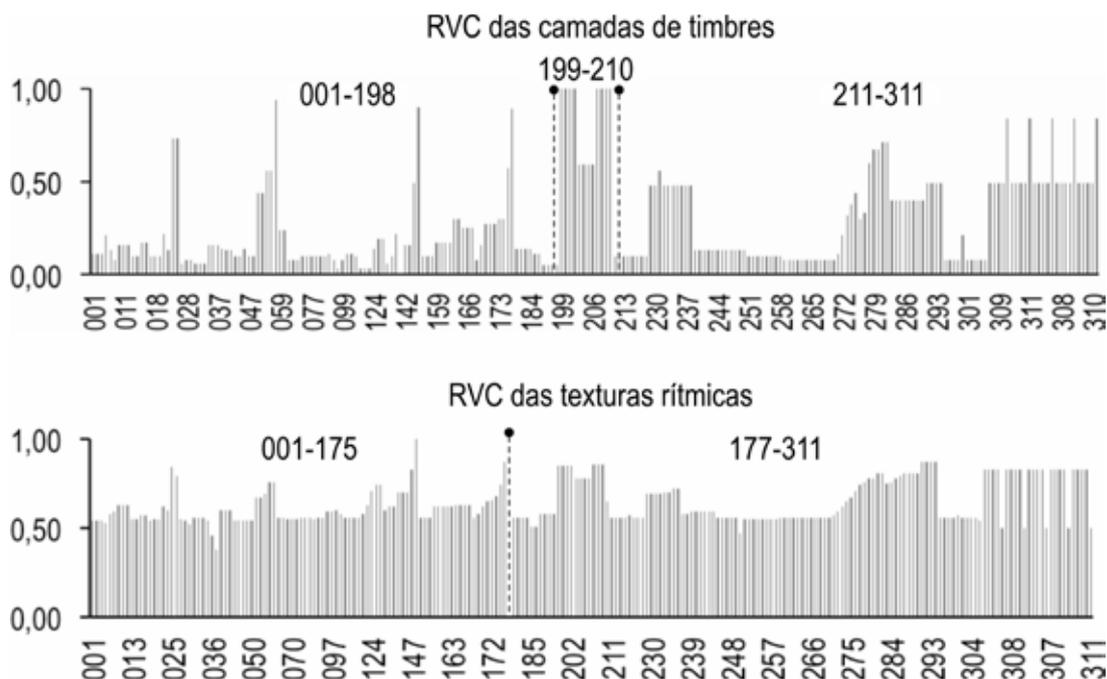


Gráfico 7: Histogramas da CTR nas duas dimensões texturais avaliadas na *Sinfonia em Quadrinhos*.
 Legenda: (1) Ordenadas: CTRs (“1,00” representa a textura mais complexa enquanto que “0,00”, o oposto); (2) Abscissa: números dos compassos das USC analisadas; (3) Números situados acima dos histogramas: números dos compassos agrupados por trechos (separados por hífen).

Procuramos evidenciar no Gráfico 7 a presença de cortes na articulação dos eventos por meio de divergências quanto ao comportamento numérico das USCs durante a progressão dos dados.

Especificamente quanto ao CTR das camadas de timbres, acreditamos que a segmentação mais adequada ao comportamento das informações ali contidas se dá quando a organizamos em três instantes.

O primeiro momento, demarcado pelos compassos 001 a 198, indica uma distribuição instrumental bastante irregular, especialmente a partir dos contrastes presentes nos compassos 025 (CTR = 0,73), 058 (0,94), 149 (0,90) e 176 (0,89). O segundo particulariza-se por certa estabilização aos valores máximos de dispersão instrumental localizadas entre os compassos 199 a 210. Na sequência, há um retorno à irregularidade dos dados, instante este que situa-se entre os compassos 211 a 311. Podemos concluir que as seções “S” e “T”, situadas no centro do CTR, possuem as maiores taxas de complexidade por camadas de timbres na composição.

No CTR das texturas rítmicas, temos uma disposição binária em que o ponto de cisão ocorre no *tutti* orquestral (seção “P”, compasso 176), fragmento estudado anteriormente na Figura 32, pág. 169. É a única USC cujo valor CTR = 0,00, sendo, portanto, a unidade mais “simples” da composição (todavia, apenas no âmbito da escrita, como fora comentado anteriormente). Ainda assim, a configuração bastante diferenciada desta USC nos permite deduzir que o tratamento concedido às texturas, numa visão geral, denota um ciclo ora ascendente, ora descendente, quase sempre desenvolvendo as texturas acima da taxa intermediária de complexidade (0,5), nunca estagnando na simplicidade plena nem na tensão máxima.

Observando a distribuição das texturas na composição com base no critério de segmentação binária – ou seja, as mais simples com CTR até 0,49 e as mais complexas com CTR acima de 0,5 – podemos evidenciar outros detalhes importantes na trama proposta:

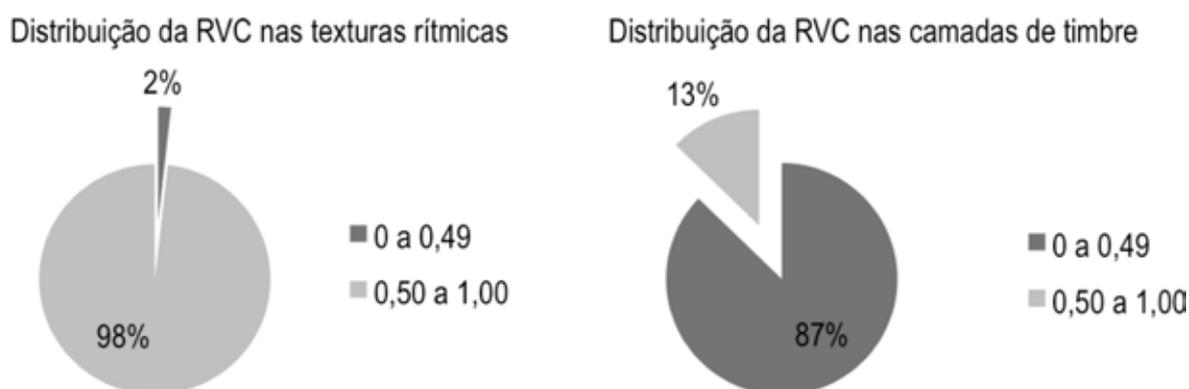


Gráfico 8: Distribuição e recorrência da complexidade relativa na *Sinfonia em Quadrinhos*.

Ao interpretarmos o teor das complexidades texturais por meio dos resultados apresentados no Gráfico 8, entendemos que o compositor não prioriza necessariamente o uso de recursos sonoros tímbricos para gerar complexidades texturais, posto que as camadas exclusivamente instrumentais mais complexas estão presentes em apenas 13% das USCs analisadas. Logo, o elemento com maior representatividade ao aumento significativo de complexidade sonora situa-se no desenvolvimento diversificado das texturas rítmicas, uma vez que apenas 2% delas são homogêneas.

Partindo do pressuposto que há um traço recorrente na escrita do compositor com relação ao desenvolvimento das texturas rítmicas – referenciado pela segmentação binária do cálculo CTR em torno de um eixo situado no compasso 176 (Gráfico 7, pág. 170) – podemos realizar um paralelo à divisão também binária – desta vez, do ponto de vista da performance – presente no compasso 151, onde há o grito de gol (cf. Figura 18, p. 138).

Os dois instantes, em nosso entendimento, são de suma importância à compreensão do impacto desse tipo de escrita à articulação formal da sinfonia como um todo, tendo em vista que os dois gestos, em si, formulam contrastes, tanto isoladamente – devido às particularidades intrínsecas de cada USC desconexas do tempo musical (acrônicamente) – quanto no contexto temporal, nos quais as presenças dessas USCs atuam no sentido de potencializar rupturas ao contexto sonoro e, conseqüentemente, provocar um fluxo informacional particularizado à composição.

3.3.1.3 Proporção e equidade textural:

Nessa etapa investigativa, enfatizamos o aspecto rítmico das texturas em função do desenvolvimento construído no entorno do compasso 176, última USC da seção “P”. A meta foi comparar o conteúdo informacional antes e depois do eixo, avaliando desde a proporcionalidade temporal de cada momento na obra até o grau de equidade das partes com base nos dados obtidos pelo cálculo da CTR.

Para tanto, o emprego de métodos empíricos voltados à interpretação e síntese dos valores CTR de cada USC da peça por meio da *estatística descritiva* – um ramo específico da estatística direcionado à análise de um conjunto de dados, seja de toda uma população (no caso, as 226 USC) ou amostras a partir dela, apresentando-os de maneira resumida – se mostrou bastante proveitoso a esse caso.

Basicamente, a ferramenta divide-se em duas categorias ou finalidades: (1) medidas de tendência central e (2) medidas de variabilidade ou propagação. As medidas de tendência central incluem a *análise das médias*, da *mediana* e do *modo*, enquanto as medidas de variabilidade incluem o *desvio-padrão* ou *variância*, as *variáveis mínimas e máximas*, *curtose* e *assimetria*. Os resultados são apresentados por meio de tabelas e gráficos, que fornecem informações rápidas e seguras a respeito das variáveis (cf. GUIMARÃES, 2012, p. 53-60).

Ao final dessa etapa, discutiremos em quais pontos informações técnicas – obtidas por meio da análise da partitura – e aspectos extramusicais – que motivaram a escrita da própria sinfonia – dialogam entre si, auxiliando-nos à compreensão da peça não somente

como um exercício dedutivo do que vem a ser a obra, mas como um traço que nos possibilite refletir a respeito de um projeto composicional unívoco e específico de Hermeto Pascoal.

A análise foi dividida em duas etapas: (1) representar a proporcionalidade temporal das USCs situadas no entorno da textura homogênea localizada no compasso 176 – o eixo rítmico-textural da peça; (2) analisar o quão equânimes são, em termos informacionais, as texturas situadas antes e depois do eixo, a fim de compreendermos se além de um *arranjo simétrico* (cf. Gráfico 2, p. 139), há também, no domínio da notação, indícios de uma organização simétrica ao conteúdo CTR das texturas rítmicas entre as partes. Antes de prosseguirmos, habituemo-nos previamente com a terminologia básica da ferramenta estatística empregada nas análises.

População estatística ou *universo estatístico* versa sobre o conjunto finito ou infinito de elementos que serão estudados e que possuam ao menos uma característica em comum. Em nosso caso, utilizamos uma população finita (226 USC) que tem como particularidade um valor CTR atribuído individualmente para cada USC. Assim, se para cada USC temos uma resposta quantitativa referente a um determinado fenômeno (CTR) entre dois limites (de “0,00” a “1,00”), chamamos o dado numérico de *variável contínua quantitativa*. *Amostras*, por sua vez, são os dois subconjuntos situados no entorno do eixo (compasso 176) e que guardam as mesmas características básicas da população, ou seja, são amostras porque resultam de extratos provenientes do CTR da população. Assim, estudamos *amostras independentes* da população, pois há diferença na quantidade de dados contidos em cada uma das partes, pois, antes do eixo, temos 94 USCs (que intitulamos nesta análise de “Parte A”) e após a ele, reúnem-se 131 USCs (portanto, “Parte B”).

Sabemos que a divisão binária da proporção espacial é um dado consistente, posto que se reproduz tanto no estudo das performances – como vimos por meio das análises dos áudios – quanto nas texturas rítmicas. Todavia, devido a diferença no teor informacional que cada suporte avaliado (áudios e arquivos MIDI) é capaz de retornar, bem como aos critérios metodológicos específicos ao teor dos dados coletados de ambos os suportes, os estudos indicaram cortes estruturais em momentos divergentes (áudios: compasso 151, MIDI: compasso 176). Entendemos porém que as duas cisões se auto-complementam, visto que elas acabam evidenciando movimentos críticos que resultaram em grande contraste à articulação formal da peça como um todo.

Com vistas a isso, iniciamos nossa análise por meio de uma representação da proporcionalidade das USCs ao redor do eixo vertical. Para tanto, as 226 USCs foram

dispostas em dois grupos de *amostras* de dados: “Parte A”, unidades posicionadas *antes* do eixo (94 USCs no total) e “Parte B”, unidades localizadas *após* o eixo (131 USCs). Assim, chegamos ao seguinte resultado:

Distribuição das texturas rítmicas no entorno do compasso 176

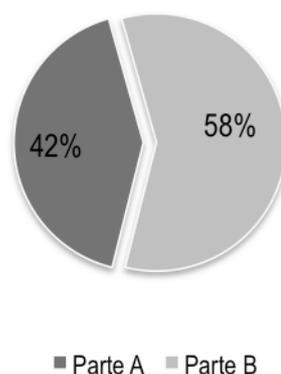


Gráfico 9: Distribuição das USCs ao redor do eixo vertical na *Sinfonia em Quadrinhos*.

Importante reforçar que a quantidade de amostras selecionadas (225 compassos) representa apenas 72% dos 311 compassos da peça. Os 28% restantes (85 compassos) configuram, na realidade, repetições literais ou variações sutis das USCs selecionadas – os fragmentos responsáveis por efetivamente promoverem rupturas à forma. Por isso, a proporção de 42% para 58% não se refere a uma previsão temporal dos eventos estabelecidos na notação, posto que os valores em destaque não abrangem todos os acontecimentos musicais prescritos, servindo apenas como um modelo de representação distributiva das USCs orientado pela sequência em que as amostras vão se sucedendo na partitura.

Situamos que os cortes estruturantes demarcados até então (compassos 151 e 176) ocorrem em instantes relativamente próximos na composição, cuja “distância” entre elas é de apenas 20 USCs. Se atribuíssemos o ponto de cisão da peça apenas ao eixo das texturas rítmicas representado no Gráfico 7, pág. 170, os cortes estariam alocados na Parte “A”. De outra maneira, se considerássemos as gravações avaliadas na Figura 18, pág. 138, e no Gráfico 2, pág. 139, como referencial à localização de tais cortes, o segundo (compasso 176) acontece apenas na parte “B”.

Concluído o mapeamento dos dois pontos em destaque – seja do ponto de vista da escrita ou por meio da performance –, avaliamos se as amostras “A” e “B” do CTR possuíam algum grau de isonomia que nos permitisse entendê-las também por um viés de equivalência informacional à evolução sequencial das USCs ao redor do eixo horizontal. Destarte,

adotamos dois métodos estatísticos diferentes: o primeiro envolve uso de instrumentos próprios à estatística descritiva, pois compara os dados em relação aos valores de suas *médias* e do *desvio-padrão* (conceitos estes que serão discutidos à frente); o segundo é voltado especificamente a testes de hipóteses e, portanto, um modelo mais sofisticado em relação ao primeiro.

A primeira análise trata justamente do estudo das diferenças entre esses dados com base no cálculo das *médias aritméticas* e *desvio-padrão* dos mesmos.

O estudo das médias é alcançada pela soma de todos os dados CTR de cada subconjunto “A” e “B” separadamente, e divididos por suas respectivas quantidades.

As médias (\bar{x}), assim como os dados individuais de cada amostra (x_i), por sua vez, são informações preliminares ao cálculo do *desvio-padrão* (σ , s), que assim como a *variância* (σ^2 , s^2), são medidas de dispersão ou variabilidade voltadas à análise de populações de dados (N). Ocorre que a primeira possui mais utilidade e interpretação prática e é definida como a raiz quadrada da variância: $s = \sqrt{s^2}$ (cf. CRESPO, 2013, p. 111-112). Para calcular o *desvio-padrão* nas amostras selecionadas, utilizamos a seguinte fórmula:

$$\sigma^2 = \frac{\Sigma(x_i - \bar{x})^2}{N} \quad (6)$$

A fórmula (6) foi aplicada nas duas amostras em separado e os resultados individuais tanto das médias quanto dos desvios servem como indicadores do quão próximos ou distantes os dados encontram-se dispostos em torno do eixo, isto é, quanto menor a diferença numérica entre “A” e “B”, maior a probabilidade de haver isonomia entre as amostras. Para informar os resultados de maneira comparativa, geramos um gráfico (histograma) que contempla tais detalhes:

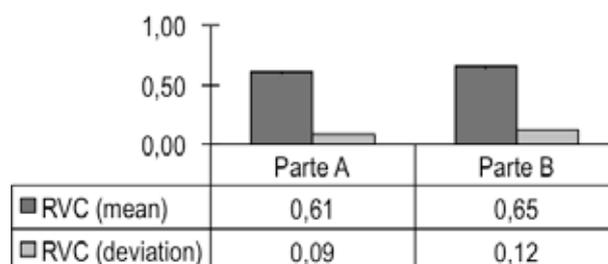


Gráfico 10: Comparativo entre as *médias* e o *desvio-padrão* do CTR da *Sinfonia em Quadrinhos*.
 Legenda: (1) Ordenada: CTR da textura rítmica (“1,00” representa o valor mais complexo enquanto que “0,00”, o oposto); (2) Abscissa: parte “A” e “B”: *média aritmética* das amostras; *desvio-padrão* das amostras.

O resultado pode ser interpretado de maneira simples quando observamos que a diferença entre “A” e “B” – quanto ao teor de suas médias aritméticas – é de 0,04 e dos respectivos *desvios-padrão* é de 0,03, trazendo-nos um indício mais factível de similaridade informacional entre as duas amostras.

É oportuno perceber que tal correlação informacional acaba sendo reforçada quando observamos o comportamento do contorno obtido pelas *linhas de tendência* nas duas amostras: apesar do número maior de eventos em “B” (113 USCs contra 94 em “A”), o fluxo gradativamente ascensional de complexidade textural permeia a evolução das USCs diacronicamente, justificando assim certa equidistância dos dados pelos métodos apresentados no gráfico anterior. Vejamos o comportamento de tais contornos a partir de uma versão efetivamente segmentada em duas partes com base na noção inicialmente apresentada no Gráfico 7:

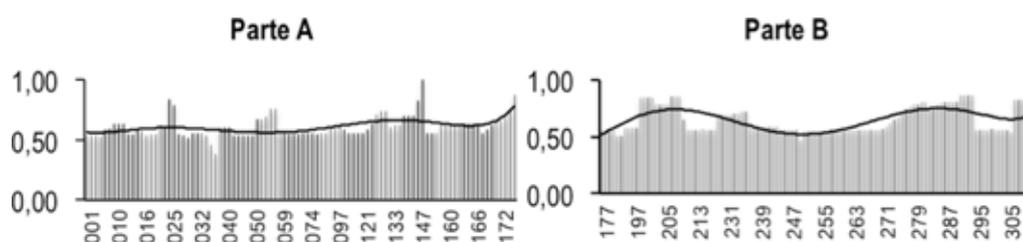


Gráfico 11: Comparação diacrônica da textura pelo CTR na *Sinfonia em Quadrinhos*.

Legenda: (1) Ordenada: CTR da textura rítmica (“1,00” representa o valor mais complexo enquanto que “0,00”, o oposto); (2) Abscissa: partes “A” (compasso 001 a 175) e “B” (compassos 177 a 311); (3) Linhas de tendência (polinomial de 6ª ordem) dos dados CTR das amostras.

Concluindo o estudo estatístico das amostras CTR, estabelecemos – dentre um vasto leque de ferramentas disponíveis – que o instrumento mais adequado aos interesses aqui empreendidos foi o método de análise denominado *teste-t para amostras independentes*.

O recurso é voltado à comparação de duas médias de amostras para verificar se a diferença observada entre ambas é significativa ou não. A fórmula utilizada no teste-*t* para amostras independentes é a seguinte:

$$t = \frac{(\bar{x}_1 - \bar{x}_2)}{\sqrt{\frac{s_1^2 \times (n_1 - 1) + s_2^2 \times (n_2 - 2)}{(n_1 + n_2 - 2)} \times \left(\frac{1}{n_1} + \frac{1}{n_2}\right)}} \quad (7)$$

Onde \bar{x} = média amostral; s_1^2 = variância; n_1 e n_2 = número de elementos das amostras 1 e 2.

De maneira resumida, a fórmula (7) indica uma subtração das duas médias amostrais dividindo a diferença pelo erro padrão – que é a combinação de dois desvios padrão das duas amostras e de seus respectivos tamanhos. Em seguida, deve-se comparar o resultado do teste- t à distribuição- t – uma tabela padronizada para consulta externa – com $n_1 + n_2 - 2$ graus de liberdade para encontrarmos o valor p . Se p for inferior ao nível de significância do teste (α) – um parâmetro definido pelo pesquisador e que representa a probabilidade de cometermos o erro de rejeitarmos H_0 (hipótese nula) sendo a mesma verdadeira (valor padrão: 0,05) –, haverá provas suficientes para dizer que as médias populacionais são diferentes (cf. RUMSEY, 2014, p. 155).

O estabelecimento das *hipóteses* e do *nível de significância* (α) são as primeiras rotinas a serem definidas antes da realização do teste. Assim, temos:

$$H_0: \mu_{\text{parte B}} = \mu_{\text{parte A}} \quad \text{ou} \quad H_1: \mu_{\text{parte B}} \neq \mu_{\text{parte A}}$$

Ou seja, a hipótese nula (H_0) estabelece que a complexidade sonora textural da parte “B” (grupo experimental) é estatisticamente equivalente a “A” (grupo de controle) enquanto que a hipótese alternativa (H_1) preconiza que “B” e “A” são diferentes.

Para que possamos aceitar ou rejeitar H_0 , condicionamos o nível de significância (α) no valor padrão (0,05 ou 5%) e, em termos práticos, o teste- t poderá retornar um valor p inferior ou superior a α . Se for acima de 5%, H_0 procederá, do contrário, admite-se como resposta H_1 .

O teste foi realizado por meio do aplicativo *StatPlus*[®]: *mac LE* que funciona como um *plug-in* ao Microsoft Excel[®] e dispõe de diversas outras ferramentas estatísticas.¹²⁹

Com ele, selecionamos as listas de dados e o programa retornou um relatório do teste a partir dos parâmetros que nós definimos diretamente na interface de usuário.

Em nossa análise, o *StatPlus* restituiu a seguinte tabela:

¹²⁹ Disponível em: <goo.gl/ZihV38>. Acesso em: 05 mar. 2016.

Tabela 4: Relatório do teste-*t* em duas amostras de CTR na *Sinfonia em Quadrinhos*.

Comparação dos valores médios				
Estatística Descritiva				
VAR	Tamanho da amostra	Média	Desviação padrão	Variância
RVC A	94	0,61	0,09	0,01
RVC B	111	0,65	0,12	0,01
Com teste T assumindo variâncias diferentes (heterocedástico)				
Graus de liberdade	201			
Diferença de média hipotética	0,			
Variância conjunta	0,01117			
Estatísticas do teste	2,89523			
Distribuição bi-caudal				
<i>p</i> -nível	0,00421	Valor crítico (5%)	1,97184	
Nível de Intervalo de Confiança	5,%			

Atentando especialmente para os dados apresentados na linha superior (“estatística descritiva”) e inferior da Tabela 4 (“distribuição bi-caudal”), o resultado revelou que o grau de dispersão da amostra “B” em relação a “A” é estatisticamente insignificante ao ponto de considerá-los diferentes entre si, pois $p = 0,00421 > \alpha = 0,05$. Assim, admite-se que:

$$H_0: \mu_{parte B} = \mu_{parte A}$$

Com isso, temos a confirmação de que o conteúdo rítmico-textural conserva o mesmo princípio de condução progressiva na articulação sonora tanto em “A” quanto em “B”.

É importante reforçar que a constatação teórica de similaridade pela complexidade textural entre “B” e “A” estabelece que apesar da existência de diferenças no comparativo das variáveis quantitativas das amostras selecionadas, estas não são suficientemente representativas ao ponto de considerarmos que ambas receberam tratamento idêntico, mas, sim, que tais diferenças não são estatisticamente significativas para que aceitemos a hipótese alternativa como resposta confiável no teste, uma vez que parametrizamos uma margem de erro de 5% ($\alpha = 0,05$).

3.3.1.4 Resultados:

No dia 16 de Março de 1986 (domingo), o Fluminense disputou partida com o Mesquita Futebol Clube no primeiro turno do campeonato carioca. O placar do jogo foi 2 x 0

para o Fluminense, com gols de Romerito, aos 7 minutos do segundo tempo, e Washington, aos 41 minutos do 2º tempo, como podemos conferir na súmula a seguir:

Fluminense 2X0 Mesquita
 Local: Laranjeiras
 Juiz: Pedro Carlos Bregalda
 Renda: Cz\$ 38.630,00
 Público: 2.010
 Gols: Romerito 52', Washington 86'
 Fluminense: Ricardo Lopes, Betinho, Viça, Ricardo e Renato; Jandir (Rogério), Renê e Romerito; Édson (Paulinho), Washington e Tato. Técnico: Nelsinho.
 Mesquita: Sanderson, Rener, Marco Antônio, Celson e Paulo Roberto: Manicera, Delaci e Fernando Moura: Oman, Flávio e Gilson. Técnico: Renê Simões.

Figura 33: Súmula da partida de futebol entre Fluminense e Mesquita realizada no dia 16/03/1986. Disponível em: <goo.gl/OoUFg2>. Acesso em: 18 abr. 2017.

Através dos resultados obtidos na análise, pudemos incrementar outros elementos que também atuaram como componentes indiretos de uma representação baseada na intenção de retratar a disputa, são elas: (1) um fluxo sonoro irregular, que confere um estado tensivo à sonoridade como um todo, resultado de um feitiço específico de notação e distribuição das texturas rítmicas na composição; (2) uma segmentação em duas partes, cuja divisão, no âmbito da performance, ocorre praticamente na minutagem central da peça – um dado recorrente nas duas performances avaliadas – tal qual ocorre numa partida de futebol; (3) a presença de um segundo momento texturalmente contrastante na composição, situado no compasso 176, cuja configuração homogênea da sonoridade evidenciaria a presença de um eixo vertical no âmbito da notação.

Relevante destacar que no entorno do seccionamento apontado na performance (compasso 151) e na partitura por meio da textura rítmica inteiramente homogênea (compasso 176), a complexidade textural remete, em ambos os casos, a uma sonoridade “estressada” antes e depois das referidas USCs. A alusão provém das representações dos contornos de intensidade nas performances (Figura 18, pág. 138), das linhas de tendência geradas a partir do cálculo CTR das texturas rítmicas (Gráfico 11, pág. 176) e dos resultados que atestam um princípio de isonomia quando comparamos o comportamento das duas amostras de dados do CTR das texturas (Tabela 4, pág. 178).

A peça possui dois pontos estruturantes que exercem forte dessemelhança à sonoridade desenvolvida ao longo da peça, precisamente situadas nos compassos 151 e 176.

Refletindo acerca da demanda extramusical confirmada pelo compositor em relação aos eventos contidos na peça, o placar positivo de 2 x 0 ao Fluminense, a nosso ver, mantém conexão com os instantes de ruptura acima destacados, no qual ao menos na USC presente no compasso 151, há o anúncio explícito do primeiro gol do jogo e reforçado pelo grito de “viva” na última USC da peça, reflexo talvez do estado de felicidade do compositor ao ver seu time preferido vencendo uma partida.

Nessa linha de pensamento, podemos entender a presença de referências externas à composição como elementos que concedem sentido aos instantes em que percebemos significativo impacto à articulação sonora da peça como um todo. Talvez até mais do que isso: o compositor mantém durante a obra um enredo programático, transferindo aspectos do seu cotidiano à partitura e, conseqüentemente, à performance, configurando um dado relevante à compreensão de toda a trama ali presente.

É também a partir de ligações externas à música que o compositor tece um conceito muito particular de unidade, coesão e coerência, mesmo em meio ao aparente “caos” informacional na composição. Em entrevista concedida a TV argentina no ano de 2015, no programa do músico Ernesto Snajer intitulado “Notas de Paso”, Hermeto Pascoal faz uma declaração que se mostra bastante oportuna à conclusão do referido estudo:

Porque que eu faço um trabalho assim... diferente? É porque eu não me inspiro na música para fazer música... Se não seria me inspirar no óbvio, né? Então eu me inspiro numa garrafa, eu me inspiro numa voz, numa pessoa, olhando uma mesa... eu olho uma mesa e transformo noutra coisa sobre aquela mesa, e aquela outra coisa eu transformo em música (PASCOAL, 2015).¹³⁰

O fato de relacionarmos informações do entorno da obra aos resultados analíticos aqui levantados nos mostra que a existência de motivações extramusicais – construídas a partir de um estado de tensão do próprio compositor ao acompanhar uma partida de futebol – relacionadas à maneira pela qual a articulação formal foi prescrita no texto e realizada nas performances da peça, nos permitiu compreender, de maneira integrada, a criação e o significado enunciados na sinfonia, que dão forma e culminam na transcendência do conteúdo estritamente musical da composição.

Nesse aspecto, é importante situar que as escolhas implícitas em cada procedimento técnico evoluem no sentido de conceber um significado que prolonga-se para

¹³⁰ In: SNAJER, E. “Notas de Paso”. Disponível em: <goo.gl/6KTNoe>. Acesso em: 17 abr. 2017.

além da disposição específica dos eventos na pauta, tornando a realização da sinfonia um fenômeno mais singular do que propriamente o compêndio de procedimentos técnicos idealizados e fixados pelo compositor naquela ocasião, justamente por tratar-se de um exemplar que sinaliza de maneira oportuna como ocorre o processo criativo na música de Hermeto Pascoal em sua gênese.

Motivados pelo interesse em ilustrar de maneira sintetizada o referido paralelismo entre as abordagens avaliadas no presente estudo, apresentamos um esquema que visa integrar as dimensões musicais e extramusicais por meio de um esquema em que utilizamos recortes do manuscrito correlacionando-os ao placar do jogo a fim de enfatizar que ambos os elementos exercem interação mútua entre sonoridade e significado durante toda a peça, como demonstramos na figura que segue:

SINFONIA EM QUADRINHOS

COMPOSICAO E ORQUESTRAÇÃO DE HERMETO PASCOAL

Hermeto Pascoal

Rio, 16-3-1986

Campeonato Carioca/1986 - 1º Turno

Mesquita
Mesquita Futebol Clube
Local
Data 16/03/1986 - Domingo

Fluminense
Fluminense Football Club

0 x 2

L 151

TODOS GRITAM "GOAL!"

P 176

TODOS GRITAM "GOAL!"

Handwritten musical notation with various notes, rests, and markings.

Figura 34: Correlações entre o placar do jogo e a estrutura formal da *Sinfonia em Quadrinhos*

3.3.2 Entropia

Realizada há vinte e um anos, a pesquisa de Prandini (1996) apontou o componente “complexidade” como referencial de originalidade no âmbito de um “discurso de notas” na música de Hermeto Pascoal:

A surpreendente originalidade dessas ideias e a grande variedade de procedimentos composicionais empregados resultam em improvisações extremamente bem concebidas e finalizadas, podendo ser ouvidas e estudadas independente de seus temas de origem, demonstrando *complexidade* e nível artístico de composições previamente elaboradas (PRANDINI, 1996, p. 90-91, grifo nosso).

Na perspectiva de um empreendimento analítico baseado no critério da complexidade informacional, evocamos o conceito de *entropia* apresentado no artigo *A mathematical theory of communication* de C. Shannon (1948). De maneira resumida, a entropia é um parâmetro que mensura o grau de imprevisibilidade informacional de uma determinada mensagem. Assim, a noção de entropia preconiza que, quanto maior o valor retornado, mais complexa será sua constituição informacional (e a condição em sentido inverso evoca à simplicidade devido ao seu alto grau de previsibilidade).

Empreendemos uma diretriz voltada à mensuração da complexidade musical utilizando estratégias empíricas para o estudo da entropia em todos os eventos prescritos na partitura da peça, cujo interesse primordial incide em compreender o controle da complexidade pelo estudo quantitativo da sonoridade.

Posto que a medida nos permite entender o quão preditiva é a informação musical, optamos por complementá-la acrescentando dados sobre a progressão ou recessão das *texturas rítmicas* – calculadas a partir de suas relações de contraste e redundância ocasionadas pela simultaneidade dos eventos sonoros – com o propósito de compreendermos o impacto da tensão textural à elevação ou decréscimo do conteúdo informacional da peça. Assim, avaliamos a evolução da informação musical a partir dos dois parâmetros selecionados buscando elencar indícios de uma técnica recorrente implícita na escrita do compositor.

Na sequência, descreveremos as etapas e as decisões metodológicas adotadas para a obtenção dos resultados.

3.3.2.1 Critérios da análise:

Estabelecemos um recorte ao estudo identificando trechos que possuem o maior número de combinações instrumentais em execução. Para isso, utilizamos a *Análise Particional* para compreendermos a evolução da instrumentação em suas relações internas de *aglomeração* e *dispersão*, gerando um gráfico temporal (indexograma) visando facilitar a leitura e interpretação dos dados.

Para localizarmos precisamente as partes mais complexas da instrumentação, utilizamos o aplicativo PARSEMAT (GENTIL-NUNES, 2004 apud GENTIL-NUNES, 2009) que automatiza o cálculo das partições por instrumento (função *channel*) a partir do arquivo MIDI da peça.¹³¹ A seguir, destacamos as seções instrumentalmente mais heterogêneas:

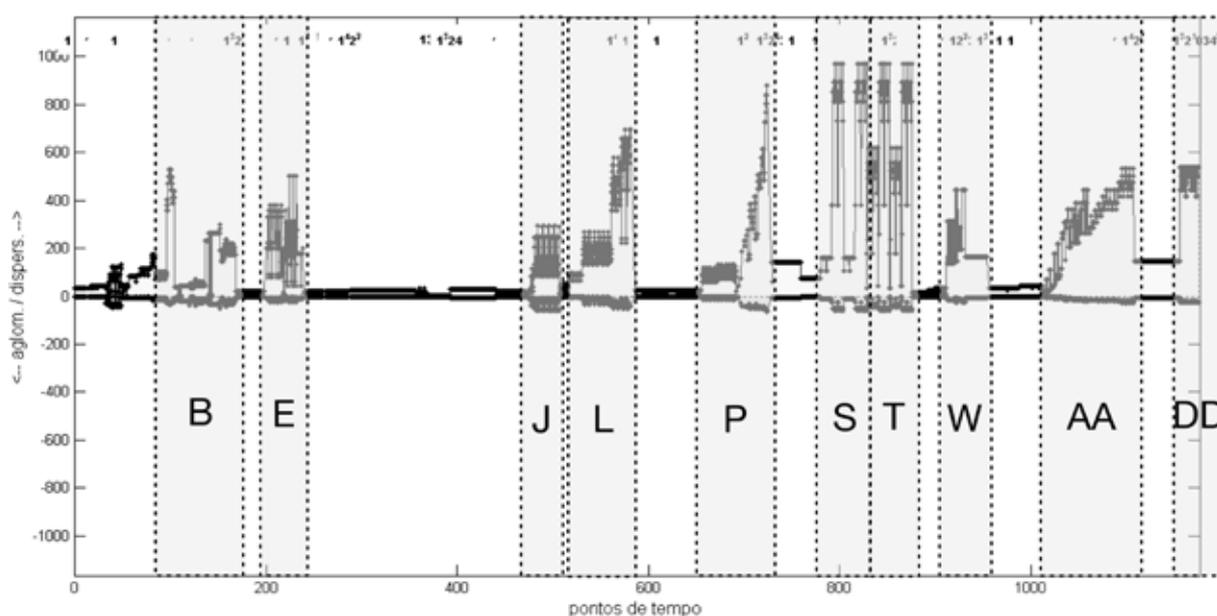


Gráfico 12: Identificação das seções de maior complexidade instrumental por meio da AP.

Legenda: (1) Indexograma da AP gerado pela função *channel* do aplicativo PARSEMAT: ordenada: índices de aglomeração e dispersão das partições instrumentais (de “0” a “1000”= dispersão e de “0” a “-1000”= aglomeração); abscissa: pontos de tempo (*time-points* ou *beats* do arquivo MIDI); (2) Traços pontilhados: recorte das seções mais complexas; (3) Numeração presente na parte superior do gráfico: rótulo das partições gerados pelos eventos MIDI.

Uma explicação sucinta sobre a lógica presente no Gráfico 12: quanto maior a dispersão (independência) dos instrumentos (partições), mais complexa será a textura (e o oposto representará sua aglomeração). Assim, temos um total de 10 (dez) seções cujo

¹³¹ A ferramenta é uma biblioteca criada para MATLAB e mantida pelo grupo de pesquisa MusMat (UFRJ). Todas as informações sobre o aplicativo estão disponíveis em: <<http://musmat.org>>. Acesso em: 15 jan. 2016.

conteúdo instrumental é quantitativamente contrastante – em termos de dispersão – em relação aos demais, são elas: “B”; “E”; “J”; “L”; “P”; “S”; “T”; “W”; “AA”; “DD”.

Estabelecido o recorte, que limitou o estudo ao total de 94 compassos dentre os 312 da composição, partimos para a análise da entropia utilizando a função *soal-relative-entropy* da biblioteca SOAL que calculou o parâmetro por meio da fórmula estabelecida por Shannon (cf. GUIGUE, 2016, p. 22), nos quais aplicamos o princípio da *Unidade Sonora Composta* (USC), apontando os índice de complexidade relativa obtidos pela função.

Para o cálculo da entropia, confeccionamos as 94 USCs como arquivos MIDI individuais, sendo este o método de entrada para a interpretação dos dados na SOAL.

Optamos por realizar a investigação da complexidade textural adotando novamente a AP, porém utilizando o critério do particionamento rítmico¹³² e que foram calculados por meio da função *soal-texture-complexity*, sendo, neste caso, um procedimento diferente daquele empregado na análise da entropia: os rótulos das texturas são anotados manualmente na partitura e organizados em planilha eletrônica, só depois são transferidos para SOAL como listas múltiplas (*multi-list*).

Apresentamos na Tabela 5 as principais particularidades das seções e das USCs avaliadas:

Tabela 5: Particularidades gerais das seções escolhidas para análise na *Sinfonia em Quadrinhos*.

Seção	Compasso	Quant. comp. p/ seção	Fórmula	Andamento (BPM)	Tempo p/ seção**	Quant. USC selecionadas
B	25-42	18	4/4	60	0:01:01	14
E	55-60	06	4/4	60	0:00:25	05
J	121-132	12	4/4	75	0:00:28	06
L	141-151	11	5/4	75	0:00:44	05
P	168-176	09	4/4	75	0:01:07	09
S	195-202	08 (16)*	3/4	100	0:00:31	08
T	203-210	08 (16)*	3/4	100	0:00:31	08
W	229-238	10	2/4	60	0:00:18	10
AA	271-294	24	4/4	60	0:01:28	24
DD	307-311	04 (41)*	2/4	60	0:02:19	05

Legenda: (1) Asterisco: Indica a presença de ritornelo sendo o valor entre parênteses a quantidade total de compassos executados na seção; (2) Asterisco duplo: tempo das seções obtido em função da primeira performance da peça (1986); (3) BPM: batidas por minuto.

Na sequência, explicitaremos a investigação utilizando modelos estatísticos para compreendermos o comportamento da complexidade sonora entre os parâmetros elencados.

¹³² Gentil-Nunes desenvolveu três aplicações da AP em sua Tese de doutorado (2009): o particionamento rítmico, o particionamento melódico e particionamento por eventos (cf. também GUIGUE, 2014).

3.3.2.2 Análise e interpretação dos dados:

A seguir, temos uma visualização detalhada da entropia nas USCs analisadas:

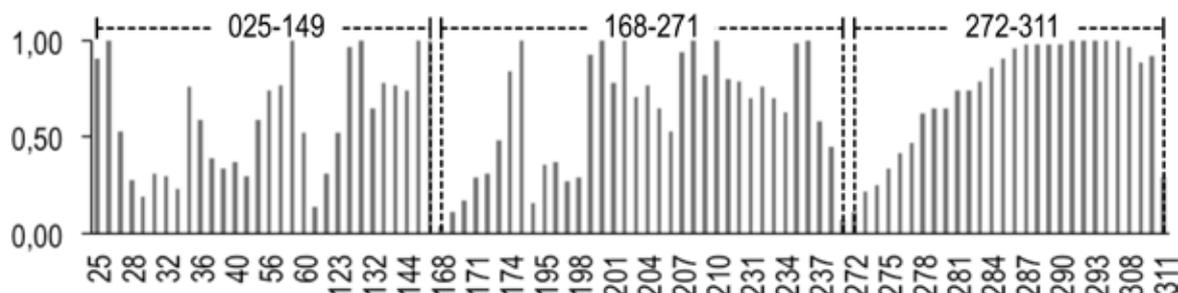


Gráfico 13: Histograma da entropia relativa nas 94 USCs da *Sinfonia em Quadrinhos*.

Legenda: (1) Ordenada: entropia relativa (“1,00” representa o valor mais complexo enquanto que “0,00”, o oposto); (2) Abscissa: números dos compassos das USCs avaliadas; (3) Traços e números acima do histograma: indicação das etapas de evolução do parâmetro e os respectivos limites (inicial e final, sinalizamos pelos números dos compassos) em que ocorrem na peça.

Ao segmentarmos a evolução da entropia pelo comportamento local das USCs no Gráfico 13, observaremos três estágios constitutivos da complexidade entrópica, são eles: (1) *irregular I*: as primeiras trinta USCs (da seção “B” a “L”); (2) *irregular II*: trinta e seis USCs (“P” a primeira USC da seção “AA”) e (3) *crescente*: as vinte e oito USCs finais (“AA” a “DD”).

A avaliação segue com a identificação do “peso” médio global da entropia dentre as USCs selecionadas, cujo objetivo é entender em qual sentido – se à complexidade ou simplicidade – direcionam-se os eventos. O cálculo é realizado por meio da soma dos valores individuais de cada USC e, em seguida, dividimos seu resultado pela quantidade de unidades avaliadas, no caso, 94. Assim, obtivemos o valor 0,65 que, estando este mais próximo a 1,00 do que 0,00, apontamos que a entropia segue uma tendência em favor da complexidade.

Apesar disso, algumas USCs apontam contraste informacional significativo em relação à tendência geral, uma vez que estas evoluem contrariamente à tendência entrópica de complexidade máxima. Logo, o fato nos permite sintetizar o fluxo progressivo do parâmetro entropia a partir do comportamento contrastante de 06 USCs distribuídas entre as 94 selecionadas: 025 (seção “B”); 169 (“P”); 202 (“S”); 272 e 287 (“AA”) e 311 (“DD”).

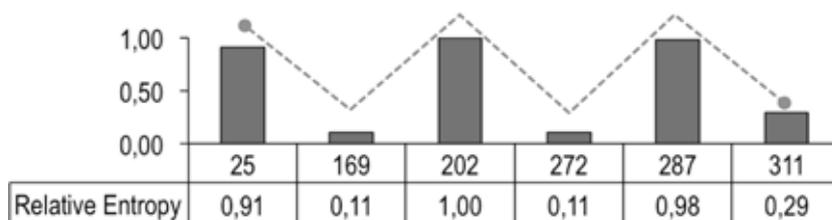


Gráfico 14: Histograma do fluxo irregular da entropia em 6 USCs da *Sinfonia em Quadrinhos*.
 Legenda: (1) Ordenada: entropia relativa (“1,00” representa o valor mais complexo enquanto que “0,00”, o oposto); (2) Abscissa: números dos compassos das USC avaliadas; (3) Traço cinza posicionado na parte superior do gráfico: linha de tendência.

Notamos também que a análise da entropia é correlacionável ao cálculo da textura instrumental demonstrada no Gráfico 12, pág. 184. Com isso, ao analisarmos a complexidade entrópica de um *tutti* orquestral, por exemplo, a função retornará um valor elevado à entropia assim como ocorre na taxa de dispersão das partições instrumentais do mesmo trecho, independente da homofonia ou heterofonia de suas configurações rítmico-texturais.

Adentrando no segundo momento de investigação, avaliamos o impacto da tensão textural em comparação aos resultados alcançados na entropia. No gráfico a seguir, temos uma demonstração da evolução textural de todas as USC analisadas nas dez seções pela função AP da biblioteca SOAL:

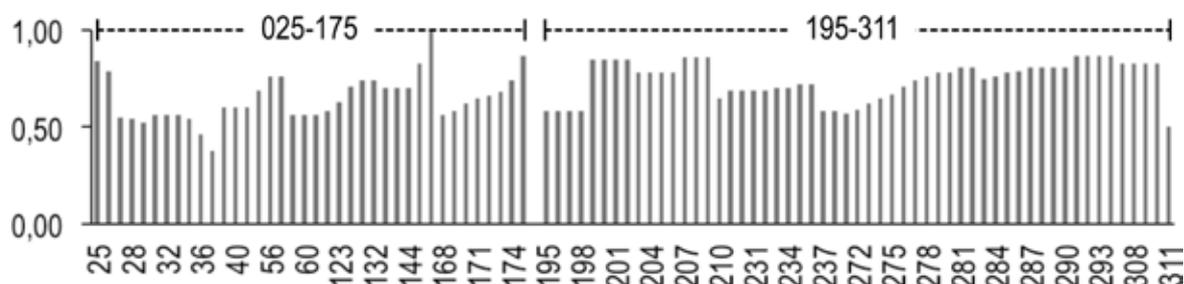


Gráfico 15: Histograma da textura rítmica de dez seções da *Sinfonia em Quadrinhos*.
 Legenda: (1) Ordenada: textura rítmica (“1,00” representa o valor mais complexo enquanto que “0,00”, o oposto); (2) Abscissa: números dos compassos das USC avaliadas; (3) Traços e números acima do histograma: indicação das etapas de evolução do parâmetro e os respectivos limites (inicial e final, sinalizamos pelos números dos compassos em que ocorrem na peça).

Desta vez, diferente de uma segmentação em três estágios como no caso da entropia, as texturas rítmicas podem ser compreendidas em dois momentos distintos situados em torno do eixo constituído pela USC presente no compasso 176 – já citada como a única unidade inteiramente homofônica e de maior contraste em relação às demais. Entretanto, há uma similaridade em relação a entropia na questão do fluxo interno irregular presente na disposição progressiva das texturas rítmicas.

Concebendo que o cruzamento das informações geradas pelos parâmetros possam culminar no estabelecimento de novas variáveis e/ou correlações entre si, apresentamos um gráfico gerado a partir das médias das USC nas seções verificadas:

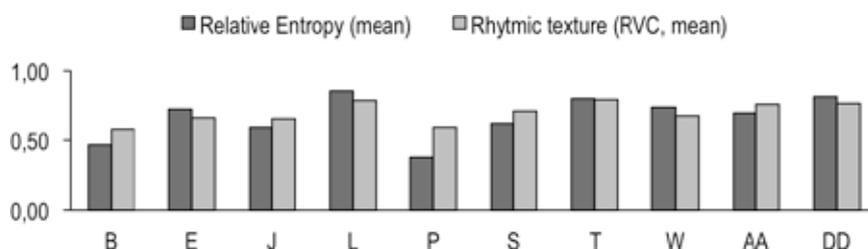


Gráfico 16: Médias da entropia e textura rítmica por seção na *Sinfonia em Quadrinhos*.
 Legenda: (1) Ordenada: textura rítmica (“1,00” representa o valor mais complexo enquanto que “0,00”, o oposto); (2) Abscissa: seções; (3) Traço curvilíneo: tendência dos parâmetros nas seções.

Observamos que a entropia assume destaque sobre as texturas rítmicas nas seções “E”, “L”, “T”, “W” e “DD”, enquanto que no sentido oposto, temos “B”, “J”, “P”, “S” e “AA”. Logo, o componente que impulsiona tendência à complexidade na entropia é a quantidade de instrumentos ativos nas seções. Já nas texturas rítmicas, a instrumentação acaba assumindo um plano secundário, visto que a diversidade de configurações rítmicas é que proporciona o acréscimo à complexidade do parâmetro. As diferenças tornam-se explícitas no exemplo que segue:



Figura 35: Cruzamentos entre entropia e textura rítmica na *Sinfonia em Quadrinhos*.

Legenda: (1) Recorte da partitura (imagem em posição superior): Letras maiúsculas e numeração superior à partitura: rótulos das seções e números dos compasso da USC analisada. (1) Histogramas: ordenadas: escala de complexidade dos parâmetros avaliados (“1,00” representa o valor mais complexo enquanto que “0,00”, o oposto); abscissas: entropia e textura rítmica.

Notemos que a correspondência entre os dois parâmetros só ocorre na seção L, compasso 149, em que se percebe grande diversificação não somente em termos instrumentais, mas também rítmico-texturais, o que justifica o alcance ao nível máximo de complexidade relativa neste exato trecho da peça.

3.3.2.3 Resultados:

Evidenciamos que o compositor mantém como uma constante na orquestração uma estrutura constituída em blocos sonoros homogêneos (USC adjacentes). Não obstante, tais blocos são submetidos a sucessivas combinações de agrupamentos instrumentais, resultando no “empilhamento” de camadas tímbricas que se apresentam em progressiva diversificação de texturas rítmicas.

Prandini defende que a música de Hermeto Pascoal é permeada pela recorrência de um “grande adensamento de notas” (PRANDINI, 1996, p. 89-90), afirmativa esta que se reflete quando atestamos que a complexidade textural entre as dez seções possui média de 70% do limite máximo paradigmático.

Acreditamos que a informação emerge como um indício importante ao entendimento de uma técnica orquestral particularizada, posto que o “adensamento” ao qual se refere Prandini – revisado aqui no contexto de uma composição multi-instrumental – é resultado da síntese de diversos timbres instrumentais associados à superposições rítmico-texturais. A técnica contribui para uma estruturação da complexidade sonora realizada por meio de contrastes locais gerados pelos dois parâmetros analisados, conforme demonstramos na Figura 35.

3.3.3 Densidade:

O estudo da densidade objetivou compreender os impactos de uma proposta de escrita fundamentada na diversificação entre “altas” e “baixas” taxas de distribuição dos eventos na composição, discutindo as consequências desta proposta no resultado prático da sonoridade da peça. Para tanto, adotamos indicadores quantitativos a fim de obtermos representações a respeito de como o parâmetro evolui no tempo, buscando um princípio

lógico situado no fluxo resultante do contraste entre simplicidade e complexidade dos eventos demarcados na partitura.

Aplicando os conceitos de *Unidade Sonora Composta* (USC) e *complexidade relativa* avaliamos o índice de complexidade sonora na intenção de compreendermos indícios de uma sistematização decorrente do parâmetro densidade compreendendo-o a partir de um certo número de USC obtidas da composição. O critério utilizado à escolha do referido parâmetro baseou-se no fato de que a densidade está situada no plano frontal da percepção do ouvinte:

[A] densidade tornou-se um parâmetro de composição privilegiado. A física define densidade como a razão da massa pelo volume. Na música isto se traduz na relação de som e de silêncio. Através de manipulações de densidade, tais como processos de coalescência (a formação de ‘nuvens’), e evaporação (desintegração de ‘nuvem’) podem ocorrer na forma sonora (LANDY, 2007, p. 124, tradução nossa).¹³³

Utilizando ferramentas computacionais e modelos estatísticos na análise dos eventos musicais objetivamos demonstrar uma possível organização em meio ao aparente “caos” na música de Hermeto Pascoal.

3.3.3.1 Critérios da análise:

Buscamos identificar as seções de maior duração estabelecendo um valor percentual para cada parte em relação ao tempo total da sinfonia com base nas durações obtidas da performance de estreia da peça (1986). Todavia, excluimos do cálculo seções em que haja indicação de improviso, posto que a densidade – e qualquer outro parâmetro – torna-se impossível de ser avaliado em função de acontecimentos que insurgem a abertura do texto em relação à performance.

Ao somarmos a duração de quatro seções específicas (“B”; “P”; “AA” e “DD”) chegamos ao valor representativo de 45% como podemos conferir no gráfico que segue:

¹³³ [...] density has become a prime compositional parameter. Physics defines density as the ration of mass to volume. In music this translates to the ratio of sound to silence. Through manipulations of density, processes such as coalescence (cloud formation), and evaporation (cloud disintegration) can occur in sonic form.

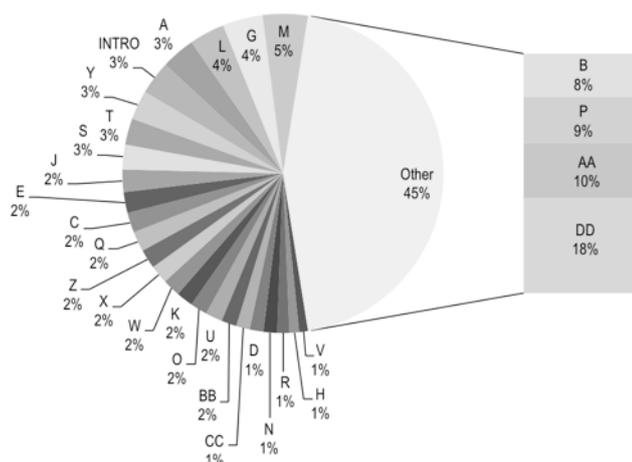


Gráfico 17: Distribuição temporal em 29 seções da *Sinfonia em Quadrinhos*.

Realizamos a coleta de dados efetuando a identificação das USCs entre as quatro seções com base no mesmo critério de ruptura de continuidade, o que resultou numa coleção de 52 USCs. Na Tabela 6, apresentamos as principais informações sobre as seções analisadas:

Tabela 6: Seções escolhidas para análise na peça *Sinfonia em Quadrinhos*.

Seção	Compasso	Quant. comp. p/ seção	Fórmula	Andamento (BPM)	Tempo p/ seção**	Quant. USC p/ seção
B	25-42	18	4/4	60	0:01:01	14
P	168-176	09	4/4	75	0:01:07	09
AA	271-294	24	4/4	60	0:01:28	24
DD	307-310	04 (41)*	2/4	60	0:02:19	05

Legenda: (1) Asterisco = Indica a presença de ritornelo sendo o valor entre parênteses a quantidade total de compassos executados na seção; (2) Asterisco duplo: tempo das seções obtido em função da primeira performance da peça (1986); (3) BPM: batidas por minuto.

Assim, convertemos todos os 52 fragmentos eleitos em arquivos no padrão MIDI e utilizamos a função *spatial-density* da biblioteca SOAL para a mensuração do parâmetro densidade.¹³⁴

3.3.3.2 Análise e interpretação dos dados:

O comportamento da densidade resultou na seguinte representação:

¹³⁴ A função calcula o “peso” relativo da densidade dos arquivos de entrada (MIDI das USCs) dividindo o total de alturas contidas em cada USC pelo valor teórico máximo possível. Logo, um arquivo que possui um cluster cromático receberá o valor máximo de complexidade, procedimento este que na teoria de Guigue é voltado à análise da *densidade relativa* (cf. GUIGUE, 2011, p. 53; 2016, p. 5). Para maiores detalhes, conferir a documentação da SOAL (versão 4.0) disponível em: <goo.gl/otyc1L>. Acesso em: 04 abr. 2017.

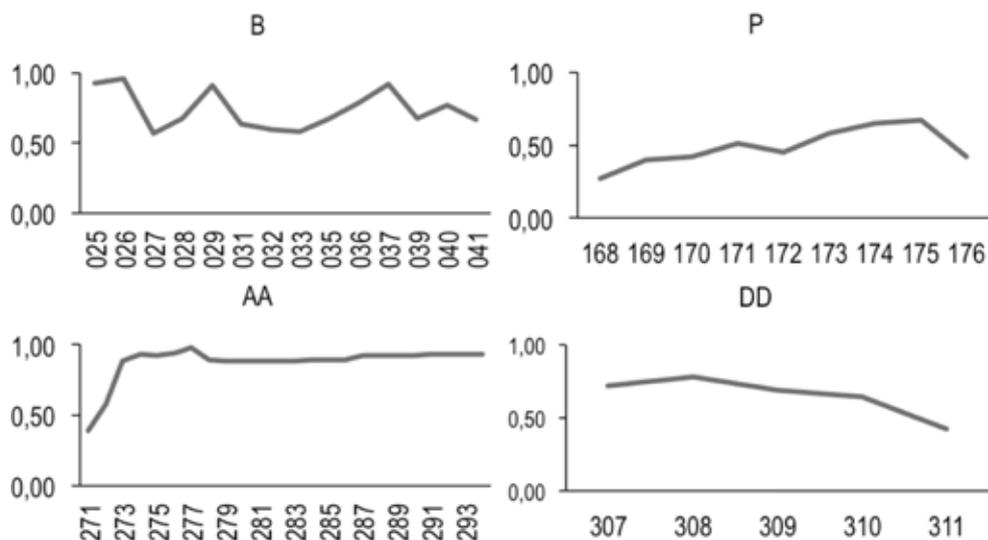


Gráfico 18: A densidade relativa em quatro seções da *Sinfonia em Quadrinhos*.
 Legenda: (1) Abscissa: unidades sonoras compostas; (2) Ordenada: densidade relativa (“1” representa a densidade mais complexa enquanto que “0”, o oposto).

A densidade na seção “B” se apresenta de maneira bastante irregular, posto que há frequente revezamento de valores mais ou menos complexos durante o trecho. No entanto, nas seções “P”, “AA” e “DD”, constatamos uma evolução progressiva das USCs, partindo do “simples” ao “complexo” (ou seja, uma ordenação crescente, como é o caso das seções “P” e “AA”) ou no sentido contrário, como ocorre em “DD” (e também em “B”, mas por meio de uma sucessão mais “caótica” dos eventos).

Ao calcularmos as médias internas das seções, percebemos também que a densidade é estruturada de maneira a gerar picos irregulares no contexto geral da peça e não somente na seção “B”, como vimos no Gráfico 18. As consequências deste princípio ao resultado sonoro da peça são o aumento da tensão, resultante das transformações constantes nas quais são conduzidos os eventos na peça, e, conseqüentemente, a imprevisibilidade sonora, gerada pelo impacto reiteradamente adverso dos materiais empregados na composição. Vejamos tal comportamento no gráfico abaixo:

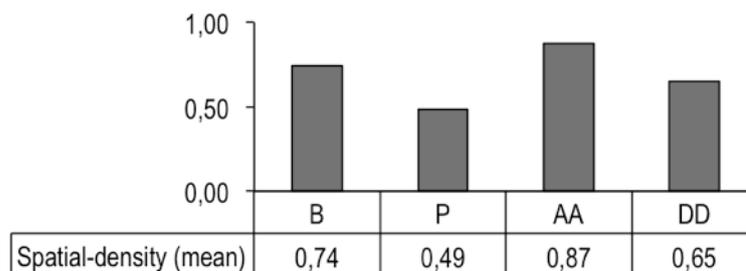


Gráfico 19: Confronto da densidade relativa na *Sinfonia em Quadrinhos*.

Buscamos construir *sínteses locais* da evolução da densidade a partir dos valores extraídos das USCs *inicial* e *final* de cada seção, acrescido de uma unidade intermediária situada dentro do conjunto de dados contidos neste limite; uma espécie de “eixo central”, posto que o dado deve evocar contraste significativo à seção. Comprimos as 52 amostras originais em apenas 12 USCs, as quais discriminamos na tabela abaixo:

Tabela 7: Organização das USCs das seções em grupos de três na *Sinfonia em Quadrinhos*.

Sections	B			P			AA			DD		
BAR	026	033	041	168	175	176	271	282	294	307	308	311
Spatial-density	0,96	0,58	0,67	0,27	0,67	0,42	0,39	0,88	0,93	0,72	0,78	0,42

Confrontamos os dados a fim de identificarmos *equivalências* entre as seções com base no sentido das linhas de tendência, deduzindo um princípio comum à progressão dos eventos dentro do recorte estabelecido neste estudo:

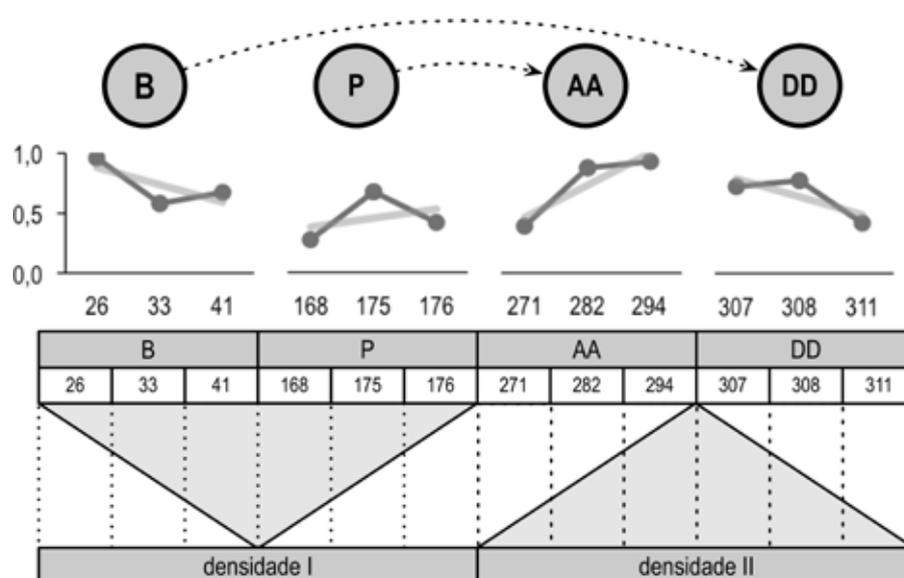


Gráfico 20: Panorama geral do sentido da densidade na *Sinfonia em Quadrinhos*.

Legenda: (1) letras maiúsculas = seções; (2) traços pontilhados com setas = conectam movimentos congruentes nas seções; (3) traço em “V” (normal ou invertido) = combinam três USCs: inicial, central e final; (4) traço acinzentado = linha de tendência.

Dispusemos as seções em pares de acordo com a ordenação convencional da peça, ou seja, *densidade I*: “B” + “P”; *densidade II*: “AA” + “DD”, em seguida, categorizamos os pares de seções conectando-os pelo direcionamento das respectivas linhas de tendência, resultando em duas figuras em formato triangular, que representam padrões divergentes de projeção da densidade na peça.

A *densidade I* nos mostra que entre “B” e “P”, há o movimento de *descensão* seguido de *ascensão* informacional, que avança até alcançar seu ponto máximo, fato que

ocorre na seção “AA” (compasso 294). É justamente durante este deslocamento progressivo que ocorre o início do segundo movimento das densidades, que é caracterizado por uma ação contrária à primeira, ou seja, dá-se um processo de recuo constante na seção “DD”, culminando no final da composição.

Nessa lógica, é possível compreender o que há por trás do comportamento irregular das densidades nas USCs, seja por meio de uma avaliação voltada ao aspecto micro ou macroscópico da composição, posto que este processo contínuo de avanço e/ou recuo dos eventos no tempo respeita uma ordenação estratégica de articulação formal, ainda que a mesma não esteja explícita na partitura ou se mostre um tanto “obscura” quando a experienciamos no ato de sua fruição.

Enunciamos que a disposição da maneira que está cumpre uma função muito específica do *projeto de sonoridade* proposto pelo compositor, que é justamente provocar instabilidade; potencializar tensão; reinventar a sonoridade “tradicional” de uma orquestra “clássica”, tornando-a “imprecisa”, imprevisível, desvinculando-a de condicionantes sociais e históricos que a reafirmam enquanto instituição que serviu e serve a um determinado gênero específico de música que não necessariamente aquela instruída por Hermeto Pascoal na *Sinfonia em Quadrinhos*.

É a partir deste desejo de desconstrução de um modelo pré-concebido de orquestração, de forma e de composição – entendidos pelo viés da dita “música erudita” – que as densidades nos revelam o movimento de desestabilização a partir do princípio de irregularidade na disposição do parâmetro ao longo da composição.

Na intenção de acompanharmos tal propósito em algumas USCs já referenciadas no Gráfico 20, vejamos o comportamento de quatro fragmentos extraídos da partitura acompanhado dos respectivos movimentos irregulares apontados pelo fluxo das densidades na figura que segue:



Figura 36: Fluxo irregular da tensão em quatro USCs da *Sinfonia em Quadrinhos*.

3.3.3.3 Resultados:

Os resultados auferidos na presente análise concatenam-se à citação que segue:

Admirada no Brasil e no exterior pela sua criatividade libertária e ecletismo, a música de Hermeto Pascoal ainda causa receio ou distanciamento em muitos que gostariam de entender a lógica de suas harmonias e estruturas formais [...]. Para outros, não poucos, as conhecidas ‘loucuras’ de sua figura mística, ideias e natureza indomável de sua personalidade se reflete no ‘caos’ de sua música. Mas trata-se de um caos aparente. [...] Hermeto cria sua música organizadamente [...] (ARAÚJO; BORÉM, 2013, p. 92).

A partir do estudo da densidade, constatamos que Hermeto Pascoal constrói seu *continuum sonoro* de maneira consciente: isso ocorre devido ao perfil de escrita orquestral baseada em blocos sonoros homogêneos e sucessivos (USC adjacentes). Os resultados aqui alcançados refletem de maneira consistente traços de uma escrita cujo impacto resulta em disposições contrastantes e irregulares de eventos sonoros, tal como disposto na Figura 36.

Outra estratégia também diagnosticada em nossa análise refere-se ao comportamento da primeira e da última USC de cada seção. Como fora apresentado no Gráfico 18, pág. 193, as densidades das primeiras unidades ocorrem sempre em sentido oposto à última, ou seja, a primeira USC “comanda” o controle da complexidade em cada sessão. Assim, se reduzíssemos a apenas 8 USCs (sendo duas unidades para cada uma das quatro seções), alcançaríamos um resultado bastante similar aos resultados obtidos com as 52 USC utilizadas nesse estudo.

3.3.4 Harmonicidade:

Uma das particularidades na obra de Hermeto Pascoal refere-se à maneira singular de dispor harmonias. A título de exemplo, temos a chamada “cifragem universal”, uma proposta de normatização da notação harmônica criada por ele e que foi presumida em função

da digitação das mãos esquerda e direita de um pianista a fim de estabelecer uma lógica de organização precisa das notas e dos intervalos que compõem os acordes.¹³⁵

Em síntese, tais estruturas verticais polifonicamente expandidas são constituídas pela fusão de dois ou mais acordes diferentes executados simultaneamente (sem que necessariamente mantenham alguma relação de vizinhança direta ou indireta segundo os preceitos funcionais trazidos do sistema tonal), assim como nos *poliacordes* (PERSICHETTI, 1961, p. 13)¹³⁶ ou *triades de estrutura superior* (GUEST, 2006, p. 36).

Conforme destacou Costa-Lima Neto (1999, p. 10), “os acordes individuais destas sobreposições variam tão frequentemente que não chegam a estabelecer centros tonais nem politonais”. Para Jovino dos Santos Neto, pianista do *Hermeto Pascoal & Grupo* de 1977 a 1993, a estratégia fundamenta um princípio de *assimetria* ou *não redundância* à composição:

Se você ver, por exemplo, como Hermeto interpreta um acorde; quando ele toca no piano ou quando ele escreve para cordas, você percebe que ele dá muito valor a função de cada nota. É muito difícil ele repetir notas no mesmo acorde, a não ser que seja por um interesse “timbral”: uma flauta com fagote tocando “aquela” nota, é diferente... A nuance harmônica e a construção dos acordes tem uma certa “elegância”... Se pudéssemos codificar de outra maneira, diríamos que os acordes não são simétricos. [...] Então nós invertemos os acordes tentando obter resultados assimétricos na música, sem redundância. Com isso, você cria a possibilidade dos acordes crescerem como “rodas”, eles vão girando (SANTOS NETO, 2016).¹³⁷

Considerando a existência de publicações acadêmicas voltadas ao estudo descritivo de aspectos funcionais da harmonia,¹³⁸ da construção melódica¹³⁹ e de improvisações do próprio compositor,¹⁴⁰ tratamos sobre as consequências da “não

¹³⁵ O próprio Hermeto Pascoal explica o funcionamento da “cifragem universal” em dois vídeos caseiros registrados pelo músico contrabaixista Manoel Flores Jr. disponíveis no *YouTube* em: <goo.gl/f2lJmz> (parte 1) e <goo.gl/Z548nJ> (parte 2). Acesso em: 15 mar. 2017. A pesquisa de mestrado desenvolvida por Fabiano Araújo (ARAÚJO, 2006) retrata justamente esta perspectiva teórica e analítica de decodificar as estruturas verticais praticadas pelo compositor a partir de quatro composições extraídas do livro de partituras manuscritas intitulado *Calendário do Som* (PASCOAL, 2000).

¹³⁶ ADOUR (2014, p. 477) pondera o uso do termo poliacorde apoiando-se no conceito de Persichetti para enfatizar que nem sempre os poliacordes referenciam estruturas acordais singulares, mas uma outra maneira de representar dois acordes diferentes que possuem um certo número de notas adicionais (tensões) e cuja grafia tornar-se-ia mais complexa se a cifragem considerasse apenas a fundamental do acorde e todas as outras adições. Na publicação *Tudo é Som* (2000), Jovino Santos Neto realiza uma edição no formato *lead sheet* adequando a “cifragem universal” ao padrão norte-americano conhecido internacionalmente pela difusão dos *Real Books* e, por consequência, os aparentes poliacordes tornaram-se estruturas únicas, o que confirma a ponderação de Adour (cf. também CASTRO, 2010).

¹³⁷ Trecho transcrito de entrevista concedida a este pesquisador em 30 de agosto de 2016, na cidade do Rio de Janeiro.

¹³⁸ cf. p. ex. ARAÚJO; BORÉM, 2013.

¹³⁹ cf. p. ex. BORÉM; GARCIA, 2010.

¹⁴⁰ cf. p. ex. PRANDINI, 1996.

redundância” vertical interpretando-a como um interesse voltado à diversificação, seja para gerar sonoridades múltiplas por meio da combinação de timbres ou pela sucessão irregular de padrões rítmicos e harmônicos em suas criações, tal como nos traduz o pesquisador Marcos Arrais nesta passagem:

Ao ouvirmos atentamente a música de Hermeto Pascoal, nos damos conta de sua capacidade infinita de criar novidades e de não se repetir. Podemos até afirmar que, se há uma característica constante e repetitiva no seu fazer musical, é exatamente essa, a de não se repetir, fazendo com que cada composição soe sem igual. A procura por resultantes timbrísticas é constante, as novas criações rítmicas estão sempre presentes, as melodias e harmonias procuram caminhos originais (ARRAIS, 2006, p. 130).

Constatada a tendência que essa música tem de ser “complexa”, investigamos quais recursos empregados na escrita do compositor evidenciam tal fenômeno. Assim, optamos por compreender quantitativamente o parâmetro *harmonicidade*, uma vez que a peça detêm, em particular, diversificado material sonoro. Ao estudarmos o teor (in)harmônico das estruturas verticais estaremos observando o quanto estas permanecem ou distanciam-se da série harmônica, isto é, quanto maior o distanciamento, mais inarmônico será a sonoridade e vice-versa.

Ao mapeando os movimentos de expansão, compactação ou estabilização do parâmetro, obtivemos um panorama local e global das estruturas verticais na obra e, conseqüentemente, o entendimento de como foi articulada a *progressão da complexidade sonora* com base na dicotomia harmonicidade/inarmonicidade na composição.

3.3.4.1 Critérios da análise:

Convencionamos que em caso de certa unidade possuir valor de complexidade relativa igual ou próxima a zero, classificamo-la como uma sonoridade mais harmônica, ou seja, idêntica ou próxima à série harmônica – constituída a partir da fundamental detectada na unidade –, e, ao contrário, quanto mais próxima de (1,00), mais inarmônica ou “dissonante” ela será.

Os dados são retornados pela função *harmonicity*¹⁴¹ da biblioteca SOAL que calcula as 226 USC a partir dos respectivos arquivos MIDI.

3.3.4.2 Análise e interpretação dos dados:

Observando a evolução do índice de complexidade relativa da harmonicidade em todas as USCs da sinfonia, obtivemos a seguinte representação:

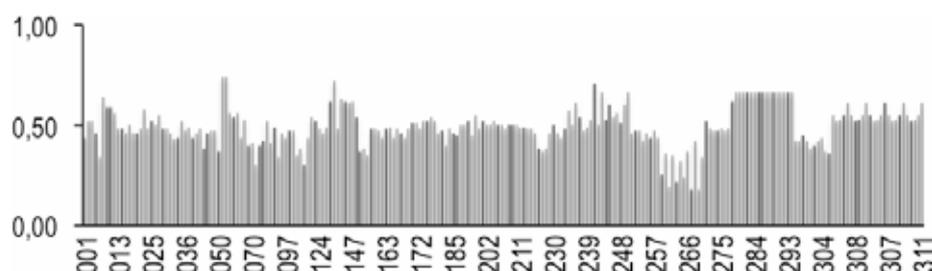


Gráfico 21: Histograma do índice de complexidade relativa da harmonicidade na sinfonia.

Legenda: (1) Abscissa: número do compasso referente a cada USC avaliada; (2) Ordenada: harmonicidade (“1” representa a maior inarmonicidade enquanto que “0”, a maior harmonicidade).

Constata-se que os picos mínimo e máximo situam-se no limite entre 0,18 a 0,74, respectivamente. Uma quantidade significativa de USCs possui índice acima de 0,37, valor que corresponde à metade da taxa máxima observada, um dado que aponta para uma tendência a inarmonicidade. A fim de classificarmos as USC em dois polos opostos – as “mais harmônicas” e as “mais inarmônicas” –, apresentamos sua distribuição no curso total da obra:

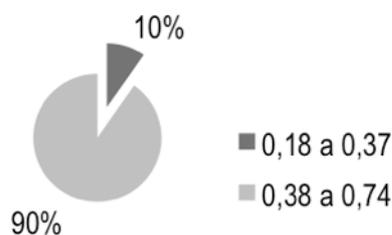


Gráfico 22: Distribuição dicotômica do índice de harmonicidade nas 226 USC da sinfonia.

¹⁴¹ A função *harmonicity* avalia a proximidade da distribuição de alturas do arquivo de entrada isentando sua informação temporal comparando a uma estrutura paradigmática de semelhante espectro harmônico deduzida de uma fundamental real ou virtual e construída dentro de uma largura de banda de espectro dada pelo usuário. Para mais informações, consultar a documentação da biblioteca SOAL disponível em: <goo.gl/otycIL>. Acesso em: 04 abr. 2017.

No Gráfico 22 demonstramos que a quantidade de USC cuja configuração vertical está propensa a inarmonicidade chega a ser nove vezes maior do que as unidades mais harmônicas. A informação reporta um dado importante a respeito da proposta sonora da composição, posto que a identificação dos movimentos de “retração” em direção a uma maior harmonicidade a cada seção, permitiu-nos alcançar uma previsão quanto ao processo de articulação da sonoridade gerada pelas estruturas verticais. Desta maneira, sintetizamos o teor global das USCs calculando as médias de harmonicidade para cada seção. O resultado da representação traduz-se no gráfico que segue:

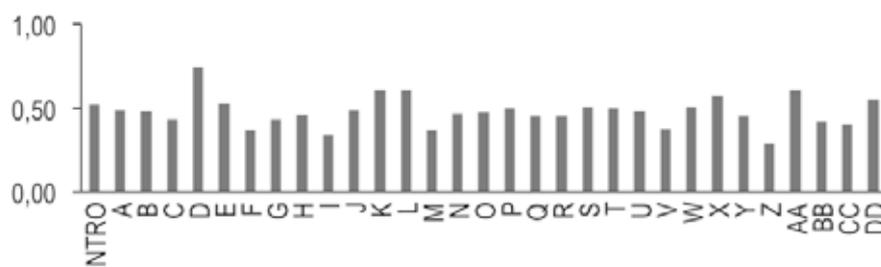


Gráfico 23: Histograma das médias dos índices de harmonicidade relativa nas 31 seções da sinfonia.

Legenda: (1) Abscissa: rótulo das seções; (2) Ordenada: harmonicidade (“1” representa a maior inarmonicidade enquanto que “0”, a maior harmonicidade).

Três seções demarcam etapas de estabilização local do índice de harmonicidade, são elas: “I” (03 USC, harmonicidade média: 0,34); “M” (03 USC, h. média: 0,37) e “Z” (12 USC, h. média: 0,29). No sentido oposto, quatro seções apresentam forte taxa de inarmonicidade: “D” (02 USC, h. média: 0,74); “K” (03 USC, h. média: 0,61); “X” (12 USC, h. média: 0,57) e “AA” (24 USC, h. média: 0,66).

Ao refletirmos sobre o fluxo resultante do comportamento situado entre as seções “D” a “AA” (que representam 68% do total de “quadrinhos” da peça), constatamos que é exatamente durante o referido trecho em que há prevalência de uma escrita assimétrica em consequência da não estabilização da harmonicidade ao longo das 153 USCs ali contidas (que correspondem a 77% do total de fragmentos analisados na obra):

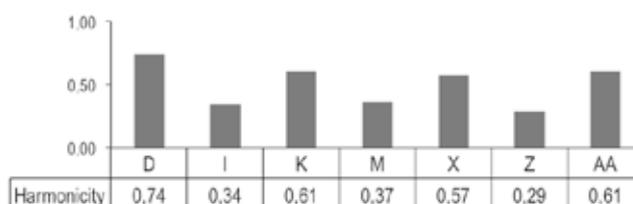


Gráfico 24: Histograma das médias dos índices de harmonicidade das seções mais assimétricas na *Sinfonia em Quadrinhos*.

Legenda: (1) Abscissa: rótulo das seções; (2) Ordenada: harmonicidade (“1” representa a maior inarmonicidade enquanto que “0”, a maior harmonicidade).

Como demonstrado no Gráfico 24, a progressão da complexidade sonora ocorre de maneira irregular, visto que as configurações internas das estruturas verticais das USCs evidenciam ciclos de aumento e redução de parciais inarmônicos.

Para melhor compreendermos tais implicações à escrita do compositor, extraímos três USCs da partitura situadas nas seções “D”, “Z” e “AA” (compassos 51, 267 e 294, respectivamente). Colocando-as em confronto, podemos constatar que quanto maior a quantidade de notas e mais “dissonantes” forem os intervalos, mais inarmônicos soarão os trechos (seções “D” e “AA”). Em situação oposta (seção “Z”), quanto menor a quantidade de notas e mais consonantes forem os intervalos, mais “consonante” será o resultado:

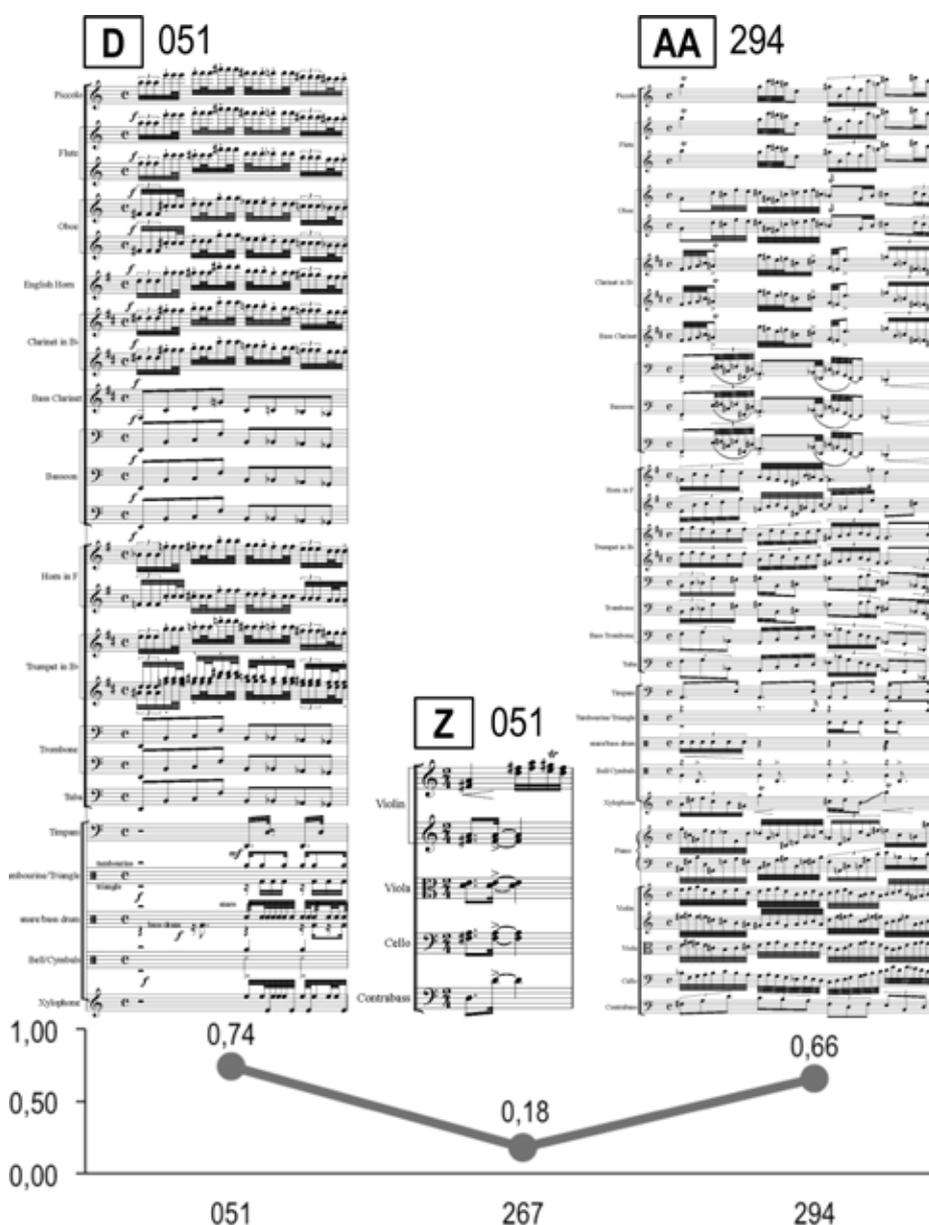


Gráfico 25: Comparação da harmonicidade entre três USC na *Sinfonia em Quadrinhos*.
 Legenda: (1) Abscissa: número do compasso de cada USC avaliada; (2) Ordenada: harmonicidade (“1” representa a maior inarmonicidade enquanto que “0”, a maior harmonicidade)

3.3.4.3 Resultados:

Constata-se que a noção de assimetria ou não redundância se fundamenta pela predominância de uma escrita vertical propensa à inarmonicidade e pelo fluxo sonoro irregular do parâmetro no contexto global da composição. As informações proporcionaram a compreensão sobre como o compositor intenciona projetar a manutenção de uma sonoridade proeminentemente “complexa” sem renunciar ao princípio de diversificação à obra.

Em entrevista concedida ao pesquisador Costa-Lima Neto em 1999, Hermeto Pascoal destaca sua intenção em compor pensando sempre além de um discurso por notas, algo que em certa medida é explicitado no recorte do presente estudo, posto que os resultados auferidos realçam a importância do papel da sonoridade como componente central ao entendimento do que vem a ser sua música:

O que eu faço não depende das doze notas só. Depende da minha imaginação. Tem coisas que não dá para botar num instrumento convencional. Por que que tem a percussão, os sons dos bichos, o som da aura? É por isso. Na música erudita eles separam as coisas, como se fosse um preconceito, mas na minha música não, eles têm lugar. (PASCOAL, 1999 apud COSTA-LIMA NETO, 1999, p. 192-193).

3.3.5 O tempo como fator de invariância:

Em *Beyond the Score*, Cook (2014) argumenta que a ênfase dada à partitura na academia tem dificultado a compreensão da música enquanto ato performático, colocando o(a) intérprete numa espécie de “camisa de força textual”, desqualificando a noção de que o significado musical é produzido em tempo real (ou seja, na performance). O fato do musicólogo explorar novas perspectivas analíticas por meio da etnografia, da análise de gravações utilizando ferramentas computacionais e das relações sociais construídas entre performance e ouvinte, aparenta-nos um interesse conciliativo de reconsiderar o ato performático como instância efetiva do fazer musical propondo estratégias investigativas que não necessariamente sejam dependentes do texto musical.¹⁴²

¹⁴² Contudo, como constatamos no *capítulo I*, Cook ainda não consegue se desvincular de uma abordagem quantitativa do conteúdo musical, transpondo o mesmo funcionamento dos métodos endereçados às partituras para análise de performances gravadas.

Entretanto, entendemos a partitura como uma técnica de *invenção* auxiliada por uma representação gráfica, um lugar de especulação, um código que, dando forma, com mais ou menos precisões ou omissões voluntárias ou não ao projeto do compositor, permite à obra, nos termos de Adorno, “afirmar-se a si própria” (ADORNO; PADDISON, 1982, p. 175). Nesta corrente de pensamento, Goodman (1976, p. 150) defende que a função do texto é garantir a própria definição da obra ou mesmo de sua *identidade*: uma partitura deve diferenciar execuções que a ela pertençam bem como àquelas que não a pertençam.

Encampamos uma proposta cuja avaliação assimila o texto musical não como coadjuvante único ao conteúdo identificável da obra, mas como um esquema previsional da criação (e, conseqüentemente, sem que hajam garantias precisas de que tais prescrições prosperem à realização em si). Conseqüentemente, avaliamos até que ponto a notação proposta foi de fato reiterada no ato da performance, permitindo-nos diagnosticar ou não indícios de sua *invariância*: “aquilo que, do ponto de vista de um projeto composicional, deve ser (ou acaba sendo) repetido na peça a cada execução” (COSTA, 2016, p. 75).¹⁴³

Assim, propusemos uma metodologia direcionada a avaliação do grau de invariância de uma determinada obra tomando por base a eleição de um parâmetro musical em específico e 3 amostras diferentes da mesma peça: o suporte textual (partitura) e as duas gravações disponíveis até o presente momento da *Sinfonia em Quadrinhos*.

Para compreendermos processos morfológicos pelos quais se sujeitaram as duas performances da sinfonia, utilizamos instrumentos computacionais e estatísticos para gerar representações quantitativas dos respectivos comportamentos sonoros. De posse das informações, adquirimos subsídios que nos permitiram refletir qualitativamente sobre a noção de invariância para então tecermos algumas considerações a respeito do modelo em curso. Daremos continuidade descrevendo os detalhes metodológicos aqui empreendidos.

¹⁴³ É preciso situar que o conceito de invariância implica o entendimento do ato performático como instante máximo de conformação da obra enquanto tal, “um equilíbrio entre forças de desagregação e forças de organização” (ECO, 2003, p. 128). COSTA (2016) chama atenção para o fato de que “mesmo diante de prescrições claras, um projeto composicional pode não seguir o curso definido por seu autor, adquirindo novas características”.

3.3.5.1 Critérios de análise:

Detivemo-nos em observar a duração das seções justamente por tratar-se de um parâmetro cujo controle estabelecido pelo compositor não possui uma demarcação metronomicamente rigorosa, configurando um elemento de inteira responsabilidade do intérprete. Ademais, isto se confirma pelo fato de que apenas dez seções possuem indicação explícita de andamento.

Dentre as três amostras utilizadas no estudo, vale ressaltar que o compositor atuou no palco realizando interferências adicionais à obra (improvisações) como solista multi-instrumentista nas duas performances, dado que despertou nosso interesse em compreender as condições de estabilização/desestabilização temporal das seções no espaço de 30 anos entre as execuções.¹⁴⁴

O primeiro registro foi extraído do vídeo de estreia da peça, realizada pela Orquestra Sinfônica Jovem do Estado de São Paulo com regência de Jamil Maluf em 1986. O segundo é do ano de 2016, uma interpretação da Orquestra Sinfônica do Estado do Paraná sob direção do então *spalla* da orquestra, o violinista Paulo Sérgio Torres Pereira, no evento comemorativo aos 80 anos do compositor realizado em 19 de junho daquele ano, no Teatro Guaíra, em Curitiba.¹⁴⁵

O mapeamento individual da duração nas seções foi realizado em duas etapas: (1) análise na partitura e (2) análise nos dois arquivos de áudio.

Na primeira, produzimos um arquivo no formato MIDI com o objetivo de demarcarmos o tempo de cada seção mantendo as indicações de andamento discriminadas na grade.

¹⁴⁴ Vale destacar algumas ponderações a respeito do tempo analisado em ambas as performances. Tanto no primeiro quanto no segundo registro, o tempo de palco foi de 1 hora e 02 minutos e 53 minutos e 32 segundos, respectivamente. Na realidade, trata-se, de um dado comum às performances do músico, segundo relata MIDANI (2008, p. 184): seus shows realizados na década de 80 chegavam a durar mais de quatro horas. Além das improvisações de Hermeto Pascoal realizadas simultaneamente à parte orquestral escrita nas duas execuções da sinfonia, constam também outras intervenções do compositor, fato que justifica tamanha dilatação de tempo em relação ao material escrito: ele interage espontaneamente com os músicos, com a plateia chegando a interromper a orquestra em 2016 ao se emocionar no momento em que escutava o solo de corne inglês harmonizado pelas cordas na seção “F”; o músico se dirige ao microfone, pede aplausos à plateia para o solista e solicita que os músicos repitam o mesmo trecho pela segunda vez. Por este motivo, realizamos uma edição do áudio original a fim de adequá-lo à proposta em questão que é investigar um princípio de invariância relacionado ao material originalmente estabelecido no texto.

¹⁴⁵ O áudio utilizado foi captado diretamente da plateia e está disponível em: <goo.gl/9bMknX>. Acesso em: 26 fev. 2017. O programa do concerto e maiores informações sobre a performance estão disponíveis em: <goo.gl/CQOJpN>. Acesso em: 26 fev. 2017.

No processo de confecção do arquivo MIDI, estabelecemos o início de cada seção por meio de uma mensagem *onset* contendo o tempo de cada “quadrinho” levando em consideração a quantidade de batidas por minuto (BPM) da unidade de tempo, a fórmula e a quantidade de compassos do trecho sinalizado na partitura.

A cada mudança de “quadrinho”, um novo *onset* contendo as mesmas particularidades temporais foi acionado, sendo que nos trechos em que não constam informações sobre BPM, deduzimo-la em função da última indicação disponível. O processo ocorreu de maneira idêntica em todas as seções, para que, ao final, obtivéssemos uma estimativa, em milissegundos, da duração prescrita de cada “quadrinho” e, conseqüentemente, da peça como um todo.

Na segunda etapa, fizemos uso da função *Chord Sequence Analysis* do programa *AudioSculpt*¹⁴⁶. O procedimento ocorreu da seguinte maneira: importado o arquivo de áudio da obra dentro do *software*, aplicamos marcadores no início e fim de cada seção. O programa coloca então no ponto zero do tempo de cada seção delimitado pelos marcadores os parciais considerados mais proeminentes do segmento, convertendo-os em “acordes” e cuja duração corresponde precisamente ao tempo de execução de cada seção. Em seguida, exportamos os dados em formato SDIF (*Sound Description Interchange Format*)¹⁴⁷ para o *input* da função *ChordSeq* no ambiente *OpenMusic* e o mesmo procedimento é feito com o arquivo MIDI produzido na etapa anterior.

De posse dos três arquivos, realizamos operações matemáticas a partir dos dados temporais ali contidos a fim de obtermos as durações relativas de cada seção dividindo-as pelo tempo total (em milissegundos) de cada versão. Na saída de dados do aplicativo, normalizamos os resultados estabelecendo uma escala na qual fragmentos com valores iguais ou próximos a zero representem as seções de menor duração, enquanto que aqueles iguais ou próximos a 1,0 (um) possuem maior duração relativa (limites mínimo e máximo paradigmático, respectivamente).

Adotando modelos matemáticos para avaliação dos resultados – especialmente ferramentas provenientes da estatística descritiva – observamos *indícios de invariância* a

¹⁴⁶ Desenvolvido e comercializado pelo IRCAM (*Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique*), o aplicativo é compatível apenas com a plataforma Mac. Para mais detalhes sobre a função *Chord Sequence Analysis*, conferir documentação disponível em: <goo.gl/ql2oLj>. Acesso em: 28. fev. 2017.

¹⁴⁷ Formato de arquivo para intercâmbio de uma extensa variedade de descritores sonoros/espectrais desenvolvido pelo IRCAM em colaboração com o CNMAT (*Center for New Music and Audio Technologies*) da Universidade de Califórnia, Berkeley, EUA. Para mais detalhes sobre o formato SDIF, conferir documentação disponível em: <goo.gl/40Pn0x>. Acesso em: 28. fev. 2017.

partir do estudo de *equivalências numéricas dos fragmentos analisados*. Concluída a etapa quantitativa, refletimos se, de fato, tais resultados configuram similaridades entre aquilo que foi proposto na prescrição e os resultados sonoros constatáveis entre as duas performances disponíveis da sinfonia.

3.3.5.2 Análise e interpretação dos dados:

Segundo os músicos atuantes nas duas performances,¹⁴⁸ um tempo maior de preparação contribuiria para melhor assimilação de determinadas passagens que demandam execuções virtuosísticas e acréscimo significativo de polifonia/textura.

O dado chamou nossa atenção, pois esta percepção foi pactuada em meio a dois perfis distintos de intérpretes: o primeiro grupo formado por músicos adolescentes/jovens e o segundo por instrumentistas de maior experiência numa orquestra que, em 2016 – ano em que foi executada a sinfonia –, completou 31 anos de existência.

Pontuados alguns fatos que tendenciam possíveis desvios à obra em sua execução, organizamos a investigação em duas etapas: (1) avaliação global do tempo nas três amostras; (2) estudo comparativo de equivalência temporal local entre partitura e performances.

No histograma que segue, apresentamos um plano geral da distribuição do tempo nas versões analisadas:

¹⁴⁸ Entre agosto a setembro de 2016, realizamos entrevistas com quatro instrumentistas do naipe de cordas (violino e violoncelo), sendo dois da primeira performance e dois da segunda. Apenas o regente da primeira performance aceitou conceder-nos entrevista.

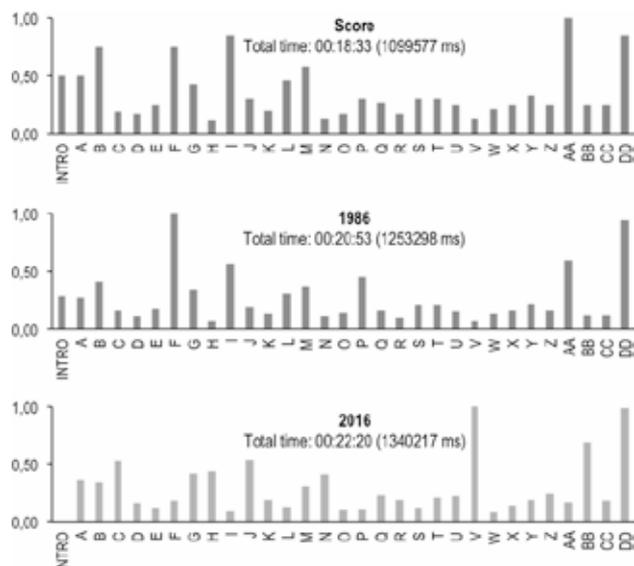


Gráfico 26: Tempo global das seções nas amostras selecionadas da *Sinfonia em Quadrinhos*.
 Legenda: Abscissa: rótulo das seções; Ordenada: distribuição relativo-temporal (“1” representa o tempo mais dilatado enquanto que “0”, o oposto). ms = milissegundos.

Para cada amostra, houve acréscimo de tempo médio de dois minutos em relação a anterior, atestando, portanto, que o fluxo temporal é mutável quando em situação de performance. Entrementes, restou-nos conferir se esta diferenciação foi significativamente impactante à desestabilização do tempo das seções como um todo. Calculando a média e o desvio-padrão das amostras, chegamos ao seguinte resultado:

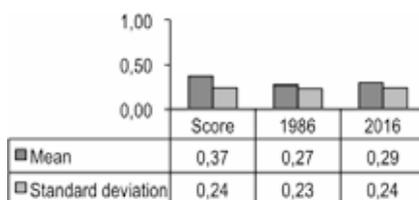


Gráfico 27: Avaliação da desestabilização temporal nas amostras selecionadas.
 Legenda: Abscissa: rótulo das seções; Ordenada: distribuição relativo-temporal (“1” representa o tempo mais dilatado enquanto que “0”, o oposto).

O Gráfico 27 indica que a diferença numérica dos dados referentes ao tempo relativo das seções foi praticamente insignificante sobretudo se compararmos os valores do desvio-padrão e as médias das duas performances.

Na sequência, avaliamos localmente quais seções possuíam maior equivalência dentre o total de 93 fragmentos analisados (resultado das 31 seções multiplicado por 3 amostras da peça).

Da mesma maneira que no Gráfico 26, ordenamos os dados hierarquicamente a fim de demonstrarmos que a permanência das seções pode variar, especialmente quando comparamos os resultados em pares, como vemos a seguir:

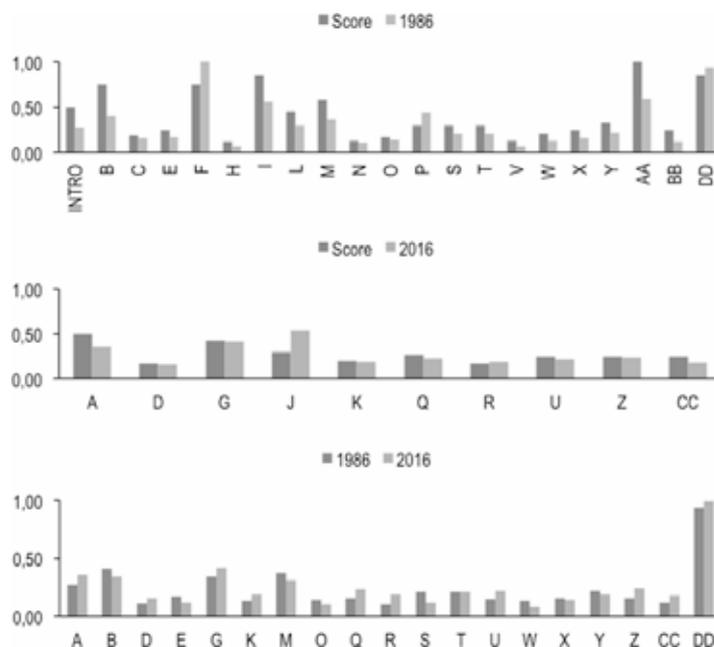


Gráfico 28: Avaliação local de temporal nas seções da *Sinfonia em Quadrinhos*.

Legenda: Abscissa: rótulo das seções; Ordenada: distribuição relativo-temporal (“1” representa o tempo mais dilatado enquanto que “0”, o oposto).

Constatamos que a equivalência entre prescrição e performance foi mais efetiva quando observamos os resultados presentes entre o primeiro e o segundo histograma do Gráfico 28: encontramos 21 seções na performance de 1986 com significativa equivalência de tempo relativo em relação à partitura, enquanto que na performance de 2016, apenas 10 seções mantiveram semelhança com o texto musical.

Situações consideráveis de dilatação temporal em relação ao texto podem ser observadas nas seções “F”, “P” e “DD” na primeira performance, sendo que em “F”, na partitura, o mesmo instante é demarcado como um solo escrito para corne inglês que, na ocasião da estreia, Hermeto Pascoal substituiu a parte por um improviso no sax soprano utilizando a mesma sequência harmônica executada pelas cordas naquele trecho, fato que justificou o prolongamento do tempo da seção naquela performance. O único instante em que a mesma situação ocorre na execução de 2016 foi na seção “J”, trecho em que há a presença de uma melodia principal designada para as flautas com a seção rítmica executando o padrão maracatu, onde o momento recebeu um andamento mais lento do que o sugerido na prescrição.

Ao desconsiderarmos as informações presentes na prescrição para compreendermos somente o comportamento temporal entre as duas performances, a equivalência ocorreu em 19 seções, sendo que 10 sofreram maior dilatação de tempo na performance de 2016 e precisamente na seção “T”, houve equivalência total na permanência temporal da seção entre as duas execuções da sinfonia.

Para concluir, propusemos uma avaliação que contemplasse todas as amostras na tentativa reconhecer quais seções mantiveram-se estáveis durante o percurso da obra até o momento. A representação desta síntese se apresenta no gráfico a seguir:

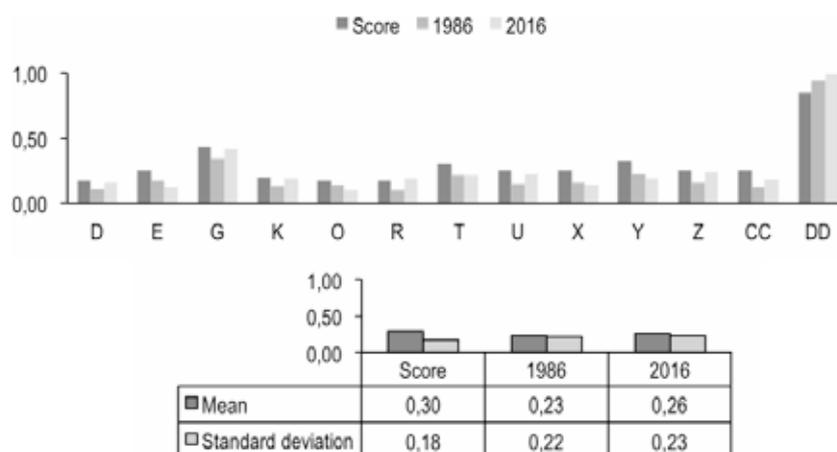


Gráfico 29: Avaliação local do tempo nas seções da *Sinfonia em Quadrinhos*.

Legenda: Abscissa: rótulo das seções; Ordenada: distribuição relativo-temporal (“1” representa o tempo mais dilatado enquanto que “0”, o oposto).

Temos, portanto, 13 seções cuja variação temporal possui relativo grau de equivalência, sugerindo, em termos quantitativos que, precisamente nos instantes listados, houve alterações pouco significantes, indicando-nos que um indício de invariância do tempo se refletiu sobretudo nestes movimentos. Apesar do aparente acréscimo entre os valores presentes no Gráfico 27 em relação ao Gráfico 29 quanto ao desvio padrão na primeira performance, numa análise local, há reflexos de estabilidade, especialmente quando consideramos uma variação pouco significativa entre as duas execuções analisadas.

3.3.5.3 Resultados:

Uma das particularidades marcantes da *Sinfonia em Quadrinhos* se reflete quando observamos as duas experiências de sua realização: há um desejo constante por parte do compositor de provocar processos de mutação/readaptação da obra em relação ao disposto no

script. Entretanto, apesar de constataremos momentos de dilatação ou contração na duração das seções, os dados refletiram desvios pouco significativos.

Em nosso entendimento, a execução do material escrito cumpre a função de estabelecer um conjunto fixo de “quadrinhos” ordenados no tempo que servem de base para criações espontâneas “sem qualquer *premeditação*” (tal como o compositor costuma explicar publicamente a respeito do seu processo criativo), provocando novas morfologias a cada performance.

Suas intervenções proporcionaram tanto a estabilidade formal da obra – ao registrar um *script* como ponto de partida e não como finalidade em si mesma – quanto sua reinvenção, flexibilizando o texto em favor de novas experimentações a cada performance.

Seja como artista solo ou com orquestra, Hermeto Pascoal sempre se posiciona em favor da recomposição *in loco*, uma música cuja identidade se revitaliza em fluxo contínuo; criação que só se estabelece enquanto tal no ato de sua experimentação e cuja notação deve proporcionar apenas estruturas de referência que impulsionem sua revisão constante. É justamente neste intermédio onde situamos o princípio de invariância à obra, ao tempo em que consideramos ser este um traço singular do próprio compositor, uma sorte de “assinatura criativa” de sua *práxis*.

3.4 Análise Genética – 4ª parte: Considerações finais:

A análise do processo criativo na obra de Hermeto Pascoal envolveu a compreensão de aspectos específicos da composição e de dados que tangenciam o entorno da criação. Assim, com a interação entre as duas variáveis, esclarecemos quais procedimentos adotados influenciam ativamente ao *projeto de sonoridade* apresentado na sinfonia. Acreditamos inclusive na pertinência de aplicação/adaptação dessa abordagem a outras criações do músico.

Buscando uma definição plausível para a concepção estética hermetiana, percorremos inicialmente o entendimento de como esta sonoridade peculiar se afirma ideologicamente a partir do discurso do compositor e dos dados coletados nas análises.

Atestamos que esta proposta se constrói de maneira inteiramente artesanal, posto que ela parte de um desejo impellido por *insights* provenientes de fatores externos ou casos

particulares do convívio social do compositor, motivando-o a tornar musical situações; episódios; pessoas que o marcaram de alguma maneira etc., sendo esse *ato de sentir* prévio o ponto de partida à gênese do processo criativo propriamente dito, os chamados disparadores criativos.

Se a concepção preliminar da música de Hermeto Pascoal se consolida no domínio metafísico ou intuitivo, a percepção de fatores extramusicais vinculados ao futebol e as histórias em quadrinhos ajudou-nos a categorizar, sistematizar e refletir sobre as decisões composicionais praticadas no âmbito da escrita.

Entretanto, a narrativa hermetiana não se restringe apenas a quão mais ou menos complexa está a obra dentro de um debate especificamente técnico, mas sim como determinadas maneiras de manipular e organizar os eventos musicais imprimem sentidos para além daquilo que foi “dito” na partitura. Assim, dentro dessa proposição, foi necessário entender o papel da notação dentro desse contexto estético.

A partitura pode ser interpretada como o espaço segundo o qual o compositor comunica-se com o campo social através do código musical. Visto que essa transição entre contexto e criação não finda na partitura, Hermeto Pascoal flexibiliza a partitura em certos momentos, possibilitando intervenções durante a performance. Isso ocorre com a instrumentação, com as seções de improviso e nas convenções de andamento das mesmas.

Ainda assim, nem todas as aberturas demarcadas anteriormente são predefinidas na grade, sendo possível apenas predizer que elas podem e devem ocorrer no ato de sua execução – e isso se reafirma nas duas ocasiões em que a peça foi interpretada publicamente. Nessa dimensão, a partitura pode também ser entendida como o meio pelo qual o compositor idealiza sonoridades que atuarão como mote a criações espontâneas na performance.

Enfatizamos que a notação neste contexto não se manifesta devidamente como obra, posto que ela se apresenta “inacabada” neste estágio e, em vista disso, ela só se afirmará enquanto tal no ato performático em si, algo que reforça a necessidade de um entendimento morfológico do acontecimento musical como elemento chave para uma leitura atualizada sobre as criações do músico alagoano.

O desenvolvimento de uma metodologia especificamente voltada ao “nível secundário” da orquestração em conjunto com a Análise Particional mostrou-se profícua à investigação preditiva da sonoridade através do estudo da partitura.

Fazendo uso desse modelo, mapeamos quantitativamente os processos de ruptura baseados no contraste entre saturação e “esvaziamento” dos eventos, observando o comportamento das texturas – organizadas por camadas de timbres e rítmicas –, ação essa que nos permitiu compreender os fluxos gerados em função de um padrão notacional específico. Este padrão refere-se à disposição da orquestração por meio de blocos sonoros, permitindo-nos interpretar qualitativamente o impacto resultante deste tipo de escrita na sonoridade também pelos parâmetros entropia, densidade e harmonicidade.

Todos os resultados reforçam para a constatação de que o “adensamento de notas” impacta diretamente no comportamento sonoro irregular das seções, ocasionando aumento da tensão e, conseqüentemente, da imprevisibilidade dos eventos à medida em que tais acontecimentos se sucedem no tempo, impedindo assimilação imediata de temas ou de referências consonantes durante a fruição. Esse aspecto ganha sentido quando relacionamos que a peça tenta traduzir sonoramente um estado de tensão progressiva proveniente de uma intenção extramusical: uma partida de futebol com histórias em quadrinhos.

Contrastes permeiam também a forma da peça: certas seções possuem configurações “abertas” – quando os eventos podem ser expandidos ou contraídos durante o ato da performance – e seções “fechadas”, impondo restrições aos intérpretes por meio de uma escrita mais rigorosa ou detalhista. A avaliação sobre o tempo das seções reflete esse dado. Constatamos que mesmo havendo diferenciações em algumas delas ao cruzarmos as duas performances, os desvios não foram significativos ao ponto de considerarmos que houve mudanças entre ambas as execuções, mesmo sob condições performáticas bastante diferentes (a primeira orquestra formada por jovens e a segunda por músicos veteranos) e pelo espaço de 30 anos que divide as duas apresentações.

Ao enumerarmos os principais elementos que compõem o ideal sonoro hermetiano, destacamos que a noção de invariância auxiliou o entendimento das escolhas e negociações implícitas e explícitas à própria obra, permitindo-nos compreendê-la como *efeito* a partir de uma abordagem técnico-composicional.

Para revisarmos de maneira sintetizada as principais constatações desta etapa analítica, elaboramos um quadro – que deve ser lido de cima para baixo – contendo o resumo sobre como a obra foi projetada, entendendo-a a partir da noção de invariância:

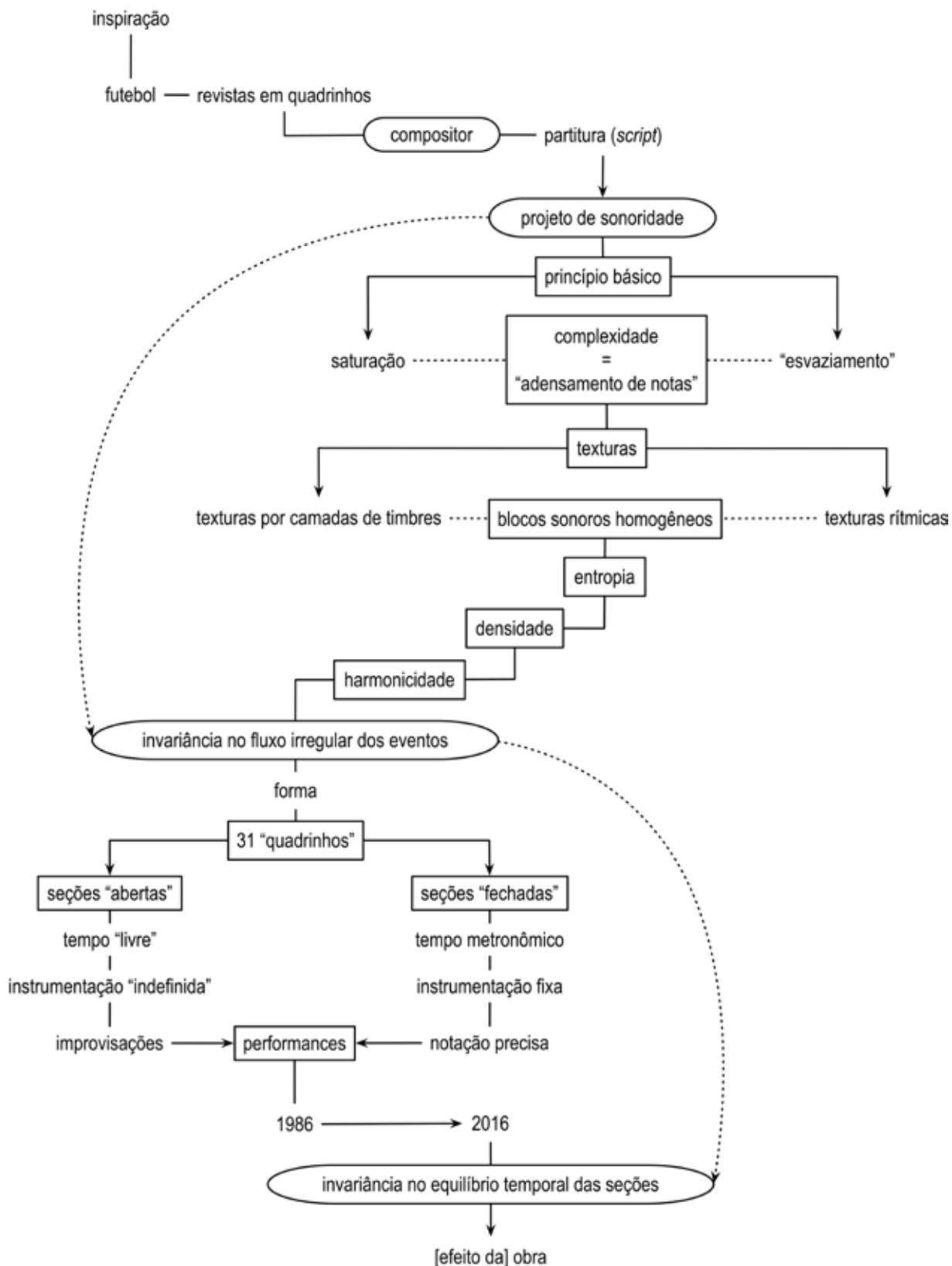


Figura 37: Esquema do projeto de sonoridade concebido por meio da análise genética na sinfonia.

CAPÍTULO IV

Análise Crítico-Reflexiva da *Sinfonia em Quadrinhos*

4.1 Refletindo a *Sinfonia em Quadrinhos* a partir da performance: da montagem à recepção:

Na crônica intitulada *Cultura Randômica*, publicada em 03 de janeiro de 1987 no jornal *Folha de São Paulo*, o publicitário, poeta, ator, ensaísta, professor e tradutor brasileiro Décio Pignatari (1927-2012) assim descreveu o “estado da arte” brasileira daquele período:

Estamos em plena era da bricolagem cultural. Uma geleia geral de consumo. Não se tem nem ideia do que seja uma obra moderna. Mas todo mundo discute o “pós-moderno”... A infraestrutura randômica está gerando uma superestrutura (cultura) igualmente randômica. Não se fascine tanto com esta bonita etiqueta: os oportunistas e carreiristas vão usá-la para efeito de demagogia cultural. E ainda vão dizer que foram eles que criaram a noção de cultura randômica... (PIGNATARI, 1988, p. 294-295).

Nos escritos de Pignatari à imprensa, as associações entre grandes problemas de ordem político-econômica da sociedade brasileira ao campo das artes – e vice-versa –, buscavam retratar um momento crítico de nossa história: a restauração da democracia na República Federativa do Brasil a partir dos anos 1985 após 21 anos de permanência do regime militar.

A esse aspecto, durante a promulgação da nova constituinte (1985-1988), têm-se paralelamente um aumento significativo no consumo de música voltado às massas: em 1986, por exemplo – ano em que ocorreu a estreia da *Sinfonia em Quadrinhos* –, os discos mais vendidos foram, respectivamente, *Rádio Pirata Ao Vivo*, da Banda RPM, que vendeu mais de 3 milhões de cópias e *Xou da Xuxa*, da apresentadora Xuxa Meneghel (1963), com mais de 2 milhões e 689 mil cópias vendidas.¹⁴⁹ O quadro, formado pelo rock/pop nacional seguido de uma demanda voltada ao público infantil, nos dá um panorama próximo ao que Pignatari chamou de cultura “randômica”.

Por outro lado, apesar do pouco espaço nos diversos meios de comunicação do país, Hermeto Pascoal vivenciou um período de intensa produção e projeção do seu trabalho no exterior após a repercussão positiva dos discos *Hermeto Pascoal & Grupo* (1983, Som da Gente) e *Lagoa da Canoa, município de Arapiraca* (1984, Som da Gente): no ano de 1985,

¹⁴⁹ cf. ALZER; CLAUDINO, 2008, p. 48.

Hermeto e seu grupo realizam 30 apresentações durante 60 dias em diversas cidades da Europa, tocando na Áustria, França, Suíça, Itália, Alemanha e Suécia.¹⁵⁰

Com sua reputação em alta no meio especializado e contando com um grupo fixo de músicos entre 1981 a 1992 – algo até então inédito em sua carreira e que constituiu ambiente propício à experimentações, execução e maturação de seu projeto criativo, seguido de uma intensa agenda de shows no Brasil e no exterior –, Hermeto Pascoal influenciaria jovens músicos no Brasil e no mundo.

Com relação a isso, podemos ilustrar o fato citando o caso do saxofonista/tubista e arranjador alemão Steffen Schorn (1967) que ouviu Hermeto Pascoal pela primeira vez em um concerto realizado em 1986 na *Graf-Zeppelin Haus em Friedrichshafen*, na região do *Lago de Constança*, fronteira da Alemanha com a Áustria e a Suíça. Depois do concerto, Schorn trocava a *Escola Superior de Música de Colônia*, onde estudava, por duas temporadas na “Escola Jabour” (1992 e 1993). Em 2009, o músico escreveu arranjos e tocou junto à *hr-Bigband* de Frankfurt num projeto que resultou no CD *Viva o som! – The music of Hermeto Pascoal*.¹⁵¹

Outro admirador da música de Hermeto Pascoal é o piracicabense Jamil Maluf (1955), formado em regência orquestral na Escola Superior de Música de Detmold, Alemanha. Em 1980, ao regressar para o Brasil, o jovem músico, então com 25 anos, tornou-se diretor artístico e maestro titular da *Orquestra Sinfônica Jovem Municipal, do Theatro Municipal de São Paulo* (OSJMSP) e da Orquestra Sinfônica do Conservatório de Tatuí-SP.¹⁵²

Trazendo propostas bastante inovadoras para a época, Jamil criou séries dentro da OSJMSP com programas diversificados, como “Cinema em Concerto”, “Ópera Studio”, “Compassos” (música para *ballet*) e “Outros Sons”. Esta última, em especial, foi iniciada em 1983 e visava convidar artistas consagrados da “música popular” para interagirem com a orquestra. Participaram da série além de Hermeto Pascoal (em ordem alfabética): Arrigo

¹⁵⁰ In: SOM DA GENTE. Hermeto Segue para Europa na maior excursão de sua carreira. Matéria publicada internamente no selo *Som da Gente* em janeiro de 1985. Disponível em: <goo.gl/QtyRCgj>. Acesso em: 29 mai. 2017.

¹⁵¹ In: TADEU, Felipe. Big band alemã dedica CD à obra de Hermeto Pascoal. Matéria publicada no portal *Deutsche Welle* (DW) em 22 de jan. de 2010. Disponível em: <goo.gl/FvhSdw>. Acesso em: 29 mai. 2017.

¹⁵² A partir de 1990, a OSJMSP tornou-se *Orquestra Experimental de Repertório* (OER) também por iniciativa do regente, conduzindo-a até 2014. Em 2017, Jamil Maluf retorna ao posto de regente titular da OER, estando também à frente da Orquestra Sinfônica de Piracicaba. Cf. breve biografia do maestro na página da Orquestra Sinfônica de Piracicaba. Disponível em: <goo.gl/E3Nfjj>. Acesso em: 29 mai. 2017. Sobre a OER, cf. histórico disponível em: <goo.gl/JfWHKq>. Acesso em: 30 mai. 2017.

Barnabé, Badi Assad, Gal Costa, Itamar Assunção, Madredeus (Portugal), Nouvelle Cuisine, Pau Brasil, Premeditando o Breque, Sepultura, Tetê Espíndola, Vânia Bastos e Wynton Marsalis (EUA).¹⁵³

Apesar de não conhecer o músico pessoalmente, Jamil arriscou o convite com a encomenda de uma peça especialmente dedicada à orquestra jovem. A proposta foi acatada pelo compositor, o que deu origem à sua segunda peça orquestral cinco anos após estrear a sinfonia *Berlin e sua gente* (1982), interpretada pela *RIAS Symphony Orchestra of Berlin*.¹⁵⁴

Para o presente estudo, reunimos matérias da imprensa escrita à época e o depoimento de três músicos envolvidos na estreia da peça que aconteceu no *Museu de Arte de São Paulo* (MASP) em quatro sessões: 22, 23, 24/05/1986, às 21 h, e 25/05/1986, às 16 h.

O objetivo foi evidenciar como se deu o engajamento dos músicos envolvidos na execução da obra no intuito de entendermos o funcionamento de aspectos técnicos da composição sob a ótica do performer e as interações sociais entre os agentes atuantes no ato performático em si.

Trata-se de uma etapa determinante à formalização de um conceito a respeito da identidade da sinfonia mesmo tratando-se de uma identificação momentânea e restrita aos dois únicos registros performáticos da peça que temos notícia até então.¹⁵⁵

Em seguida, para coletarmos informações referentes àquilo que se apresenta como invariante na obra, aplicamos os mesmos critérios investigativos da performance de 1986 à execução de 2016 realizada pela *Orquestra Sinfônica do Paraná* (OSP), sob a regência do violinista Paulo Sérgio Torres Pereira (*spalla*), durante evento comemorativo aos 80 anos de Hermeto Pascoal, realizado em 19 de junho daquele ano no Teatro Guaíra, em Curitiba.

No entanto, nessa ocasião, não foi possível entrevistar o regente. Em contrapartida, dessa vez, participaram do estudo além de dois músicos, uma espectadora que

¹⁵³ In: NATALI, João Batista. Pianista e compositor é homenageado em concerto por seus 50 anos; violonista se apresenta na série Outros Sons [matéria]. *Folha de São Paulo*, 17 de nov. 2002, disponível em: <goo.gl/MxtRmn>. Acesso em: 30 mai. 2017.

¹⁵⁴ Dados obtidos por meio de um material de divulgação do artista produzido pela *Culturgest*, Lisboa, Portugal. Disponível em: <goo.gl/DfmaHw>. Acesso em: 29. mai. 2017.

¹⁵⁵ Isso significa dizer que caso a composição venha a ser executada *a posteriori* pelos mesmos músicos ou orquestras diferentes, novos “desvios” em relação aos registros antecedentes poderão ocorrer.

também é instrumentista e, portanto, uma “ouvinte qualificada”, segundo a perspectiva de Adorno (1986).¹⁵⁶

Apesar da impossibilidade de consultar um(a) espectador(a) na primeira performance, todos os intérpretes foram ouvidos também como “ouvintes qualificados”, uma vez que além de buscarmos um entendimento sobre a preparação e montagem da sinfonia, questionamos a cada instrumentista como eles/elas compreenderam a peça no contexto de repertórios habituais de música orquestral e, com isso, ampliando a leitura do efeito da obra para além de um debate técnico-interpretativo exigido do músico nessa composição em específico.

Por conseguinte, ao buscarmos reconstituir dados que nos levem ao entendimento da montagem, preparação e execução das duas performances, estimamos, como consequência, compreender a *poiesis* da obra a partir da identificação de um nexos entre o projeto composicional discutido nas etapas analíticas anteriores em relação a percepção dos performers/ouvintes no entorno das execuções.

Ao tratarmos todos os componentes como elementos imprescindíveis à identificação *do que a obra projeta* enquanto fenômeno *sonoro* e *social* dentro do modelo morfológico de análise musical, ensejamos alcançar um entendimento consistente da identidade da obra como reflexo resultante do desejo de invariância implícito nas performances pelo total de variáveis investigadas dentro de suas existências enquanto *obra em movimento* e no contexto de suas permanências.

Se a obra porta um devir singular do criador, especulamos que esta *poiesis* materializa-se mesmo estando suscetível a qualquer tipo de interpretação. Nessa dimensão, destacamos a importância de avaliar o espaço da performance como um campo social a fim de captarmos nuances situadas no contexto do fenômeno que nos auxiliem a refletir sobre o impacto que o projeto composicional exerce nos demais agentes sociais envolvidos na execução e recepção do acontecimento musical propriamente dito.

¹⁵⁶ O maestro convidado para executar a *Sinfonia em Quadrinhos* 30 anos após sua estreia foi o próprio Jamil Maluf, que inclusive foi regente titular da OSP no ano 2000, mas, devido à incompatibilidade de datas, não pôde atuar na ocasião. Jovino Santos Neto, que também auxiliou Maluf e Hermeto Pascoal na primeira performance, também foi consultado para reger a peça, mas, assim como Maluf, não pôde participar pelo mesmo motivo. Apesar da divulgação a imprensa afirmar que a regência ficou a cargo do pianista e compositor mineiro Wagner Tiso (1945), na obra em específico, a regência foi realizada pelo *spalla*, como informado no corpo do texto. O programa do concerto e maiores informações sobre a performance estão disponíveis em: <goo.gl/36Z9eQ>. Acesso em: 26 fev. 2017.

4.1.2 A estreia (1986):

Retomaremos ao contexto que resultou na encomenda da *Sinfonia em Quadrinhos* entendendo como os artistas convidados atuavam dentro da série “Outros Sons”. A esse respeito, o maestro Jamil Maluf destacou que:

O nosso interesse era saber como é que o compositor colocaria uma orquestra sinfônica dentro do seu “mundo”, do seu “universo”, e não o inverso. O primeiro que estreou essa série foi Arrigo Barnabé. [...] Na primeira reunião que tivemos, ele trouxe os primeiros compassos de uma música dodecafônica. [...] Eu disse a ele: Arrigo, não é isso que eu quero. Se fosse para ser um concerto de música dodecafônica, eu chamaria um compositor que trabalha exatamente com isso. Eu quero é Arrigo Barnabé na orquestra! Arrigo respondeu: Bom, eu acabei de lançar há pouco tempo “Clara Crocodilo”, então eu vou fazer uma versão sinfônica do álbum. [...] Esse caso exemplifica bem de que forma a série funcionava, ou seja, como a orquestra sinfônica se encaixava nesse universo da “música popular” (MALUF, 2016).

O interesse de Jamil Maluf em convidar Hermeto Pascoal para participar da série em 1986 aparentava ser algo inviável no primeiro momento: segundo nos relatou o maestro, havia pouco dinheiro para o custeio de cachês e a imagem que ele tinha do músico, que estava no auge de sua carreira, predizia-lhe que o mesmo não aceitaria.

Apesar disso, Maluf decidiu tentar e por meio de um primeiro contato telefônico, o compositor de pronto aceitou a encomenda, mantendo a conversa sempre no campo musical, ou seja, sem acertarem o preço de seu trabalho.

Após insistência do maestro sobre os custos de sua participação na série, Hermeto Pascoal repassou o telefonema para Jovino Santos Neto, que, na época, era seu assessor empresarial mesmo cumprindo também a função de pianista no *Hermeto Pascoal & Grupo*.

Da data de finalização da peça (16 de março de 1986) até sua estreia (22 de maio de 1986), identificamos ter havido dois meses de preparação para o concerto. Questionado sobre como se deu o contato inicial com a partitura da peça, o maestro nos relatou que:

Como todo aluno recém-formado de faculdade de música alemã, sentei na frente da partitura como se estivesse na frente de uma sinfonia de Beethoven. Eu comecei a estudar aquilo de uma maneira... “devorando” mesmo aquela partitura, dia e noite. Depois, eu chamei a orquestra e falei: olha, não me perguntem o que vai ser porque eu não sei o que vai ser... A parte do solista não está escrita, não sei que horas ele vai tocar e não sei que instrumentos ele vai tocar (MALUF, 2016).

No que se refere à reação do compositor ao ouvir sua peça sendo tocada em uma audição poucos dias antes da estreia, o maestro nos informou que:

Hermeto apareceu no ensaio e não tocou. Ficou na cadeira, só escutando. Depois que a orquestra tocou ele se dirigiu a nós e disse: “rapaz, fui eu mesmo quem escreveu tudo isso?” Então eu lhe perguntei: Mas Hermeto, me fale, que hora você vai tocar, o que você vai tocar? E Hermeto disse: “não se preocupe, maestro. Se vocês tocarem desse jeito, está lindo. Vai tocando com sua orquestra, eu vou decidir o que eu devo tocar e o momento que vou tocar só na hora do concerto” (MALUF, 2016).

No contato com o compositor, Jamil Maluf afirmou ter adquirido maior consciência de que a partitura era um roteiro que deveria ser seguido a fim de assegurar ao compositor um ambiente apropriado para criações espontâneas durante a execução. Estas criações, por sua vez, seriam reflexo de *insights* gerados a partir daquilo que a orquestra apresentaria no momento da performance.

Maluf enfatizou ter havido um grande cuidado na preparação do roteiro a fim de garantir que a “essência improvisatória de sua música pudesse ser valorizada durante as performances”.

Nesse sentido, ele entende que a *Sinfonia em Quadrinhos* “é a criação em cima da criação: uma pré-determinada e a outra era totalmente livre, sendo que as duas convivem juntas”.

Pedimos que o maestro fizesse uma analogia entre o que ele percebeu em relação aos materiais presentes na composição de Hermeto Pascoal com obras que ele regeu de outros compositores brasileiros. Ele acabou reforçando um dado que havíamos investigado na análise genética referente ao fluxo da densidade periódica dos eventos no tempo:

Eu senti muita analogia com as sinfonias de Villa-Lobos no sentido delas serem um “caldo grosso”, que, se você olhar por página, o que tem ali de motivos melódicos, ele poderia escrever mais duas sinfonias em cima de duas páginas de partituras. Essa foi a impressão que eu tive, pois são tantas as ideias coexistindo que você pode pegar meia-dúzia dessas ideias, tirar fora e escrever outra obra (MALUF, 2016).

Jamil Maluf destacou que o idioma trazido pela música de Hermeto Pascoal proporcionou uma experiência única de aprendizado não só a ele em particular, mas a todos os envolvidos, posto que era incomum conceber, dentro dos repertórios habituais da orquestra, um ambiente de imprevisibilidade na performance, fazendo com que a composição funcionasse apesar do estado de tensão ou incerteza instaurados no próprio projeto da obra.

Apesar dos desafios de assimilação e execução inerentes à música de Hermeto Pascoal, o maestro atribuiu o êxito da performance não somente a qualidade técnica do grupo, mas ao fato de que o compositor se integrou de maneira muito próxima aos músicos, sendo esse engajamento decisivo à preparação do concerto:

Ele conquistou os músicos ao ponto de alguns se encarregarem de levar o relógio dele que parou de funcionar ao joalheiro, outros fizeram bolo e levaram para ele no hotel e sempre antes dos ensaios ele ficava com os músicos trocando informações sobre efeitos que se podia fazer nos instrumentos... Hermeto não se portava como “a estrela”, e sim como “o colega músico”. [...] Com Hermeto eu posso dizer com certeza que foi a mais substantiva participação, porque ela envolveu aspectos musicais e extramusicais, envolveu um convívio em torno da música e isso, para mim, é o mais importante (MALUF, 2016).

Além das demandas técnicas e referentes à preparação da obra, havia o contexto sociocultural da cidade de São Paulo naquele período e dos músicos integrantes da OSJMSP: eram jovens que não mantinham paixão explícita pela música orquestral e sim em obter uma bolsa de estudos para o exterior a fim de tornarem-se “grandes solistas”. Foi com esse perfil de músicos que Maluf explorou repertórios bastante heterogêneos tanto da tradição sinfônica ocidental quanto provenientes de artistas ligados à vanguarda da “música popular”.

Esta “estampa” planejada por Jamil Maluf à OSJMSP a caracterizava dentro do movimento de música “erudita” na cidade como a única orquestra cujo projeto artístico envolvia a execução programas e repertórios considerados “pouco tradicionais” se comparado ao formato seguido por outras orquestras da cidade, chamando atenção do público e da imprensa local pela originalidade da proposta.

Ao mesmo tempo, havia também o “alto risco” – do ponto de vista político e institucional – a proposta de realizar música para orquestra naquelas circunstâncias:

Em 1983, eu fui chamado pelo meu chefe à época para responder sobre o fato de ter convidado Arrigo Barnabé para tocar com a orquestra. Ele me disse: Você está seguro do que você está fazendo? Esse rapaz é da “música alternativa” daqui de São Paulo e, se der errado, você pode perder seu emprego. Eu sofri muita pressão interna. Não somente dos chefes, mas dos meus colegas músicos: da noite para o dia, a OSJMSP era a orquestra mais falada de São Paulo, era o maior público, eram as maiores reportagens – matérias de página inteira sobre a orquestra, porque sempre trazíamos novidades. Eu enfrentei uma barra muito pesada, pois opero dentro de uma classe onde as pessoas não tem uma mente aberta. Não pense que num ambiente de música sinfônica você terá o mesmo tipo de abertura que você tem no teatro, por exemplo. O mundo da música erudita é muito tradicional. Pierre Boulez continua sendo proibido aqui no Brasil, ou seja, pessoas que fizeram sucesso no século passado, anos 40-50, ainda não são aceitas no

Brasil. Vivemos uma situação em que o público é mais avançado do que o próprio artista que está produzindo o espetáculo. Por isso que eu considero que essa série só funcionaria em São Paulo, concomitante ao nascimento de uma “música urbana” muito forte, tínhamos público para isso (MALUF, 2016).¹⁵⁷

Contudo, o sucesso representado pela participação do público fazia com que, aos poucos, o maestro alcançasse a confiança de seguir produzindo a série “Outros Sons” e as demais ao ponto que, nos anos 1990, ele consegue criar, via projeto de lei, a *Orquestra Experimental de Repertório* (OER). Na prática, a mudança lhe permitiu ter um grupo mais estável de músicos, posto que a OER é uma orquestra considerada semiprofissional, admitindo os melhores músicos da OSJMSP, assim como de outros municípios, estados e inclusive do exterior, bem como concedeu-lhe maior estabilidade e autonomia para desenvolver sua proposta artística a longo prazo dentro das atividades culturais desenvolvidas no âmbito do Teatro Municipal de São Paulo.¹⁵⁸

As iniciativas do regente resultavam numa plateia variada e no sucesso de público em praticamente todos os concertos, algo que não fugiu à regra na estreia da *Sinfonia em Quadrinhos*:

Os espetáculos esgotaram com muita antecedência porque era uma novidade gigantesca para a época em São Paulo. O público ficou emocionado com a entrada de Hermeto no meio da orquestra, causando uma comoção que eu nunca havia visto na minha carreira, algo realmente impressionante (MALUF, 2016).¹⁵⁹

Para atrair e reunir públicos de preferências musicais heterogêneas em suas séries, o maestro adotava a estratégia de combinar as obras inéditas conjuntamente a repertórios “tradicionais” do repertório orquestral. Assim Maluf o fez ao estruturar o programa da *Sinfonia em Quadrinhos* colocando na abertura as obras *Pavane para um Infante Defunto* (1910) de Ravel (1875-1937) e *Quadros de uma exposição* (1874) de Mussorgsky (1839-

¹⁵⁷ O regente complementa que essa é uma particularidade específica do público paulista que sempre esteve aberto a novidades, pois o movimento foi muito intenso, refletindo-se, por exemplo, na presença constante de grupos ou artistas paulistanos nos festivais daquele período. A respeito da “música urbana” num panorama histórico e social da MPB nos anos 1980, especialmente no Rio e em São Paulo, cf. TINHORÃO, 2010, p. 337-343.

¹⁵⁸ Como consequência, o maestro alcançou a marca única de ser o regente brasileiro a estar na frente de uma orquestra durante 35 anos seguidos – de 1980 a 2015, retornando à função no início de 2017.

¹⁵⁹ Em matéria na imprensa escrita da época com título *O bruxo Hermeto agora compõe em quadrinhos*, escrita por Antonio Mafra, na qual não foi possível identificar a data de publicação, reproduzimos aqui o comentário do jornalista sobre a repercussão do público no concerto: “Houve superlotação todos os dias. O resultado não foi menos excepcional do que o das vezes anteriores. Em êxtase, satisfeitos com as saudáveis loucuras cometidas por Hermeto no palco, o público exigiu o bis em todas as apresentações”. Documento fotografado do arquivo pessoal da violinista Ana de Oliveira disponível em: <goo.gl/XSxSof>. Acesso em: 31. mai. 2017

1881) – interpretada na orquestração de Ravel (1922). Segundo ele, a escolha por Ravel tem a ver com a preocupação que ambos tem em gerar contrastes tímbrico-orquestrais de maneira recorrente.¹⁶⁰

Improvisos eruditos

A segunda sinfonia de Hermeto Pascoal será apresentada no Masp até domingo

Menos de um mês depois de fazer uma série de shows de lançamentos de seu último disco, Hermeto Pascoal volta aos palcos da cidade. Desta vez ele veio para uma apresentação completamente diferente. Hermeto deixou sua banda em casa e armado apenas de um berrante, um sax soprano e um piano vai apresentar-se, de hoje a domingo, com um outro grupo: a Orquestra Sinfônica Jovem Municipal.

Este encontro faz parte da série *Outros Sons*, que a orquestra organiza todo ano. “O charme da série é pegar um nome importante da música brasileira e dar uma orquestra na mão dele”, conta Jamil Maluf, que há quatro anos rege a orquestra e trabalha nesse projeto. Em cada apresentação da série o programa é dividido em dois momentos. No primeiro, a orquestra toca obras de um compositor erudito que tenha alguma relação com o trabalho do convidado. No segundo, ela se apresenta com o próprio músico convidado.

Este ano é a vez de Hermeto. Para abrir, Jamil Maluf escolheu Maurice Ravel “porque, como Hermeto, ele também se preocupava com os timbres dos instrumentos”. Assim, depois de apresentar *Pavane para um Infante Defunto*, de Ravel, e *Quadros de uma Exposição*, de Moussorgsky com orquestra-

ção de Ravel, a Orquestra Jovem volta ao palco para tocar a *Sinfonia em Quadrinhos*, de Hermeto, que será o solista da peça.

Esta é a segunda sinfonia de Hermeto — há três anos, durante uma viagem a Berlim, ele compôs *Berlim e sua Gente* — e parece muito com uma história em quadrinhos. Como se estivesse virando as páginas de uma revista, Hermeto vai unindo o maxixe ao maracatu, à cantiga de roda, aos sons da raça, aos barulhos de aeroporto e a violoncelos que fazem as vezes de locutor de futebol, enquanto os músicos levantam lenços brancos e gritam GOL! Mas o mais interessante nesta sinfonia é o fato de ela resgatar uma prática que desde o início do século foi esquecida pelas orquestras: o improvisado.

“Depois da época das improvisações, os músicos foram ficando escravos da cadeira”, conta Hermeto. Mas com sua sinfonia isto não vai acontecer: “Todo o mundo vai tocar o tempo todo”. Hermeto marcou vários momentos em que os músicos deverão improvisar. Nem ele sabe o que vai tocar: “Só vou saber na hora”. Por isto, cada noite terá uma apresentação diferente. Trabalho duro para qualquer regente. Jamil gostou do desafio e confessa: “Sinto-me entre assustado e fascinado”.

As apresentações serão de hoje a sábado, às 21 horas, e domingo, às 16 horas, no Masp (av. Paulista, 1.578). Os ingressos custam Cz\$ 20,00 (estudantes) e 30,00.

Figura 38: Matéria de divulgação da estreia da *Sinfonia em Quadrinhos* no Jornal *Estadão* em 22 de maio de 1986.

Podemos afirmar que a *Sinfonia em Quadrinhos* foi inicialmente executada num ambiente bastante receptivo às experimentações do compositor graças a atuação do regente — portando-se também como um “ativista cultural” naquele contexto — ao produzir concertos e espetáculos cuja diversificação de repertórios questionavam, em alguma medida, a existência de barreiras entre as músicas, tal como advoga a “música universal”: “o experimental [exemplificando o sentido no contexto atual da OER] está ligado à opção estética generosa,

¹⁶⁰ O programa do concerto está disponível em: <goo.gl/PCwUzm>. Acesso em: 17 de jun. de 2017.

ampla, de experimentar repertórios. Está ligado também à juventude, dessa disponibilidade de assumir ou aceitar o diferente” (MALUF, 2016).¹⁶¹

A partir da descrição do que aconteceu na estreia da sinfonia nas palavras do jornalista Antonio Mafra, podemos obter uma noção sobre como se portaram os músicos da OSJMSP diante do desafio de dividirem o palco com Hermeto Pascoal:

A sinfonia jovem reúne músicos de 14 a 25 anos. Deve ter sido por esse motivo que Hermeto aceitou a encomenda de fazer a sinfonia. Ele disse que uma orquestra formada por músicos veteranos costuma tocar de maneira burocrática, sem vibração, ao contrário do que fazem os jovens. [...] Causou enorme admiração observar os jovens da sinfonia executando a “Sinfonia em Quadrinhos”. Eles estiveram nada além do competente nas duas primeiras peças da abertura. Mas soltaram a fera no som de Hermeto. Os olhinhos brilhavam. Exatamente como o autor queria. A festa do início, quando Hermeto e os músicos apareceram plateia adentro já executando o primeiro movimento – sopros e percussão tendo uma marchinha como base – foi até o final, onde gritava “viva”. Um viva à música a plenos pulmões (*In*: MAFRA, Antonio. *O bruxo Hermeto agora compõe em quadrinhos* [matéria de jornal impresso sem identificação de data e de veiculação]. 1986. Documento fotografado do arquivo pessoal da violinista Ana de Oliveira disponível em: <goo.gl/XSxSof>. Acesso em: 30 de mai. 2017).

A respeito da perspectiva dos músicos frente à preparação e performance da peça naquela ocasião, entrevistamos a violinista Ana de Oliveira que atuou como *spalla* da orquestra no concerto.

Ela nos relatou que os ensaios para as séries da OSJMSP costumavam acontecer com antecedência de dois meses ao concerto, confirmando a estimativa que fizemos anteriormente na entrevista com Jamil Maluf.

No primeiro mês, os ensaios aconteciam duas vezes por semana, sendo um de naipe e o outro *tutti*, ambos coordenados pelo próprio maestro. No segundo mês, haviam três ensaios, desta vez, dois encontros *tutti* e um por naipe.

A violinista destacou que independente de ser ou não um concerto “convencional” (repertório “clássico”) ou não, como foi o caso da *Sinfonia em Quadrinhos*, havia um

¹⁶¹ Tanto o histórico de vida quanto a produção artística de Jamil Maluf o aproxima de alguma maneira ao ideal de “músico universal” da estética hermetiana: o maestro começou sua carreira na música popular como autodidata quando residia em Piracicaba, compondo, segundo ele, canções ao “estilo de Edu Lobo”. Ao migrar para a capital na adolescência, teve aulas com Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005) que o influenciou no estudo da “música de vanguarda”, momento decisivo para a realização de seu aprimoramento na Alemanha (1973-1980). Sobre esse período, ele comenta: “Depois que eu fui para a Alemanha, eu encaretei... Só fazia Bach, Beethoven, Brahms, Mahler. Quando eu cheguei no Brasil e comecei a trabalhar, tudo isso se misturou de uma maneira que tudo que eu produzia passou a ser essa mistura” (MALUF, 2016).

comprometimento artístico que era compartilhado entre todos os envolvidos. Uma semana antes da apresentação, o ensaio foi feito com a presença do compositor:

Ele talvez não lembrasse o que escreveu, mas ele sabia o que queria. Então eu acho que, nesse aspecto, ele vendo aquela obra “viva”, foi tão estimulante, ele deve ter ficado tão eufórico, tão feliz, quanto nós que estávamos tocando (OLIVEIRA, 2016).

Ela descreve a ocasião de executar a peça como algo de grande importância tanto musicalmente quanto em relação ao convívio pessoal com Hermeto Pascoal, cujo aprendizado se deu de maneira completamente diferente de outras experiências tidas na época com uma formação rígida e tradicional de música na cidade de São Paulo e, posteriormente, na Alemanha. Sobre esse contato ela destaca que:

A lição que ficou foi a dedicação. Há uma entrega total ao que ele faz. Isso vem de um amor profundo, um talento gigantesco. Ele trabalhou muito para ser o que ele é. Noto que o Hermeto era bastante rígido com o grupo dele – talvez nós não tenhamos tido essa experiência com ele na orquestra – mas ele tem um lado bastante rígido com a música, uma criatividade sem fim. Ele é uma pessoa que respira música. Ele é incapaz de ir a uma pizzaria, 5 minutos, e não escrever três compassos que seja. É música brotando o tempo inteiro. Outra coisa que eu vejo é a liberdade com que ele lida com a música. Não se usa a palavra erro, embora tenha a rigidez de ensaiar muito. Essa liberdade está numa frase que ele costuma usar – “tudo é som” –, e também no que ele chama de “música universal” (OLIVEIRA, 2016).

Questionada sobre possíveis motivos de orquestras brasileiras não executarem essa e outras peças de Hermeto Pascoal ou de compositores afins, como Egberto Gismonti – com o qual ela tem trabalhado atualmente – ela explicou que:

Falta uma proposta artística das instituições orquestrais brasileiras. Hoje em dia, estes projetos têm que ter um “gancho”, por exemplo: “130 anos do nascimento de Villa-Lobos”. Então vai ter uma “enxurrada” de Villa-Lobos porque você tem que justificar para o patrocinador. Virou um “jubileu”. Se não é Vila-Lobos é Smetana... Acho que se toca muito Tchaikovsky com o argumento de que “o público gosta”... Assim você menospreza o público. No caso dessa obra do Hermeto, acho que seja preconceito, desconhecimento. É muito difícil achar um regente que saiba lidar com essa linguagem com desenvoltura. Falta coragem também, ousadia (OLIVEIRA, 2016).

A violoncelista Tecris Rodrigues, que também atuou na estreia da peça e em diversos outros concertos da OSJMSP, comentou sobre o diferencial da orquestra naquele contexto específico da cena de música “erudita” na cidade de São Paulo à época:

Ela [a OSJMSP] tinha muitos fãs. Era uma orquestra querida. Nós [músicos] tínhamos muito orgulho de tocar lá. Ganhávamos muito mal, a bolsa era baixíssima, mas as pessoas gostavam de tocar lá por causa da programação. O trabalho era sério mesmo, havia muita exigência. Os testes de ingresso eram concorridíssimos. Havia um músico, flautista, que era o mais do velho grupo, o Shen Ribeiro, que virou um parceiro do maestro Jamil Maluf. Eles batalharam muito na câmara dos vereadores para tornar a existência da orquestra uma lei. E conseguiram isso. E a bolsa ficou bem melhor. Depois ela passou a ter uma posição importante dentro da secretaria de cultura, um reconhecimento por estas modificações. É uma orquestra que tem uma história de ter conquistado o espaço dela e melhorado seu próprio espaço (RODRIGUES, 2016).

A instrumentista afirma que o concerto com Hermeto Pascoal foi sua segunda apresentação na orquestra. Ela nos relatou sobre os desafios técnicos do seu instrumento na preparação da obra: “Eram muitas notas alteradas. Por mais sérios e estudiosos que fôssemos, era difícil tocar aquela música. E era difícil auditivamente para assimilar os timbres, essas dissonâncias todas. Não era algo que estávamos habituados a tocar” (RODRIGUES, 2016).

Ela destaca que o maestro teve um papel essencial no trabalho de viabilizar uma conexão entre as seções, pois sem a percepção de um “fio condutor” entre as mesmas, a orquestra tocaria a obra “no escuro”. A violoncelista também contou que o maestro costumava marcar todas as articulações, “deixando praticamente tudo determinado para os músicos” (RODRIGUES, 2016).

Havia, ainda segundo ela, toda uma expectativa em relação ao que o compositor acharia daquela interpretação. No dia da audição com o compositor presente, a “tensão” havia acabado: “Ele virou um de nós e começou uma troca de carinho mesmo. Não houve nenhum momento ruim, nenhuma tensão. Foi um entrosamento maravilhoso” (RODRIGUES, 2016).

Pedimos que ela opinasse, assim como perguntamos à violinista Ana de Oliveira, sobre quais os motivos que evidenciariam o fato de repertórios como esse não constarem em programas de orquestras brasileiras. Ela assim comentou:

Eu noto que nos últimos 10 anos as orquestras voltaram a ser muito rígidas. No Brasil, um “novo padrão” foi imposto pela OSESP e que virou um modelo para o país. Voltou a ser fechado, todo mundo de preto, chiquêrrimo, de fraque... Logo no século XXI, um momento em que pensávamos que aboliriam o fraque... Um negócio superformal, desconfortável para o músico e que não serve para nada, apenas para dar uma impressão de *status*, para criar uma imagem ao patrocinador. Acho que houve um retrocesso, por essa coisa do dinheiro, do patrocinador. [...] Eles não tocam um repertório de vanguarda. Mantém tudo dentro de um limite (RODRIGUES, 2016).

Constatamos a partir dos relatos dos intérpretes e dos documentos analisados que a *Sinfonia em Quadrinhos* possui um significado singular em relação ao histórico de criações de Hermeto Pascoal, bem como em possuir um valor histórico importante devido ao caráter original da proposta no contexto do repertório orquestral brasileiro “tradicional” praticado nos anos 1980.

A primeira constatação situa-se nas particularidades dimensionais da obra em relação ao portfólio do compositor: antes de compor a sinfonia *Berlin e Sua Gente* (1982), Hermeto Pascoal já escrevia arranjos para grandes conjuntos instrumentais como podemos conferir em seu primeiro álbum solo (*Hermeto*, 1970) arranjos para cordas e sopros, assim como no *Imyra, Tayra, Ipy* (1976, EMI-Odeon) do cantor e compositor Taiguara (1945-1996). Os arranjos presentes em ambos os discos referenciam, contudo, um enfoque em peças multi-instrumentais de “pequeno porte”. A própria *Berlin e Sua Gente* possui duração de sete minutos e nove segundos contra mais de vinte minutos da *Sinfonia em Quadrinhos*, demonstrando que os materiais articulados na composição de 1986 possuem maior profusão em relação à primeira sinfonia.¹⁶²

Dois anos após a estreia da *Sinfonia em Quadrinhos*, Hermeto Pascoal compôs, também por encomenda – desta vez do compositor, arranjador, saxofonista e clarinetista brasileiro Paulo Moura (1932-2010) – sua terceira sinfonia intitulada *Garimpo em Serra Pelada* (1988). A peça foi regida pelo próprio Paulo Moura naquele ano e foi dedicada aos 100 anos de Abolição da Escravidão no Brasil a convite da Secretaria da Presidência da República e executada pela *Orquestra Sinfônica de Brasília* num programa comemorativo realizado na Sala Villa-Lobos, em Brasília, perante autoridades nacionais e internacionais.¹⁶³

Observando o manuscrito da 3ª sinfonia, percebemos que a grade orquestral da mesma possui 31 páginas contra 66 da *Sinfonia em Quadrinhos*, apontando mais um indício de que a peça possui, de fato, uma estruturação mais espaçada temporalmente, e consequentemente, também em termos de elaboração dos procedimentos composicionais, sendo, devido a isso, uma obra icônica no sentido de que nela há uma diversidade maior de estratégias de articulação sonora, viabilizando maior contato do analista com as particularidades estéticas propostas pelo compositor.

¹⁶² A informação sobre a minutagem da sinfonia *Berlin e Sua Gente* foi identificada dentro de um post do fórum oficial do compositor e instrumentista norte-americano Frank Zappa (1940-1993), disponível em: <goo.gl/pMH8rQ>. Acesso em: 1 de jun. 2017.

¹⁶³ A grade manuscrita e maiores informações sobre a peça estão disponíveis em: <goo.gl/U6gbHh>. Acesso em: 1. jun. 2017.

Retomando ao contexto performático em que surge a *Sinfonia em Quadrinhos*, São Paulo contava, além da OSJMSP, com a *Orquestra Sinfônica Municipal do Teatro Municipal*, *Orquestra Sinfônica Estadual* (atualmente, OSESP) e a *Orquestra Sinfônica da USP*.

Todos os grupos executavam peças “tradicionais” do repertório europeu do período clássico e romântico, incluindo também alguns nomes da música “erudita” brasileira: Carlos Gomes, Villa-Lobos, Cláudio Santoro, Almeida Prado, Edino Krieger, Francisco Mignone, Radamés Gnattali, para citar os mais conhecidos. Contudo, as séries promovidas pela OSJMSP reorientaram aquilo que se previa experienciar, em termos de fruição, durante uma apresentação de orquestra à época: a diversificação e experimentação de repertórios resultaram num maior engajamento do público, reunindo espectadores de gostos musicais os mais diferentes.

Nesse sentido, a OSJMSP trouxe, de fato, um ‘novo’ conceito de orquestra, que distinguia-se das demais devido ao seu projeto artístico de amplo espectro, posto que ela conseguia atrair o interesse de jovens músicos apesar do baixo retorno financeiro que ela oferecia naquele momento, e, ao mesmo tempo, formando toda uma geração de espectadores e músicos que consumiam e executavam músicas de origens heterogêneas mesmo inseridos em um circuito dito “tradicional”.

Em decorrência do contexto bastante específico em que a peça foi encomendada e executada, seria pouco provável que se pudesse repetir o mesmo êxito alcançado na estreia num ambiente distinto ao que fora construído no espaço de três anos de existência da série “Outros Sons”: tratava-se de uma proposta ousada para a época se observamos o acontecimento sob a ótica daquilo que se praticava na música concerto local, cujo repertório *standard* de música europeia era uma espécie de “regra geral” nas demais orquestras da cidade, como enunciou anteriormente o maestro Jamil Maluf.



Figura 39: Hermeto Pascoal improvisando ao berrante junto à OSJMSP na *Sinfonia em Quadrinhos* em 22 de maio de 1986.¹⁶⁴

Adiante, avaliaremos possíveis semelhanças entre as relações de produção, seus efeitos sociais e sonoros elencados a partir da performance de 1986 em relação à montagem realizada em 2016 pela *Orquestra Sinfônica do Paraná* (OSP).

4.1.3 (Re)interpretando a sinfonia 30 anos após sua estreia (2016):

A OSP foi instituída em 28 de maio de 1985, completando, em 2017, 32 anos de existência. Segundo informações da organização, computam-se, até então, mais de 1.200 apresentações em diversas cidades brasileiras, 40 maestros e 200 solistas convidados do Brasil e exterior, 1.170 obras catalogadas de mais de 250 compositores, com enfoque especial em Villa-Lobos, Camargo Guarnieri e nos paranaenses Henrique Morozowicz e Augusto Stresser.¹⁶⁵

¹⁶⁴ Foto gentilmente cedida do acervo pessoal de Fernando Anhô.

¹⁶⁵ In: GOVERNO DO ESTADO DO PARANÁ. Orquestra Sinfônica do Paraná comemora 30 anos. Agência de Notícias do Paraná, 22 de maio de 2015. Curitiba, 2015. Disponível em: <goo.gl/NfCeHU>. Acesso em: 4 mai. 2017.

Ao longo de sua história, a OSP teve na lista de regentes titulares nomes como Alceu Bocchino e Osvaldo Colarusso (1985-1997), Roberto Duarte (1998-1999), Jamil Maluf (2000-2002), Alessandro Sangiorgi (2002-2010), Osvaldo Ferreira (2011-2013).¹⁶⁶

Entre os anos 2014-2015, a OSP ficou sem o cargo de regente titular, sendo que, durante o período, a programação da orquestra foi organizada pela *Associação dos Músicos da Orquestra Sinfônica do Paraná* (AMOSP), presidida pelo flautista Sebastião Interlandi Junior. Nesse biênio, a OSP foi conduzida por regentes convidados até que se fizesse uma eleição realizada entre os próprios músicos da orquestra (uma iniciativa pouco comum às orquestras, inclusive).

O processo de seleção envolveu cinco nomes e se estendeu por um ano e meio. O escolhido foi o regente alemão Stefan Geiger (1967) que já havia passado pela orquestra nos anos 2012 e 2014. Sua estreia na OSP ocorreu em 09/03/2016 interpretando peças de Carlos Gomes, Villa-Lobos, Strauss e Ginastera.¹⁶⁷

Em sua fundação, a OSP havia contratado 61 músicos através de concurso nacional. Em 2003, durante o governo Requião (PMDB, de 2003-2006), foi realizada uma alteração na lei para a contratação de funcionários comissionados na carreira artística. Em julho de 2016, o Tribunal de Justiça do Paraná determinou que todos os servidores comissionados fossem demitidos, fazendo com que a OSP precisasse contratar 30 músicos *freelancers* para o concerto de abertura da temporada 2017, que ocorreu em 28/05/2017. De acordo com a imprensa local, estima-se a contratação para cargos efetivos nos próximos 2 meses. Atualmente, a OSP conta com um *staff* de 50 músicos efetivos.¹⁶⁸

Foi nesse ambiente de intensas mudanças internas na OSP que a *Sinfonia em Quadrinhos* foi executada dentro de um contexto bastante específico: um evento em comemoração aos 80 anos de Hermeto Pascoal, que ocorreu numa manhã de domingo do dia 19 de junho de 2016, às 10h30, no Auditório Bento Munhoz da Rocha Netto – Guairão, que possui 2.163 lugares. Estima-se, segundo a organização, que havia um público de 1.500 pessoas e que o concerto se estendeu até as 13h15 minutos (quase três horas de duração).

¹⁶⁶ In: GOVERNO DO ESTADO DO PARANÁ. Orquestra Sinfônica do Paraná: Histórico. Secretaria de Cultura do Paraná, s.d. Curitiba, s.a. Disponível em: <goo.gl/qHsXJi>. Acesso em: 4 mai. 2017.

¹⁶⁷ In: COSTA, Rafael Rodrigues. Stefan Geiger estreia como maestro da Orquestra Sinfônica do Paraná. *Jornal Gazeta do Povo*, 04 de março de 2016. Curitiba, 2016. Disponível em: <goo.gl/hRLKjF>. Acesso em: 3 jun. 2017.

¹⁶⁸ In: MOSER, Sandro. Orquestra Sinfônica faz concerto de aniversário com frilas. *Jornal Gazeta do Povo*, 25 de maio de 2017. Curitiba, 2017. Disponível em: <goo.gl/1htMJb>. Acesso em: 4 mai. 2017. A relação dos atuais componentes da orquestra está disponível em: <goo.gl/qTXTwa>. Acesso em: 4. mai. 2017

Além da OSP, participaram como convidados os músicos João Pedro Teixeira, solista e integrante do grupo *Acordeon Octeto* e Wagner Tiso na regência. No programa, constam as peças *Aline às Margens do Rio Guaíba*; *Ilza no Maracatu*; *Da roça pra metrópole*; *Saculejando*; *Chemhemhem* e *Sinfonia em Quadrinhos*. Com exceção da última música – que foi conduzida pelo *spalla* da orquestra, o violinista Paulo Torres, que atualmente é maestro adjunto da OSP –, as demais foram regidas por Tiso.¹⁶⁹

Revisamos o processo de preparação da performance a partir dos depoimentos dos músicos Samuel Pessatti, violoncelista da OSP de 2012 a 2016, e Cácio Araújo, violinista da OSP desde 1986. Pessatti, que também era membro da AMOSP, acompanhou a montagem do concerto desde sua proposição inicial. Ele assim descreve como a proposta surgiu:

Com um ano de antecedência, o João Pedro (acordeonista) e o percussionista e produtor Ricardo Janotto, “O Rosinha”, propuseram à AMOSP, em reunião, um concerto em Homenagem aos 80 anos de Hermeto Pascoal. A primeira pergunta que fizemos foi: Hermeto vai tocar? João disse não ter certeza se ele tocaria no concerto, mas haveria a possibilidade dele participar tocando uma música ou outra. Não foi tratado sobre o repertório e a pauta foi levada para apreciação da orquestra. Um dos motivos da OSP ter aceito o convite tem relação com uma ‘dívida’ que a orquestra tinha com Hermeto devido a uma apresentação não bem-sucedida em um evento intitulado “virada cultural”, que ocorreu dia 18/03/2013. Seria também uma maneira da orquestra se redimir perante o músico (PESSATTI, 2016).¹⁷⁰

Pessatti informou que o concerto foi preparado em quatro dias (de 14 a 17 de junho de 2016) e que Paulo Torres preparou todas as peças naquela semana para Wagner Tiso reger. No entanto, Cácio Araújo destacou que os músicos haviam combinado de não se guiarem pela regência de Tiso na apresentação e que se orientassem pela marcação do andamento realizado na zabumba. Com relação especificamente à *Sinfonia em Quadrinhos*, Araújo relatou que:

¹⁶⁹ João Pedro Teixeira gravou um álbum intitulado *Universalizando o Acordeon* (Gramofone, 2015) no qual o músico interpretou 14 composições e arranjos inéditos de Hermeto Pascoal utilizando até 21 *layers* do instrumento a fim de explorar todas as sonoridades possíveis, sendo que todas as faixas do programa com exceção da *Sinfonia em Quadrinhos* constam no referido álbum. De acordo com os músicos entrevistados, Tiso recusou reger a peça por reconhecer não ter competência técnica de fazê-lo. O fato ocorreu no primeiro ensaio, que aconteceu dia 14 de junho de 2016. Wagner Tiso foi o segundo de três nomes sugeridos por Hermeto Pascoal para reger a orquestra. A primeira opção era o maestro Jamil Maluf.

¹⁷⁰ Além do evento de 2013, identificamos um encontro anterior entre a OSP e Hermeto Pascoal que ocorreu no dia 6 de novembro de 2010, na Praça da Espanha, das 15h30 às 16h30, no evento intitulado “corrente cultura”, de 5 a 12 de novembro daquele ano. Informações disponíveis em: <goo.gl/ZaSngF>. Acesso em: 3. jun. 2017. Na coluna *Sobretudo* do jornal Gazeta do Povo, há o seguinte relato sobre o evento de 2013: “Do Paço [o prédio do Sesc Paço da Liberdade] para a Praça da Espanha, chegando nos primeiros acordes da reunião entre a genialidade de Hermeto Pascoal e a erudição da Orquestra Sinfônica do Paraná. Não deu liga. Já na segunda música, decidi que era hora de comer e passear pelo evento gastronômico a ficar nervoso com um espetáculo que não fluía”. Disponível em: <goo.gl/UR5Ec3>. Acesso em: 3 mai. 2017

Quando o maestro [spalla] da orquestra pegou a Sinfonia, ele trabalhou trechos, porque a preocupação ainda era o nível de dificuldade de algumas passagens. Ele não sabia a história da música. Nós somos técnicos e como músicos, queremos fazer um arpejo perfeito, um crescendo perfeito... Então eu vi que ele estava buscando muito isso, aquela coisa do “erudito” mesmo. E depois, na sexta-feira [17/06/16, último ensaio], quando Hermeto esteve conosco no ensaio, mudou tudo, mudou porque as pessoas começaram a sentir a música. Até então, era uma música complicada que estava ali na estante. Estávamos preocupados com o tempo, com nota e depois nós nos preocupamos com a história (ARAÚJO, 2016).

Questionamos aos músicos quais seriam as maiores dificuldades técnicas que eles destacariam individualmente e quais passagens ou trechos que foram trabalhados com o regente:

Tecnicamente, eu diria que não tinha muita dificuldade para os cellos, nada de absurdo. Tessitura tranquila, no máximo até o lá, mi harmônico, 5ª posição. Havia complexidade maior no ritmo em algumas passagens [o músico exemplificou solfejando o que acontecia na seção “M”, fazendo correlação com a parte dos contrabaixos] (PESSATTI, 2016).

O regente ensaiou passagens virtuosísticas num andamento mais lento e mesmo lento, ainda havia problema. Com relação à polirritmia, o acordeonista, o João Pedro, que é um músico fascinante, ajuda muito. O zabumbeiro também. Se não é um músico que tem pulso firme, desanda tudo. O zabumbeiro não estava nos primeiros ensaios. Depois que ele veio, ajudou muito na polirritmia. Depois que ele tocou e Hermeto contou a história, parece que a Sinfonia ficou mais fácil. Mas, eu confesso para você que para ela ficar bem-feita, havia necessidade de mais ensaios para “limpar trechos”, para que os efeitos ficassem mais perfeitos (ARAÚJO, 2016).

Assim como observamos na análise, os materiais rítmicos da peça tendem a concentrar peso significativo na preparação da performance, exigindo que a sessão rítmica esteja coesa o suficiente para manter não somente a noção de quebra de continuidade, mas também todo o fluxo de retração e adensamento das texturas.

Pessatti comentou que a orquestra estava sem executar repertório de música contemporânea durante o biênio em que a OSP esteve sem regente titular. Devido a isso, segundo ele, a assimilação da sonoridade “dissonante” da sinfonia também mostrou ser um desafio:

Como nós estávamos há muito tempo sem fazer música contemporânea foi aquele “baque”. Aquelas segundas e sétimas “batendo”... O primeiro contato foi engraçado. É uma peça que, sem o Hermeto e sem improvisação, fica um pouco difícil de entender. Aqueles acordes abertos que, se tem uma notinha errada, quebra o acorde inteiro, daí parece errado mesmo. Essa é a dificuldade da música contemporânea, se você não fizer uma leitura precisa, parece errado mesmo. Daí, estava aquela loucura e quando entrava o

improvisado dele, você dizia: Ah! É a “cama” toda para o improvisado que ele fazia (PESSATTI, 2016).¹⁷¹

Araújo tratou o problema de assimilação das “dissonâncias” como uma imperícia em compreender o contexto das sonoridades como “efeitos”, que são inerentes e constantes na peça. O violinista enfatiza ter havido certa negligência da orquestra quanto à proposta sonora em decorrência também do clima de informalidade que se instaurou em relação ao concerto:

O músico quando toca Villa-Lobos, Schoenberg, tem algumas coisas que ele diz “Ah! Isso é de efeito” e faz meio que de qualquer jeito. Não! É um efeito que tem que ser muito bem-feito. Porque tem propósito naquilo. O Hermeto sabe disso. As pessoas estavam estudando aquilo. Mas, por ser um clima de show e não de concerto, as pessoas perderam um pouco a seriedade e o compromisso com a partitura em alguns trechos (ARAÚJO, 2016).

Pessatti complementa:

Eu não conheço o nível da orquestra de 1986, mas imagino que não era uma OSESP. Então, Hermeto sabia que seria difícil e ele talvez previa que nem todo mundo tocasse tudo e esse fosse o efeito que ele queria. Imagino que muita coisa era para soar efeito. É uma peça livre de intervenção mas não é “livre” no sentido “caótico” (PESSATTI, 2016).

Contudo, ambos os músicos concordam que a presença do compositor no ensaio contribuiu significativamente para a compreensão do projeto composicional da obra. Segundo Pessatti, Hermeto Pascoal participou no ensaio da quinta-feira (16/06), mas não tocou. O mesmo aconteceu no dia seguinte, na sexta-feira (17/06), apesar de ter ficado, desta vez, ao piano. Foi nessa data em que o compositor explicou à orquestra o conteúdo programático da obra e deixou claro que surpreenderia o maestro e os músicos no momento da apresentação e que esse componente “surpresa” também fazia parte de sua obra: “Ele já parecia gostar muito já na primeira passada. Aí ele explicou como construiu a obra. Me lembrou muito como Villa-Lobos compunha. Aquela coisa de rádio ligado, aquela ‘zona’, charuto, crianças, jogo” (PESSATTI, 2016).

Araújo complementa:

A preocupação dos músicos eu vi que era ler nota, ritmo, uma escrita bem diferente do que nós estamos acostumados, uma coisa muito de efeito. E foi interessante quando o Hermeto, no ensaio, contou a história da música. Nós (do 2º violino) tínhamos um glissando do Si para trás (o músico solfeja), que

¹⁷¹ No entanto, Cácio Araújo acrescentou que no período em que a OSP foi regida por Roberto Duarte (1999), foram executadas várias peças de compositores brasileiros “modernos”, como destaque para Harry Crowl, Rogério Krieger, Ernane Aguiar, Marlos Nobre e Camargo Guarnieri.

pode ser alguma coisa como “gol” ou “quase”.... Tem umas escalas muito rápidas, que nós entendemos como um narrador de jogo de futebol, era exatamente o que nós escutávamos (ARAÚJO, 2016).

O músico enfatiza que esse comentário foi imprescindível para que a performance pudesse soar da maneira mais próxima possível como a concepção original da peça:

Quando ele veio e trouxe a história da música, você começa a dar valor porque nós sabemos que a música é o que sai de dentro da pessoa. E além de sair de dentro dele, a emoção, a aflição de torcer, tem os momentos serenos da música também que são momentos dele, de reflexão, ele estava lendo uma história em quadrinhos e cada quadro da música era um capítulo. Existiam capítulos lentos e capítulos rápidos, agitados. Aí você vê no final todo mundo gritando “viva”. [...] Esse “viva” no final, com um lenço branco – que por sinal, não aconteceu, poucas pessoas estavam com o lenço branco na hora – tem uma coisa de paz. Olha, independente de ter saído o gol ou não: viva! É uma diversão, é uma alegria. Quando você faz, por exemplo, o *Rio Moldávia* [*El Moldava*, poema sinfônico de Smetana, 1874], tem passagens difícilimas, complicadas, exatamente passagens do rio, onde tem curvas... Então nós sabemos que toda música tem uma história e o problema maior do executante hoje é não buscar esta história e já fazer uma autocrítica da música antes de conhecer (ARAÚJO, 2016).

Pedimos que os músicos destacassem qual ou quais foram os momentos de “clímax” da performance. Ambos concordaram que foi a seção “F”, no solo de corne inglês:

Ele pediu para a orquestra parar. Pegou o músico pela mão e colocou-o na frente do palco para ele repetir o solo. Aquilo é um trecho típico de corne inglês. Tipo o segundo movimento da *Sinfonia do Novo Mundo*, de Dvojak, ou o terceiro ato de *Tristão e Isolda*, de Wagner (PESSATTI, 2016).

Ele parou a orquestra no meio do concerto. E ninguém não entendeu nada... Ele falou: eu choro, eu vou chorar aqui. Isso aqui é muito especial, o que eles fazem aqui é muito especial. Meu querido, vem aqui. E Hermeto pegou o corne inglês e colocou na frente, como solista e falou: agora toque. Aí nós começamos novamente o mesmo trecho do solo, que é belíssimo (ARAÚJO, 2016).

A espontaneidade com a qual o compositor lida com a plateia e com os músicos é vista de maneira bastante positiva pelos instrumentistas, uma maneira de romper com a formalidade corrente do ambiente de concerto, aproximando os músicos do seu ideal estético-musical e do público:

Isso, na verdade, foi o mais legal. Ele quebrou a formalidade, porque a parte anterior do programa era o octeto de acordeons, depois os arranjos para a orquestra – que não funcionaram muito bem – e a sinfonia. Daí, todo mundo imagina: pô, é coisa séria. E na hora, Hermeto quebra aquele clima: entrou no palco dando um beijo no Alexandre Brasolim (concertino), no Paulo Torres (spalla/regente). Aos poucos ele fez com que uma coisa “erudita”,

virasse “popular”. Ficou uma coisa mais descontraída. No espetáculo, houve muita empolgação. Ele pediu para os músicos entrarem pelo saguão e cruzaram a plateia enquanto que o Marcelo Oliveira [clarinetista] foi tocando pífano. Hermeto entrou no palco e enquanto os músicos afinavam, ele tocava Lá bemol no piano para “atrapalhar” a orquestra. Foi informal não no sentido bagunçado, mas despretenso, uma música heterodoxa, sem formato, sem padrão, não era música “popular”, não era música “clássica”, era música, que nem ele diz. A grande lição foi em ele ter “quebrado o molde”, por isso o público também se sentiu à vontade. Não sei se o público que vai pra assistir música “erudita” foi, porque o pessoal sabia que não iria ter Ravel, Schumann etc. Mas foi um público surpreendente (PESSATTI, 2016).

Araújo complementa:

É uma obra fantástica. Tem muito a ver com um país que gosta de futebol. Se você toca isso num estádio ou para um grupo de pessoas que gosta de futebol, as pessoas vão falar: pô, tem tudo a ver, muito legal, perfeito, isso aproxima o público da orquestra. É uma peça popular, não é uma peça “erudita”, “clássica”, “sinfônica”, é folclórica, é do Brasil (ARAÚJO, 2016).

Araújo destacou também que a música de Hermeto Pascoal é reflexo de sua própria personalidade e que a experiência de ter executado esta peça lhe trouxe um ganho pessoal como instrumentista, como ouvintes de música e especificamente da música de Hermeto Pascoal:

Para mim, foi uma experiência muito boa mesmo. Posso dizer que depois desse show eu passo a ser fã do Hermeto. Eu vi que ele é muito natural, é muito sensível, brincalhão, e ele coloca dentro da música dele todas essas coisas, o humor, a seriedade, a alegria. É um cara que, com 80 anos, estar daquele jeito, vivo, forte, alegre, é porque realmente tem vida na vida dessa pessoa. Ele passa tudo isso na música dele e que foi uma das coisas que me contagiou muito (ARAÚJO, 2016).

A última dimensão avaliada em nossa análise situa-se na perspectiva do ouvinte. Para tanto, entrevistamos a pianista e musicóloga Bibiana Bragagnolo que esteve presente no evento e nos relata sobre sua experiência e contato com a música de Hermeto Pascoal.

Segundo ela, o contato que manteve com algumas obras do compositor se deu durante o período inicial de sua formação musical numa escola de música particular, destacando, porém, que apesar da experiência com a obra de Hermeto Pascoal não lhe ser desconhecida, o conhecimento desse repertório foi classificado por ela como limitado.

Questionada sobre suas impressões gerais a respeito do concerto, ela nos relatou que:

De maneira geral o concerto me impressionou bastante, pela qualidade musical dos músicos envolvidos, pelas obras bastante inovadoras e instigantes e principalmente pela personalidade de Hermeto. A plateia estava realmente lotada e percebi que todos aplaudiram e ovacionaram muito. Apesar de ter sido um concerto muito longo, a atenção foi apreendida durante todo o tempo. Posso citar como exemplo o meu próprio pai, que me acompanhou no concerto, e que não tem o hábito de frequentar concertos tão longos. Ele mesmo saiu muito impressionado e com a impressão de o tempo ter passado rápido (BRAGAGNOLO, 2016).

Pedimos então que ela nos relatasse se ela percebeu, por parte dos músicos, expressões faciais ou gestual atípicas em relação à formalidade inerente a um concerto *standard* de orquestra durante a performance da *Sinfonia em Quadrinhos*:

Certamente. Em um concerto *standard* da orquestra em questão, os músicos permanecem mais ou menos com uma expressão neutra durante decorrer do tempo. Neste concerto houve muitos momentos de descontração, onde os músicos riram e até trocaram comentários entre si. Na Sinfonia em Quadrinhos especificamente, houve muitas expressões de surpresa, creio que pelas inúmeras intervenções não tradicionais de Hermeto (BRAGAGNOLO, 2016).

E em relação às intervenções do compositor no palco ela comenta que:

Durante a sinfonia, o compositor se expressou de maneiras diversas, tocando, improvisando, mas sobretudo falando. Creio que por ser um concerto comemorativo aos seus 80 anos, havia todo um clima de celebração e ele se sentiu à vontade para se portar como se estivesse em sua festa de aniversário, de maneira bastante espontânea (BRAGAGNOLO, 2016).

Concluímos a entrevista perguntando que aspectos ela destacaria em termos musicais ou extramusicais em relação à música de Hermeto Pascoal:

Creio que o que mais me chamou atenção durante o concerto foi a personalidade de Hermeto muito presente em todas as peças, independentemente de contarem ou não com intervenções dele naquele momento. É como se todas as peças refletissem a ele mesmo, de modo que nos momentos onde ele realizava intervenções de maneira intensa ou mesmo não tradicional (como na Sinfonia), a música não ficava prejudicada, mas ganhava ainda mais significado (BRAGAGNOLO, 2016).

Interessante notar que, apesar dos trinta anos que distanciam a primeira da segunda execução da sinfonia e das diferenças entre as condições técnicas e sócio-contextuais em que as performances foram realizadas, as reações dos músicos e do público em relação a peça no que se refere ao estranhamento da proposta, nas dificuldades técnicas e na singularidade que a obra traz ao ambiente de música orquestral ao revisar os papéis dos

intérpretes, colocando-os ativamente na narrativa da obra, nos dá uma visão que houve, de fato, um resultado sonoro e uma experiência estética muito próxima quando comparamos os relatos de todos os agentes sociais presentes nas duas ocasiões.

Com base na descrição das principais constatações obtidas pelos depoimentos e dos resultados alcançados nos capítulos II e III, estabeleceremos nossa abordagem conclusiva a respeito da composição dentro da perspectiva analítica assumida nesta pesquisa.

4.2 Sintetizando aspectos invariantes por meio dos resultados analíticos da *Sinfonia em Quadrinhos*:

A reconstrução dos processos de produção das performances a partir dos relatos dos agentes envolvidos na efetivação e recepção da sinfonia fundamentou-se na coleta das impressões particulares de cada entrevistado sobre aspectos gerais da peça, bem como do papel e da presença do compositor durante a preparação nos ensaios e em sua efetivação performática.

A abordagem possibilitou a identificação e sistematização de aspectos estéticos dialeticamente defendidos pelo compositor que mantiveram um resultado prático a respeito do projeto composicional apresentado na sinfonia: tal percepção evidencia-se pela presença de um *nexo-morfológico* em todas as dimensões analisadas, dando-nos, com isso, um panorama de aspectos que nos permitiram compreender o que há de singular na obra, ou seja, a *poiesis*.

A *poiesis* referencia a maneira com que o compositor escolhe ou estabelece regras próprias de ativação e manipulação sonora. A investigação foi iniciada na compreensão do *Perfil Composicional* de Hermeto Pascoal (capítulo II) e se estendeu à reconstrução da performance. Com isso, atestamos se de fato houve este nexos a fim de prover elementos contributivos ao entendimento de como esse ideal de obra se projetou em cada segmento do modelo proposto.

Dito isso, enfatizamos que a *poiesis* afirma-se sobretudo por seu caráter *invariante*, uma vez que o conceito é voltado à compreensão daquilo que emerge como resposta estética, criativa e sócio-contextual em diferentes fases da criação; aquilo que a fez soar como tal nas duas situações em que a peça foi tocada, um princípio que se apresenta sonoramente inteligível e consistente durante o ato performático.

Com relação a *poiesis* presente na *Sinfonia em Quadrinhos*, atestamos que as associações constantes entre aspectos extra e intramusicais se mostram indissociáveis, uma vez que todos os procedimentos e ferramentas utilizadas na obra seguem um rito simbólico bastante específico, constatação apresentada no 2º capítulo ao sugerirmos os conceitos *disparadores criativos e unidades simbólicas “universais”*.

Sabendo que os disparadores criativos resultam da intensidade com que determinada experiência ou percepção do meio tende a provocar impacto emocional relevante ou significativo ao compositor, buscamos identificar e categorizar qual ou quais *insights* impulsionaram a gênese do processo criativo.

São dois os disparadores criativos identificados na peça: o primeiro provém de uma partida de futebol acompanhada pelo rádio no momento em que a peça foi composta e o segundo de uma constatação de que, nos anos 1980, segundo nos relatou o compositor, era bastante comum encontrar pessoas nas ruas lendo histórias em quadrinhos, sendo que esse fenômeno havia chamado sua atenção.

Ao propor uma integração destes elementos na criação musical, Hermeto Pascoal os referencia utilizando uma macro-forma descontínua nas seções, como se, de fato, cada seção possuísse um enredo singular de caráter não sequencial ou autônomo e, ao mesmo tempo, transfere à orquestração um estado de tensão, instabilidade ou expectativa experienciada por ele ao acompanhar o jogo. Esse aspecto corresponde ao comportamento irregular da sonoridade reiterado em praticamente todos os resultados das análises da partitura. O uso da voz corresponde ao material empregado nas *unidades simbólicas “universais”*, complementando a ambientação dada ao conteúdo da peça proveniente dos disparadores criativos.

Tal estrutura permitiu a relativização temporal de determinadas seções ao compararmos as respectivas durações entre as duas performances paralelamente à previsão estabelecida no *script* da peça. Essa relativização se deu em decorrência do acréscimo de repetições ou compressão das mesmas a fim de proporcionar espaços mais flexíveis para as improvisações espontâneas do solista.

As constantes mudanças no comportamento da sessão rítmica ao longo da sucessão dos “quadrinhos” são demarcadas pelas trocas de padrões rítmicos (maracatu, baião, toada etc.) – que representam as seções cujo tempo metronômico foi expressamente fixado pelo compositor na partitura –, e pelo emprego de efeitos e ambientações, aludindo, com isso,

a “paisagens”, outro elemento correspondente às *unidades simbólicas* “*universais*” – cujo andamento foi deixado em aberto no *script* – oferecem-nos uma noção global de como as dimensões destacadas na análise dialogam internamente na partitura e nas performances, fazendo referência à estética multicultural, “alquímica” e mística de Hermeto Pascoal.

Especificamente no que se refere ao processo de montagem das performances, notamos que a obra exige uma conscientização por parte dos músicos e sobretudo do regente de como estes *disparadores criativos* e as *unidades simbólicas* “*universais*” arrematam toda a carga emocional, simbólica e sonora da obra, sendo esse entendimento o pressuposto basilar de sua execução.

A constatação implicou na conformação entre os performers de que mesmo superando os desafios técnico-interpretativos intrínsecos à maneira com que o compositor constrói seu discurso sonoro, há, entretanto, uma intenção implícita na sinfonia situada para além daquilo que foi proposto na partitura: todos os materiais sonoros articulados temporalmente portam significados de ordem extramusical que, por sua vez, reportam à concepção estética defendida pelo compositor, algo que não se restringe apenas à sinfonia em questão.

Ao mesmo tempo, essa música impõe uma revisão da postura dos músicos da orquestra ao atuarem como agentes definidores da expressividade ensejada pelo compositor, assim como a direção tradicionalmente unilateral exercida pelo regente dentro desse contexto específico, posto que ele deixa de *conduzir* para *mediar* as intervenções espontâneas do solista conjuntamente à atuação orquestral a fim de garantir que a proposta criativa implícita na composição possa ser realizada da forma como foi idealizada por Hermeto Pascoal durante o acontecimento musical propriamente dito.

Para entendermos as causas desta reorientação ao conceito tradicional de orquestra sinfônica subentendida no projeto intencional da obra, foi necessário discutirmos quais estratégias de ativação morfológica foram empregadas pelo compositor para o cumprimento do fenômeno almejado ideologicamente no ato performático em si.

Tal explanação fundamenta também a compreensão a respeito da equivalência entre as duas performances – ou, especificamente, na similaridade do efeito ali produzido – seja numa dimensão sonora – referenciadas por meio dos resultados obtidos nas análises musicais – ou nos impactos subjetivos/emocionais – notados pela percepção pactuada entre

todos os agentes envolvidos na produção/recepção das execuções, sinalizadas nos depoimentos coletados.

Para fazer uso do aparato orquestral, o compositor estabelece a ponte comunicacional entre sua estética musical e o ambiente específico através da partitura. É importante reforçar, outrossim, que, no Campo da “música de concerto”, a partitura possui valor ou *status* de obra, autônoma em si mesma.

O recurso é utilizado como estratégia eficaz de invariância dentro de uma tradição calcada no texto musical, vinculada à tradição europeia, e, em decorrência disso, justificando a necessidade de uma “ciência da música” direcionada à especulação descritiva ou positiva deste Campo, debate este amplamente referenciado no capítulo I.

No entanto, dentro de uma abordagem morfológica de obra, tal estratégia – que, segundo a terminologia proveniente da biologia, possui caráter *teleonômico* ao indicar uma “capacidade do ser vivo de não depender de forças exteriores para manter suas características de organização” (CZERESNIA, 1997, p. 21) – não é capaz de garantir, por si só, que qualquer projeto composicional proposto dentro das regras vigentes do código musical possa ser conduzido em sua integralidade ao acontecimento musical:¹⁷²

O termo estratégia de invariância é particularmente feliz no que diz respeito à abordagem conservatorial, porque há na proposição partitural tradicional, como já indicamos, uma pretensão teleonômica, ou seja, tal formato está apoiado na ideia de que o texto musical contém em si, a obra, nos seus mínimos detalhes. Trata-se de uma ‘pretensão’ (e não de um fato), pois uma identidade perfeita entre partitura e resultado sonoro é, na prática, e na melhor das hipóteses, irrealizável devido à complexidade da resposta do ato performático (COSTA, 2017, n.p).

Considerando que o viés teleonômico possui uma “pretensão teleonômica” e não a obra em si, segundo descreve Costa, é interessante observar que Hermeto Pascoal vale-se desta percepção – ainda que de maneira empírica ou intuitiva – para articular seu projeto composicional utilizando duas estratégias de invariância na mesma obra simultaneamente: além do viés teleonômico, o compositor adota a *improvisação* como um recurso paralelo – e de conotação subversiva – em relação aquilo que ele próprio estabelece no *script* com o intuito de desestabilizar ou desfigurar as regras previamente estabelecidas ao ambiente orquestral.

¹⁷² No jargão da morfologia musical, o viés teleonômico é apenas uma dentre as diversas possibilidades de se realizar um estímulo musical para a geração de novas morfologias. Assim, uma proposta teleonômica guardaria, em si, um “projeto original” capaz de nortear todo o processo, ou seja, uma “obra pré-definida”, expressa pelas estratégias de invariância presentes no próprio contexto de sua performance.

Com isso, o compositor aloca sua estética “universal” a um patamar de singularidade em relação ao conceito historicamente normatizado de “música de concerto”, estabelecendo, a partir do proposto na *Sinfonia em Quadrinhos*, novos limites de tolerância morfológica ao Campo da música orquestral.

A presença de um componente improvisatório concomitante a um esquema teleonômico denota um projeto que remeteria a um *viés algorítmico*:

A estratégia algorítmica é especialmente interessante pois, apesar de visar resultados, evita uma pretensão teleonômica. Produz seus efeitos dentro de uma margem manobrável sem romper com um plano geral. Tal esquema, é claro, pode assumir uma operacionalidade teleonômica dependendo da sua especificidade. Por outro lado, poderíamos dizer que a estratégia teleonômica nada mais seria que a aplicação de um algoritmo bastante refinado que pressupõe a capacidade de leitura de um código, por parte de um operador (humano, no caso), segundo determinados objetivos (COSTA, 2017, n.p).

Entretanto, o impacto destas duas estratégias de invariância manifestam reações distintas em certas normas de conduta estandardizadas: na “música popular”, a associação entre teleonomia e algorítmica é compreendida inclusive como algo previsível, como é o caso do jazz, blues, rock, choro, baião etc. Por outro lado, a simultaneidade destas abordagens não é experienciada com certa frequência no contexto da “música de concerto” e, devido a isso, Hermeto Pascoal potencializa sua estética ao transportar toda sua expertise ao espaço de uma música ainda pouco receptiva a tais condições de imprevisibilidade, espanto, tensão ou surpresa, sentimentos estes que são transferidos espontaneamente aos performers e ouvintes que experienciaram os efeitos intra e extramusicais projetados na sinfonia.¹⁷³

O somatório destes fatores reforça, a nosso ver, a busca do compositor por um ideal de universalidade. Como consequência disso, tal princípio tende a projetar-se em diversas outras composições de Hermeto Pascoal. Ao considerarmos esta característica como

¹⁷³ O ideal de obra materializado na sinfonia situa-se expressivamente nos limites entre o previsível/imprevisível, esperado/inesperado, aprisionamento/liberdade, reforçando a noção de expectativa dentro de uma experiência simbolicamente instável – tanto aos intérpretes quanto ouvintes – que fora ambientada pelo conteúdo programático sinalizado na sinfonia. Ademais, a presença postural expressiva e gestualmente ativa da orquestra durante a execução da peça assimila-se também àquela praticada por grupos de música de câmara ou mesmo a grupos de música instrumental improvisada.

um fenômeno “vivo” e invariante no processo criativo do compositor, podemos enunciá-lo como o princípio fundamental daquilo que vem a ser a *poiesis hermetiana*.¹⁷⁴

Essa constatação nos faz reportar a uma frase do próprio compositor que, de certa maneira, evidencia a problemática em torno da não assimilação explícita por parte dos intérpretes com relação à sua estética ou mesmo na necessidade dessa música colocar-se para além daquilo que foi disposto na partitura quando ele afirma que: “as pessoas não tocam a minha música, só comigo. Quando posso, eu vou. Quando eu não posso, eles não tocam” (PASCOAL, 2016).¹⁷⁵

Em nosso entendimento, a música de Hermeto Pascoal é produto de uma resposta estético-sonora respaldada pela própria história de vida do compositor e que traz consigo uma série de demandas específicas – extra e intramusicais – já destacadas durante os resultados produzidos em nossa análise e de outros autores.

Posto isso, uma avaliação voltada apenas nos suportes fixos disponíveis – partituras ou gravações –, sejam para fins de referência interpretativa ou mesmo para a produção de outras análises sobre sua estética em outras obras, oferecem uma impressão aparente daquilo que fenomenologicamente essa música é capaz de suscitar.

Compreendemos tal prática como um retrato do universo do compositor, uma experiência “viva”, do tempo presente, e que se faz ainda mais plena especialmente na presença física do compositor, performando e revisando a si mesmo constantemente. Todavia, para a efetivação dessa estética tal como ela foi concebida em sua fonte, faz-se necessário uma imersão a este “universo particular” de Hermeto Pascoal.

O estudo que produzimos visa não apenas suprir uma demanda especulativa sobre esta música, mas demonstrar que estas reflexões podem proporcionar ao performer interessado uma consciência mais próxima do que, de fato, vem a ser a música de Hermeto Pascoal sob a ótica das múltiplas dimensões internas da composição e de aspectos vinculados ao entorno da criação sem perder de vista a consciência do quão imbricadas estas questões se inserem ao processo criativo ali implícito.

¹⁷⁴ Trata-se de uma metodologia bastante similar àquela praticada no Hermeto Pascoal & Grupo, especialmente na formação que perdurou por doze anos (1981 a 1993). O quinteto que acompanhou o compositor na época era formado por músicos com grande habilidade de leitura e escrita musical, possibilitando que o compositor explorasse elementos técnico-interpretativos de maneira complexa, fazendo uso do viés teleonômico, sobrepujando-o em paralelo ao ativar esquemas de intervenção algorítmica estabelecidos pelo compositor no palco.

¹⁷⁵ In: ESSINGER, Silvio. Hermeto Pascoal, o homem som, chega aos 80 anos. *Jornal O Globo*, 22 de jun. 2016. Disponível em: <goo.gl/5dQXcf>. Acesso em: 13 jun. 2017.

CONCLUSÃO

Para qualificar o(a) analista como observador(a) de um referencial *movente* da obra – e não exclusivamente a partir de suportes *estáticos*, ou de sua *aparência* –, foi necessário identificá-la como tal a partir dos movimentos transpassados desde sua gênese até a fruição em mais de um exemplar de sua execução. Assim, para percebê-la a partir de suas diversas atualizações, avaliamos o fenômeno artístico através de partituras, fonogramas, documentos iconográficos e historiográficos, da dialética e da ideologia expressa oralmente pelo criador e dos elementos sócio-contextuais situados no entorno da criação.

Neste entendimento, consideramos a obra como *efeito*, que por força de apresentar-se como um *gesto singular* de um devir, traz consigo um emaranhado de referências de seu tempo, espaço, da cultura local, da pessoa e das pessoas envolvidas nos processos de execução, do paralelo entre este efeito em relação ao de outros proponentes pertencentes ao mesmo Campo e, sobretudo, da história social de quem a propôs. Logo, ao compreendermos a impossibilidade de analisá-la apenas por intermédio de seu formato aparente (suportes fixos), mas ampliando a observação *ao acontecimento*, desta vez como uma expressão externada, um signo sensível, emocional e com pretensão comunicacional intencional e diretamente vinculada ao ato de sua performance, pudemos então buscar respostas *morfológicas* – “como é a obra?” – em vez de uma observação *ontológica* da mesma – “o que é uma obra?”, sem desvinculá-la de uma abordagem analítico-musical.

Para empreendermos este modelo de análise alicerçado na teoria morfológica da obra musical, foi necessário mapear os princípios que arregimentam a prática de análise musical dentro do campo musicológico desde sua origem, a fim de construirmos uma historiografia da área que nos permitisse entender o porquê da ênfase a suportes fixos – partituras/gravações – e do tratamento “substancial” de obra concedido a essas referências.

O estudo revelou que tanto a tradição filológica – que acompanhou a gênese da musicologia no final do séc. XIX – quanto as correntes positivistas e neopositivistas vinculadas a ela ao longo do séc. XX atribuem à partitura o sinônimo de obra em sua totalidade, algo que naturalizou-se como o *modus operandi* habitual dentro do contexto da “música de concerto” e de práticas adquiridas e/ou desempenhadas em instituições formais de ensino musical.

Contudo, no final do século passado – e em decorrência de motivações provenientes de áreas afins à música –, a investigação musical pautada estritamente nos domínios de uma “musicologia do texto” foi amplamente questionada pela ‘nova’

musicologia, culminando, no início do século XXI, numa perspectiva crítica mais aberta à interação com os estudos de gênero, sociologia e antropologia.

Paradoxalmente, apesar da ampliação de interesses investigativos na musicologia durante a primeira década do século XXI, áreas como teoria e análise musical permaneceram inertes quanto a proposição de modelos distintivos em relação as práticas desenvolvidas na área no século passado.

Não obstante, percebe-se uma aproximação ainda maior entre os estudos de teoria e análise musical com disciplinas vinculadas às ciências aplicadas (computação, matemática etc.), uma política estratégica que vem se afirmando desde a segunda metade do século XX sobretudo no âmbito da produção acadêmica norte-americana com o impacto que as teorias de Babbitt, Forte, Salzer, Strauss, p. ex. exerceram (e continuam a exercer) na área.

Consequentemente, estas disciplinas continuam produzindo teorias a respeito dos mesmos referenciais fixos – tanto para fins estritamente especulativos ou para gerar novos sistemas composicionais –, aplicando-as naquilo que se convencionou enunciar como ‘obra’: a partitura e/ou a gravação.

Nicholas Cook, por sua vez, apresenta duras críticas ao método *standard* das análises musicais e propõe, como alternativa, compreender a “música enquanto performance” a partir da análise de gravações, ampliando, em certa medida, o escopo analítico à práticas musicais que não necessariamente utilizem a notação musical tradicional, por exemplo. Como apontamos no capítulo I, Cook apenas transpõe o ideal de obra da partitura à gravação, aplicando a mesma metodologia de análises “duras”. Com isso, a performance é tratada não como acontecimento, mas algo já acontecido e, portanto, desvinculado de qualquer referencial que possibilite sua compreensão a respeito das condições em que foram executadas aquelas performances e as múltiplas variáveis situadas no entorno da execução em si.

Identificado um princípio contraditório quanto ao emprego de análises de performances na abordagem de Cook, revisamos o procedimento analítico-musical a partir de uma leitura sistêmica do método. Constatamos que o método *standard* de análise musical não é permeável à irritações externas. Em nosso caso, propusemos um modelo que apresente característica oposta a esta: que seja receptivo ao meio e, ao mesmo tempo, autoadaptativo, permitindo-lhe manter-se estável mesmo em decorrência de perturbações externas ao acontecimento musical, algo inerente a qualquer situação performática e independente do contexto em que a mesma é realizada.

A fim de mantermos a integridade do sistema proposto, estabelecemos dois critérios pertencentes à teoria morfológica de obra a fim de garantir o equilíbrio e um nexo entre os dados coletados do acontecimento e de sua avaliação dentro do sistema, que são (1) *limites de tolerância morfológica* e (2) *invariância*.

As definições reforçam o argumento de que mesmo havendo fatores externos que corroborem desvios em relação aquilo que foi proposto na notação durante o ato de sua execução, por exemplo, existem elementos que evidenciam também a noção de identidade das obras, sendo este princípio tratado como premissa basilar à investigação de respostas para a questão “como é a obra?”, o interesse central ao modelo proposto.

Desenvolvemos três subsistemas voltados a produzir leituras em diferentes situações em que a obra percorreu até ser externada, sem ignorar o contexto sócio-cultural e outras variáveis intrínsecas à criação: (1) *Análise do Campo-Artístico*; (2) *Análise Genética*; (3) *Análise Crítico-Reflexiva*. Apesar da segmentação, a ordenação das etapas se justifica pelo trânsito e troca de informações coletadas em cada etapa do estudo, sendo análogo à ideia de um *buffer*, em que os resultados do subsistema (1) alimentam o (2) e que, por sua vez, alimenta o (3) e o (3) retroalimenta (1) e (2). O grau de condutibilidade entre os subsistemas ocorre pelo teor de dados invariantes nele identificados a partir da presença de eventos recorrentes ao longo de cada etapa do estudo.

A aplicação do modelo na *Sinfonia em Quadrinhos* revelou que (segundo a sequência dos resultados obtidos em cada subsistema): (1) o termo “música universal”, definido por Hermeto Pascoal, apresenta-se como a síntese de seu ideal estético e cuja aplicação mostra-se plausível não somente à sinfonia em questão, mas também a outras obras do compositor; (2) ao correlacionarmos as informações anteriormente elencadas sobre o ideal estético do compositor aos resultados obtidos nos suportes fixos da peça – partitura e duas gravações – evidenciamos quais implicações de ordem técnico-composicional presentes nas estruturas musicais reforçam o projeto criativo de Hermeto Pascoal; (3) a coabitação entre o viés teleonômico – aplicada como estratégia de invariância à orquestra – e o algorítmico – sinalizada pelas interferências inesperadas do compositor ao improvisar espontaneamente no palco sob a parte orquestral e suas interações recorrentes com os músicos e com o público – formulam, concomitantemente aos resultados obtidos em (1) e (2), a *poiesis* da obra: uma informação proveniente do entendimento de toda a cadeia de processos que resultaram naquele efeito específico, cuja última etapa incidiu na reconstituição das performances com

base no estudo dos depoimentos de agentes envolvidos na preparação, execução e recepção da peça a partir de um recorte amostral dos presentes.

O estudo revelou também o quão indissociável está a prática artística do contexto histórico-social no qual o compositor e os agentes envolvidos na experiência criativa, sendo que a noção de *habitus*, atribuída diretamente ao conceito *Perfil Composicional*, aponta justamente o grau de pactuação entre a criação e o meio, entre a história social do proponente e a proposição em si, e que nos permite compreendê-los como mecanismos iniciais de naturalização da *poiesis*, uma sorte de assinatura intuitiva que tende a ser revelada também nos diversos estágios de projeção da obra.

No caso de Hermeto Pascoal, esta percepção de que a *poiesis* nasce da interseção entre sua história de vida e construção enquanto ser social conjuntamente à sua intensa atividade criativa é um exemplar de como sua atuação estética está ligada ao *habitus*: a limitação visual em decorrência do albinismo e sua formação musical inteiramente autodidata – consequência também de um contexto de ensino musical excludente em relação ao portador de necessidades especiais¹⁷⁶ –, auxiliaram, na realidade, o desenvolvimento de sua estética singular. Em decorrência disso, o músico é capaz de transitar nos mais diversos ambientes de atuação musical jogando o mesmo jogo do Campo dominante – seja na “música de concerto”, como é o caso da sinfonia, ou na “música popular” – aplicando sua *poiesis* também como uma necessidade particular de sobrevivência e autoafirmação dentro do Campo Artístico.

E foi em 21 de maio de 2017, pouco antes do seu 81º aniversário, que esta originalidade presente em sua música ganha seu reconhecimento máximo no ambiente acadêmico com o recebimento do título *Honorary Doctor of Music Degree* pela *New England Conservatory*, EUA, mesmo frente as críticas que ele sempre teceu em relação ao modelo de ensino praticado nos conservatórios, como foi apontado no documento “Princípios da Música Universal”. Junto a Hermeto Pascoal, mais outros dois artistas brasileiros receberam tal reconhecimento: o cantor e compositor Milton Nascimento em 2016 e a cantora Rosa Passos em 2008, ambos pela *Berklee College of Music*, EUA.

¹⁷⁶ Em entrevista concedida a Aramis Millarch em 1981, o compositor relata que, por volta dos 14 ou 15 anos de idade, quando morava em Caruaru-PE por ter sido contratado para tocar numa rádio local, teve contato com um músico chamado Laranjeiras, com quem afirma ter tentado tomar suas primeiras lições de teoria musical. No entanto, devido a impossibilidade de ter dois métodos – um para o professor e outro para Hermeto Pascoal, que precisava aproximar o livro dos olhos para poder enxergar o conteúdo –, frequentou apenas uma aula, visto que seu então professor havia demonstrado, segundo ele, má vontade para ensiná-lo naquelas condições.

Durante o contato pessoal que tivemos com o compositor e com os demais entrevistados na pesquisa de campo, pudemos entender conscientemente o sentido da expressão “campeão” normalmente atribuída a ele como forma de tratamento utilizada por amigos e admiradores que inclusive é adorada por ele próprio para convocar, de maneira carinhosa, as pessoas para perto de si. A expressão reflete também uma vontade de viver e de fazer música que o singulariza não apenas como alguém que trouxe um conceito original de criação, mas como um músico capaz de traduzir sonoramente muito de sua própria personalidade, de impressões que o provocam emocionalmente – estas diretamente ligadas ao seu tempo e às suas relações sociais – suas criações como uma “missão” na qual ele continua a exercer cotidianamente.

Considerando o fator *quali-quant* dos resultados obtidos com o modelo morfológico de análise musical aqui proposto, acreditamos tratar-se de uma estratégia metodológica eficaz para o estudo voltado a uma abordagem holística da criação musical, algo que pretendemos expandir a outros compositores vinculados à música instrumental brasileira – foco de nosso projeto de pesquisa com abordagem analítica numa perspectiva de longo prazo –, a fim de construirmos um mapeamento dos procedimentos composicionais ali praticados especialmente por artistas que demarcaram as regras do Campo, como é o caso de Hermeto Pascoal, para entendermos o impacto destas múltiplas *poiesis* dentro do referido espaço social. No entanto, nada impede que outros(as) pesquisadores possam avaliar o emprego do modelo a outros contextos, uma vez que a abordagem morfológica se mostra transponível a diversas realidades de acontecimento, independente da estratégia de invariância que o(a) compositor(a) tenha escolhido para provocar morfologias.

Quando aproximamos a análise do acontecimento musical propriamente dito, pudemos, enfim, retirar a música da “estufa para mundo real” (KERMAN, 1987, p. 11) partindo de uma investigação calcada na dimensão da criação musical.

A gênese do processo analítico parte do entendimento de que a construção ontológica da criação se dá inicialmente no nível social, ou seja, nas relações de poder e no *habitus*.

Baseando-nos nesse pressuposto, partimos ao nível morfológico da interpretação musical para que pudéssemos reontologizá-la incorporando variáveis que sinalizassem o percurso da criação, compreendendo que a música *está* na performance e que a análise musical pode atuar dentro desta percepção de obra enquanto acontecimento, afirmação esta que se mostrou pertinente por meio dos resultados demonstrados ao longo desta pesquisa.

Referências:

- ADLER, G.; MUGGLESTONE, E. Guido Adler's "The Scope, Method, and Aim of Musicology" (1885): An English Translation with an Historico-Analytical Commentary. *Yearbook for Traditional Music*, v. 13, p. 1–21, 1981. Disponível em: <<http://goo.gl/ZPyLUT>>. Acesso em: 24 jul. 2013.
- ADORNO, T. W. Sobre música popular. In: FERNANDES, F. (Org.). *Theodor Adorno*. Tradução Flávio Kothe. São Paulo: Atica, 1986. p. 115–146.
- ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. In: ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. (Org.). *Dialética do esclarecimento*. São Paulo: Zahar, 1985.
- ADORNO, T. W.; PADDISON, M. On the problem of musical analysis. *Music Analysis*, v. 1, n. 2, p. 169–187, 1982.
- ADOUR, F. *Sobre Harmonia: uma proposta de perfil conceitual*. Rio de Janeiro: Vermelho Marinho, 2014.
- AGAWU, K. Analyzing Music Under the New Musicological Regime. *The Journal of Musicology*, v. 15, n. 3, p. 297–307, 1997. Disponível em: <<http://goo.gl/y0oBp1>>. Acesso em: 24 jul. 2013.
- _____. *Representing african music*. New York: Routledge, 2003.
- ALBRICKER, V. O som da aura, de Hermeto Pascoal, e suas possíveis relações com o teatro. In: Anais do II Seminário Internacional CASA ABERTA e II Semana Acadêmica do Curso de Teatro da UFSJ, 2. 2015, São João Del Rei/MG e Belo Horizonte/MG. *Anais...* São João Del Rei: Departamento de Letras Artes e Cultura da Universidade Federal de São João Del Rei, 2015. p. 1–6.
- ALZER, L. A.; CLAUDINO, M. *Os 10 Mais: 250 rankings que todo mundo deveria conhecer*. São Paulo: Agir, 2008.
- ANDRADE, M. de. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. 4. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2006.
- ARAÚJO, Cácio. Cácio Araújo: depoimento [jun. 2016]. Entrevistador: Thiago Cabral Carvalho. Curitiba-PR, 2016. Entrevista concedida por videoconferência a este pesquisador.
- ARAÚJO, F. *Análise e realização de 4 leadsheets do Calendário do Som de Hermeto Pascoal segundo os conceitos harmônicos de Arnold Schoenberg*. Belo Horizonte: UFMG, 2006. 177 f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, 2006.
- ARAÚJO, F.; BORÉM, F. Variação Progressiva de Schoenberg em Hermeto Pascoal: análise e realização de duas lead sheets do Calendário do som. *Per Musi - Revista Acadêmica de Música*, n. 28, p. 70–95, 2013.
- AROM, S. *African polyphony & polyrhythm: musical structure and methodology*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- ARRAIS, M. A. G. *A música de Hermeto Pascoal: uma abordagem semiótica*. São Paulo: USP, 2006. 184 f. Dissertação (Mestrado em Semiótica). Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2006.
- ATTALI, J. *Ruidos: Ensayos sobre la economía política de la música*. Madrid: Siglo veintiuno editores, 1994.

- BABBITT, M. Who Cares if You Listen? *High Fidelity*, v. 8, n. 2, p. 38–40, 1958.
- _____. *Words about music*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1987.
- BAHIA, Marcio. Marcio Bahia: depoimento [ago. 2016]. Entrevistador: Thiago Cabral Carvalho. Belo Horizonte-MG, 2016. Entrevista concedida na casa do entrevistado para este pesquisador.
- BECKER, H. S. *Los mundos del arte: sociología del trabajo artístico*. Tradução Joaquín Ibarburu. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2008.
- BÉHAGUE, G. Fundamento sócio-cultural da criação musical. *Revista da Escola de Música da UFBA*, n. 19, ago., p. 05–17, 1992.
- _____. Música erudita, folclórica e popular do Brasil: interações e influências para a musicologia e etnomusicologia modernas. *Latin American Music Review*, v. 27, n. 1, p. 69–78, 2013. Disponível em: <<http://goo.gl/f2keAX>>. Acesso em: 28 ago. 2013.
- BENJAMIN, W. *O conceito de crítica de arte no primeiro romantismo alemão*. Tradução Márcio Seligmann Silva. São Paulo: Iluminuras/Edusp, 1993.
- _____. *Walter Benjamin, Obras Escolhidas II: Rua de Mão Única*. Tradução R.R. Torres Filho; J.C.M. Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- _____. *Obras escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. Tradução Sergio Paulo Rouanet. 3ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 2010.
- BENT, Ian D. Analysis. In: SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 1. ed., 1980. London: Macmillan, 1987.
- BENT, Ian D.; POPLE, A. Musicology. In: *The New Grove Online*. Londres, 2001. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com>>. Acesso em: 5 jun. 2009.
- BERRY, W. *Structural functions in music*. New York: Dover Publications, 1976.
- BERTALANFFY, L. V. *Teoría general de los sistemas: fundamentos, desarrollo, aplicaciones*. Tradução Juan Almela. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- BIEHL, L. V. *A ciência ontem, hoje e sempre*. Canoas: Ed. ULBRA, 2003.
- BLACKING, J. *¿Hay música en el hombre?* Madrid: Alianza Editorial, 2006.
- BONDS, M. E. *Absolute Music: The History of an Idea*. New York: Oxford University Press, 2014.
- BORÉM, F.; GARCIA, M. F. Cannon de Hermeto Pascoal: aspectos musicais e religiosos em uma obra-prima para flauta. *Per Musi - Revista Acadêmica de Música*, n. 22, p. 63-79, 2010.
- BOULEZ, P. *A música hoje 2*. Tradução Geraldo Gerson De Sousa. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BOURDIEU, P. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Tradução Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das letras, 1996.
- _____. Campo intelectual y proyecto creativo. In: _____ (Org.). *Campo de poder, campo intelectual: itinerario de un concepto*. Buenos Aires: Montessor, 2002. p. 9-50.
- _____. *Algumas propriedades dos campos*. In: _____ (Org.). *Questões de sociologia*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983. p. 89-94.
- _____. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.
- BRANCO, P. C. Martin Heidegger: a Técnica como possibilidade de Poiesis. *A Parte Rei*, v.

63, p. 1–86, 2009. Disponível em: <<http://goo.gl/Ixch7O>>. Acesso em: 15 abr. 2010.

BRAGAGNOLO, Bibiana. Bibiana Bragagnolo: depoimento [jun. 2016]. Entrevistador: Thiago Cabral Carvalho. Curitiba-PR, 2016. Entrevista realizada via questionário on-line a este pesquisador.

BROWN, M. “Adrift on Neurath’s Boat”: The case for a naturalized music theory. *The Journal of Musicology*, v. 15, n. 3, p. 330–342, 1997. Disponível em: <<http://goo.gl/stw5V9>>. Acesso em: 17 set. 2008.

BURNHAM, S. G. Theorists and “The Music Itself”. *The Journal of Musicology*, v. 15, n. 3, p. 316–329, 1997.

CABRAL, T. Apontamentos acerca da análise schenkeriana na música popular: um estudo de caso em dois prelúdios de Luizão Paiva. In: I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música (I SIMPOM), 1., 2010, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: UNIRIO, 2010a. p. 664–672.

_____. *Quatro prelúdios para piano de Luizão Paiva: cruzamentos entre análise e contexto à luz de um Perfil Composicional*. 2010 (Mestrado em Música). João Pessoa, PB. Universidade Federal da Paraíba, Programa de Pós-Graduação em Música, 2010b.

_____. Os prelúdios para piano de Luizão Paiva: cruzamentos entre análise musical e sócio-contextual à luz de um Perfil Composicional. In: Anais do III Encontro de Musicologia da USP – Ribeirão Preto, 3., 2009, Ribeirão Preto. *Anais...* Ribeirão Preto: USP, 2009. p. 1–12.

_____. O modelo Perfil Composicional: Investigando processos criativos na música popular contemporânea. In: III Simpósio Nacional de Musicologia, Pirenópolis-GO, 3., 2013, Pirenópolis. *Anais...* Pirenópolis: UFG, 2013. p. 71–72.

CABRAL, T.; COSTA, V. F. D. Como colocar a análise na “música enquanto performance”? In: Anais do IV Encontro Internacional de Teoria e Análise Musical (EITAM 4), 4., 2017, São Paulo. *Anais...* São Paulo: ECA/USP, 2017. p. 73–80.

CANCLINE, N. G. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução Heloísa P. Cintrão; Ana Regina Lessa. 2ª ed. São Paulo: Edusp, 1998.

CARON, J. P. C. *Da ontologia à morfologia: reflexões sobre a identidade da obra musical*. 2011. 98 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, 2011.

CASTRO, G. “*Que acorde é esse aí?*” *Pluralidade: o processo criativo da resignificação de estruturas harmônicas e melódicas*. Brasília: UnB, 2010. 128 f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade de Brasília (UnB), Brasília, 2010.

CHARTIER, R. Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico. *Revista Estudos Históricos*, v. 8, p. 1–13, 1995.

CHASIN, I. De uma Alma Sonora “Humaníssima”? In: ASTER, M. (Org.). *A orquestra do Reich: a filarmônica de Berlim e o nacional-socialismo, 1933-1945*. São Paulo: Perspectiva, 2010. p. 283–326.

_____. Música e mimesis: uma aproximação categorial e histórica ao pensamento musical. *Verinotio*, n. 9, p. 11–34, 2008.

_____. *O canto dos afetos: um dizer humanista*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

COELHO, T. *Dicionário crítico de política cultural*. São Paulo: Iluminuras, 2004.

COESSENS, K. A arte da pesquisa em artes: Traçando práxis e reflexão. *Art Research*

Journal Brazil, v. 1/2, n. Jul./Dez., p. 1–20, 2014.

COLI, J. O “nacional” e o “popular”. In: SILVA, F. (Org.). *Camargo Guarnieri: o tempo e a música*. São Paulo: Funarte, 2001, p. 25-31.

_____. Objeto e sujeito. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 1 mar. 2005, v. 1, p. 1.

COMTE, A. *Os Pensadores*. Tradução José Arthur Giannotti; Miguel Lemos. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

COOK, N. *A guide to musical analysis*. New York: Oxford University Press, 1994.

_____. Agora somos todos (etno)musicólogos. *Revista Íctus (UFBA)*, n. 7, p. 7–32, 2006a.

_____. *Beyond the Score Music as Performance*. London: Oxford University Press, 2014.

_____. Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance. *Per Musi*, v. 14, p. 5–22, 2006b.

_____. *The Schenker Project: Culture, race, and music theory in Fin-de-siècle Vienna*. England: Oxford University Press, 2007a.

_____. Mudando o objeto musical: abordagens para a análise da *Música em Contexto*, *Revista do PPG-MUS/ Universidade de Brasília*, n. 1, p. 7–32, 2007b.

CORRÊA, A. F. O sentido da análise musical. *Revista Opus*, v. 12, p. 33–53, 2006.

COSTA-LIMA NETO, L. *A música experimental de Hermeto Pascoal e Grupo (1981-1993): concepção e linguagem*. Rio de Janeiro, 1999. 215f. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade do Rio de Janeiro (UNIRIO), Rio de Janeiro, 1999.

_____. Da casa de Tia Ciata à casa da Família Hermeto Pascoal no bairro do Jabour: tradição e pós-modernidade na vida e na música de um compositor popular experimental no Brasil. *Música e Cultura*. v. 3. p. 1-34, 2008.

_____. O cantar natural de Hermeto Pascoal: compartilhando vozes e escutas por meio das gravações em disco - Parte I. *Revista Claves*, v. 1, n. 8, p. 55–74, 2013.

_____. O cantar natural de Hermeto Pascoal: compartilhando vozes e escutas por meio das gravações em disco - Parte II. *Revista Claves*, v. 1, n. 10, p. 3–22, 2014.

_____. *The Experimental Music of Hermeto Pascoal and Group (1981-1993): conception and language*. New York: Pendragon Press, 2015.

CORRÊA, A. F. O sentido da análise musical. *Revista Opus*, v. 12, p. 33–53, 2006.

COSTA, V. F. D. *Da indeterminação à invariância: considerações sobre morfologia musical a partir de peças de caráter aberto*. 2009. 207 f. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, 2009.

_____. Disparadores morfológicos como critério para análise formal. In: Anais do XXVII Congresso da ANPPOM, 27, 2017, Campinas. *Anais...* Campinas: UNICAMP, 2017.

_____. *Morfologia da obra aberta: esboço de uma teoria geral da forma musical*. Curitiba: Editora Prismas, 2016.

_____. O lugar da performance na música indeterminada cageana. *Revista Música Hodie*, v. 17, p. 1-18, 2017.

COSTA, Rafael Rodrigues. Stefan Geiger estreia como maestro da Orquestra Sinfônica

do Paraná. *Jornal Gazeta do Povo*, 04 de março de 2016. Curitiba, 2016. Disponível em: <goo.gl/hRLKjF>. Acesso em: 3 jun. 2017.

CRESPO, A. A. *Estatística fácil*. 17ed. São Paulo: Editora Saraiva, 2002.

CROFT, J. Composition is not research. John Croft. *Tempo*, v. 69, n. 272, p. 6–11, 2015.

CROSS, I. Artes, humanidades e as ciências: música e a mediação de tensões interdisciplinares. *Art Research Journal/Revista de Pesquisa em Arte ABRACE, ANPAP e ANPPOM em parceria com a UFRN*, v. 1/1, n. Jan./Jun., p. 32–48, 2014.

CZERESNIA, D. Sobre organismo e organização. Cap. I. p. 21-39. In: _____. *Do contágio à transmissão: ciência e cultura na gênese do conhecimento epidemiológico*. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 1997.

DAHLAUS, C. The idea of absolute music. *The Idea of Absolute Music*. Tradução Roger Lustig. Chicago: University of Chicago Press, 1991.

DAMÁSIO, A. R. *O erro de descartes: emoção, razão e cérebro humano*. Tradução Dora Vicente; Georgina Segurado. São Paulo: Companhia das letras, 1996.

DAVIDSON, J. W. Music as Social Behavior. In: CLARKE, E.; COOK, N. (Org.). *Empirical Musicology: Aims, Methods, Prospects*. New York: Oxford University Press, 2004. p. 57–75.

DENORA, T. *After Adorno: rethinking music sociology*. New York: Cambridge University Press, 2003.

_____. Musical practice and social structure: a toolkit. In: CLARKE, E.; COOK, N. (Org.). *Empirical Musicology: Aims, Methods, Prospects*. New York: Oxford University Press, 2004. p. 35–56.

DIAS, G. M. *Airto Moreira: do sambajazz à música dos anos 70 (1964-1975)*. 2013. 217 f. Dissertação (Mestrado em música). Instituto de Artes – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.

DUARTE, R. *Teoria crítica da indústria cultural*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.

DUBIEL, J. On getting deconstructed. *The Journal of Musicology*, v. 15, n. 3, p. 308–315, 1997. Disponível em: <http://goo.gl/Hi2WT2>. Acesso em: 20 set. 2008.

DUDEQUE, N. *Music Theory and Analysis in the writings of Arnold Schoenberg (1874-1951)*. England: Ashgate, 2005.

DUPRAT, R. Análise, Musicologia, Positivismo. *Revista Música*, v. 7, n. 1/2, p. 47–58, 1996.

_____. A musicologia à luz da hermenêutica. *Claves*, n. 3, p. 7–19, 2007.

DURAND, D. *A sistêmica*. 5ed. ed. Lisboa: Dinalivro, 1992.

ECO, U. *Obra aberta*. 8 ed. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.

EKMAN, P. *Basic Emotions*. In: DALGLEISH, T.; POWER, M. (Org.). *Handbook of cognition and emotion*. New York: John Wiley & Sons Ltd., 1999. p. 45-60.

FERNANDEZ-DOLS, J.-M.; CRIVELLI, C. Emotion and Expression: Naturalistic Studies. *Emotion Review*, v. 5, n. 1, p. 24–29, 2013.

FERRARA, L. Musical as a tool for analysis phenomenology. *The Musical Quarterly*, v. 70, n. 3, p. 355–373, 1984.

FINNEGAN, R. Music, experience, and the Anthropology of Emotion. In: CLAYTON, M.; HERBERT, T.; MIDDLETON, R. (Org.). *The cultural study of music: a critical introduction*.

New York and London: Routledge, 2003. p. 185–196.

FORTIN, S.; GOSSELIN, P. Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico. *Art Research Journal Brazil*, v. 1, n. Jan./Jun., p. 1–17, 2014.

GASTALDI, L.; TAFFARELLO, T. Simetria e Música. *Música em Contexto, Revista do PPG-MUS/ Universidade de Brasília*, v. 1, n. 1, p. 51–74, 2013.

GENTIL-NUNES, P. *Análise Particional: Uma mediação entre análise textural e a Teoria das Partições*. Rio de Janeiro, 2009. 243f. Tese (Doutorado em Música). Instituto Villa-Lobos, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UniRio), Rio de Janeiro, 2009.

_____. Particiograma e indexograma: topologia e dinâmica das progressões particionais. In: *XXI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*. Uberlândia: UFMG, 2011.

GENTIL-NUNES, P.; CARVALHO, Densidade e linearidade na configuração de texturas musicais. In: *Anais do IV Colóquio de Pesquisa do Programa de Pós-Graduação da Escola de Música da UFRJ*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.

GIDDENS, A. Structuralism, post-structuralism and the production of culture. In: GIDDENS, A.; TURNER, J. (Org.). *Social Theory Today*. Stanford, California: Stanford University Press, 1987. p. 195–223.

GOEHR, L. *The imaginary museum of musical works: an essay in the philosophy of music*. New York: Oxford University Press, 2007.

GOLDSTEIN, I. Hierarquias da cultura. *Revista Cult*, 2010. Disponível em: <goo.gl/FFD4xP>. Acesso em: 21 abr. 2015.

GOODMAN, N. *Languages of art: an essay on the theory of symbols*. Cambridge: Hackett publishing, 1976.

GOVERNO DO ESTADO DO PARANÁ. Orquestra Sinfônica do Paraná comemora 30 anos. *Agência de Notícias do Paraná*, 22 de maio de 2015. Curitiba, 2015. Disponível em: <goo.gl/NfCeHU>. Acesso em: 4 mai. 2017.

_____. Orquestra Sinfônica do Paraná: Histórico. *Secretaria de Cultura do Paraná*, s.d. Curitiba, s.a. Disponível em: <goo.gl/qHsXJi>. Acesso em: 4 mai. 2017.

GRÉSILLON, A. Alguns pontos sobre a história da crítica genética. *Estudos Avançados*, n^o 5, v. 11, n. 5, p. 7–18, 1991.

_____. *Elementos de crítica genética: ler os manuscritos modernos*. Tradução Cristina de Campos Velho Birck et al. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

GUÉRIN, M. *O que é uma Obra?* Tradução Cláudia Schilling. São Paulo: Paz e Terra, 1995.

GUEST, I. *Harmonia: método prático*. 2. ed. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2006. v. 2.

GUCK, M. Music loving, or the relationship with the piece. *The Journal of Musicology*, v. 15, n. 3, p. 343–352, 1997. Disponível em: <http://goo.gl/HxzMzE>. Acesso em: 12 nov. 2013.

GUIGUE, D. Distribuição e partição instrumental nas Variações op. 30 de Webern. In: CONGRESSO DA TEMA, I. (1.), 2014, Salvador. *Anais...* Salvador: UFBA, 2014. p. 50-57.

_____. *Estética da sonoridade: a herança de Debussy na música para piano do século XX*. São Paulo: Perspectiva; CNPQ: Brasília; João Pessoa: UFPB, 2011.

GUIMARÃES, P. R. B. *Métodos Quantitativos Estatísticos*. Curitiba: IESDE Brasil, 2012.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu Da Silva;

- Guaraciara Lopes Louro. 11 ed. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HANSLICK, E. *Do belo musical: um contributo para a revisão da estética da arte dos sons*. Tradução Artur Mourão. São Paulo: Edições 70, 1992.
- HEIDEGGER, M. *Ser e tempo*. 7 ed. ed. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2012.
- HENNION, A. Music and mediation: Toward a new sociology of music. In: CLAYTON, M.; HERBERT, T.; MIDDLETON, R. (Org.). *The cultural study of music: a critical introduction*. [S.l.]: Routledge, 2003. p. 85–95.
- HURON, D. Metodologia – o novo empirismo: musicologia sistemática em uma era pós-moderna. *Em Pauta, Porto Alegre*, v. 20, n. 34/35, p. 85–144, 2012.
- HUSSERL, E. *A Ideia da Fenomenologia*. Tradução Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1989.
- IAZZETTA, F. Processos musicais: entre a experimentação e a criação. *Revista Resonancias*, v. 19, n. 36, p. 141–146, 2015.
- JACKSON, R. Schoenberg as performer of his own music. *Journal of musicological research*, n. 24, p. 49–69, 2005.
- KARNES, K. C. *Music, criticism, and the challenge of history: shaping modern musical thought in late nineteenth-century vienna*. England: Oxford University Press, 2008.
- KERMAN, J. *Musicologia*. Tradução Alvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- KUHN, T. S. *The Structure of Scientific Revolutions*. 2. ed. Chicago: University of Chicago Press, 1970. v. II.
- LACERDA, M. B. Breve resenha das contribuições de Schenker e Schoenberg. *Revista Eletrônica de Musicologia*, v. 2, n. 1, p. 1–12, 1997.
- LANDY, L. *Understanding the art of sound organization*. Cambridge: MIT Press, 2007.
- LARUE, J. *Análisis del estilo musical: pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal*. Tradução Pedro Purroy Chicot. Barcelona: Editorial Labor, 1989.
- LEPPERT, R.; MCCLARY, S. *Music and society: The politics of composition, performance and reception*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- LERDAHL, F.; JACKENDOFF, R. *A generative theory of tonal music*. Cambridge: MIT Press, 1983.
- LÉVI-STRAUSS, C. *Antropologia estrutural*. Tradução Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- MACHADO NETO, D. Unita Multiplex: por uma musicologia integrada. In: *Anais do VII Seminário Nacional de Pesquisa em Música*, 7, 2007, Goiás. *Anais...* Goiás: UFG v. 1, p. XXI–XXXV.
- MAFRA, A. O bruxo Hermeto agora compõe em quadrinhos [matéria de jornal impresso sem identificação de data e de veiculação]. 1986. *Documento fotografado do arquivo pessoal da violinista Ana de Oliveira* disponível em: <goo.gl/XSxSof>. Acesso em: 30 de mai. 2017.
- MAIA, E. C. *Crítica e contingência: Uma reavaliação da crítica humanista através do perspectivismo filosófico de José Ortega y Gasset e do personalismo crítico de Álvaro Lins*. 2013. 239 f. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Federal de Pernambuco, 2013.
- MALUF, Jamil. Jamil Maluf: depoimento [set. 2016]. Entrevistador: Thiago Cabral Carvallho. São Paulo-SP, 2016. Entrevista concedida na casa do entrevistado para este

pesquisador.

MANNIS, J. A. *Claude Ledoux: Análise musical de obras de concerto do séc. XX e XXI com influências de tradições populares*. Relatório de atividades de pesquisador visitante. Instituto de Artes-UNICAMP, Campinas, 2008.

MARTIN, P. J. Music and the sociological gaze. *STM*, p. 41–56, 2000.

MASSIN, J. & B. *História da Música Ocidental*. Tradução Teresa Resende Costa; Carlos Sussekind; Angela Ramalho Viana. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

MATURANA, H.; VARELA, F. G. *A árvore do conhecimento: as bases biológicas do entendimento humano*. Tradução Jonas Pereira Dos Santos. São Paulo: Editorial Psy II, 1995.

_____. *Autopoiesis and Cognition: the realization of the living*. Tradução Valério Fiel Da Costa. Boston: Reidel Publishing Company, 1980.

MCCRELESS, P. Contemporary music theory and the new musicology: an introduction. *The Journal of Musicology*, v. 15, n. 3, p. 291–296, 1997. Disponível em: <<http://goo.gl/SxDxxa>>. Acesso em: 14 jun. 2012.

MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da Percepção*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MIDANI, A. *Música, Ídolos e Poder: do Vinil ao Download*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

MIDDLETON, R. Pop Music. In: *The New Grove Online*. Londres, 2001. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com>>. Acesso em: 14 out. 2016.

_____. Popular Music Analysis and Musicology: Bridging the Gap. *Popular Music*, v. 12, n. 2, p. 177–190, 1993.

MOLINO, J. Analyser: epistemologia / método / reflexão. *Análise Musical II*, v. 1921, p. 4–7, 2004. Tradução Alliance Française de Londrina.

_____. Fait musical et sémiologie de la musique. *Musique en Jeu*, n. 17, p. 37–62, 1975.

MORAES, U. Q. Pierre Bourdieu: campo, habitus e capital simbólico: Um método de análise para as políticas públicas para a música popular e a produção musical em Curitiba (1971-1983). In: *Anais do V Fórum de pesquisa científica em Arte - Escola de Música e Belas Artes do Paraná*. Curitiba, 2006-2007, Curitiba. *Anais... Curitiba: Escola de Música e Belas Artes do Paraná*, 2007, p. 180–192.

MOSER, S. Orquestra Sinfônica faz concerto de aniversário com frilas. *Jornal Gazeta do Povo*, 25 de maio de 2017. Curitiba, 2017. Disponível em: <goo.gl/1htMJb>. Acesso em: 4 mai. 2017.

MORENA, A. *Princípios da Música Universal criada por Hermeto Pascoal* (manuscrito). Curitiba: 30 de setembro de 2008. Disponível em: <google/f0JE9d>. Acesso em: 16 mai. 2017.

NATALI, J. B. Pianista e compositor é homenageado em concerto por seus 50 anos; violonista se apresenta na série Outros Sons [matéria]. *Folha de São Paulo*, 17 de nov. 2002, disponível em: <goo.gl/MxtRmn>. Acesso em: 30 mai. 2017.

NATTIEZ, J. *Musicologie Générale et Sémiologie*. Paris: Christian Bourgois, 1987.

_____. O desconforto da musicologia. *Per Musi - Revista Acadêmica de Música*, n. 11, p. 15–28, 2005.

_____. A comparação das análises sob o ponto de vista semiológico (a propósito do tema da Sinfonia em Sol menor, K. 550, de Mozart). *Per Musi - Revista Acadêmica de Música*, v. 8, p. 5–40, 2003. Tradução Sandra Loureiro de Freitas Reis.

_____. Modelos linguísticos e análise das estruturas musicais. *Per Musi - Revista Acadêmica de Música*, v. 9, p. 5–46, 2004.

_____. Varese's "Density 21.5": a study in semiological analysis. *Music Analysis*, v. 1, n. 3, p. 243–340, 1982. Tradução Anna Barry.

_____. *O combate entre Cronos e Orfeu*: ensaios de semiologia aplicada. Tradução de Luiz Paulo Sampaio. São Paulo: Via Lettera, 2005.

NESTROVSKI, Arthur. Folhetim: Adorno, Beethoven e a Teoria Musical. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 11 mar. 1988. Disponível em: <<http://goo.gl/hXBHQg>>. Acesso em: 30 abr. 2009.

NETTL, Bruno. On world music as a concept in the history of music scholarship. In: BOHLMAN, P. (Org.). *The Cambridge History of World Music*. London: Cambridge University Press, 2013. p. 23-54.

NÊUMANNE PINTO, José. Sinfonia com gol e tudo [matéria]. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 22 mai. 1986. Disponível em: <goo.gl/pCqnrU>. Acesso em: 23 jun. 2017.

NOGUEIRA, I. Análise Musical – “o que”, “como” e “por que”. *Revista da Escola de Música da UFBA*, n. 20, p. 5–14, 1992.

OLIVEIRA, Ana de. Ana de Oliveira: depoimento [ago. 2016]. Entrevistador: Thiago Cabral Carvalho. Rio de Janeiro-RJ, 2016. Entrevista concedida na casa da entrevistada para este pesquisador.

OLIVEIRA, H. M. Teoria, análise e nova musicologia: debates e perspectivas. *Revista Opus*, v. 14, n. 2, p. 100–114, 2008.

OLIVEIRA, L. F.; MANZOLLI, J. Uma visão paradigmática da história do significado musical e seus recentes desdobramentos. In: Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM), 17., 2007, São Paulo. *Anais...* São Paulo: UNESP, 2007. Disponível em: <<http://goo.gl/WhA7bK>>. Acesso em: 2 mai. 2010.

PALOMBINI, C. Resenhas: “Música Lésbica e Guei”, de Philip Brett e Elizabeth Wood. *Per Musi - Revista Acadêmica de Música*, v. 8, p. 157–164, 2003.

PARNCUTT, R. Musicologia Sistemática: a história e o futuro do ensino acadêmico musical no ocidente. *Em Pauta*, n. 34/35, p. 145–185, 2012. Tradução Josias Matschulat.

PASCOAL, H. *Calendario do Som*. São Paulo: Editora SENAC, 2000.

_____. In: FELITTI, C. Hermético Pop [entrevista]. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 23 fev. 2014. Disponível em: <goo.gl/FVXAZu>. Acesso em: 17 mai. 2017.

_____. In: MARANHÃO, M. Hermético? Hermeto Pascoal [entrevista]. *Jornal Última Hora*, São Paulo, 11 out. 1978. Disponível em: <goo.gl/5EuyT5>. Acesso em: 23 jun. 2017.

_____. In: Hermeto: música como linguagem universal [entrevista]. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 5 jun. 1979. Disponível em: <goo.gl/Rb6EjK>. Acesso em: 23 jun. 2017.

_____. In: MILLARCH, A. Entrevista com Hermeto Pascoal, 1981 [entrevista em áudio]. Disponível em: <goo.gl/EIuGK8>. Acesso em: 17 abr. 2017.

_____. In: SNAJER, E. “Notas de Paso” – Entrevista com Hermeto Pascoal, 2015 [programa de TV]. Disponível em: <goo.gl/6KTNoe>. Acesso em: 17 abr. 2017.

_____. In: ESSINGER, S. Hermeto Pascoal, o homem som, chega aos 80 anos. *Jornal O Globo*, 22 de jun. 2016. Disponível em: <goo.gl/5dQXcf>. Acesso em: 13 jun. 2017.

_____. Hermeto Pascoal: depoimento [ago. 2016]. Entrevistador: Thiago Cabral Carvalho. Rio de Janeiro-RJ, 2016. Entrevista concedida na casa do entrevistado para este pesquisador.

PEREIRA, L. F. R. Escutando Meyer e outras escutas. In: Cadernos do Colóquio de Pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO – edição especial Psicologia da Música, 10, 2009, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), v. 1, n. 10, p. 171–184.

PERSICHETTI, V. *Twentieth-Century Harmony: creative aspects and practice*. New York: W. W. Norton & Company, 1961.

PESSATTI, Samuel. Samuel Pessatti: depoimento [jun. 2016]. Entrevistador: Thiago Cabral Carvalho. João Pessoa-PB, 2016. Entrevista concedida em espaço público para este pesquisador.

PETRINI, P. *Hermeto Pascoal musicalmente falando...* Maringá: Sinergia, 2013.

PHILLIPPOT, M. 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.

PIANA, G. *A filosofia da música*. Tradução Antonio Angonese. Bauru: EDUSC, 2001.

PIGNATARI, D. *Podbre Brasil*. Campinas: Pontes, 1988.

PITOMBEIRA, L. Fundamentos teóricos e estéticos da modelagem sistêmica no âmbito da composição musical. In: Cadernos do 14º Colóquio de Pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Música (PPGM) da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), 14, 2015, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro. Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), 2015. p. 103–114.

PRANDINI, J. C. *Um estudo da improvisação na música de Hermeto Pascoal: transcrição e análise de solos improvisados*. Campinas: UNICAMP, 1996. 124f. Dissertação (mestrado em música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, 1996.

PRIOR, N. Bourdieu and the Sociology of Music Consumption: A Critical Assessment of Recent Developments. *Sociology Compass*, v. 7, n. 3, p. 181–193, 2013.

POTUMATI, M. *Os 100 maiores artistas da música brasileira* [matéria de imprensa *on-line*]. [s.d.]. Disponível em: <goo.gl/T4Jx3i>. Acesso em: 17 mai. 2017.

RICOEUR, P. *O conflito das interpretações: ensaios de hermenêutica*. Porto: Rés, 1988.

ROCHA, R. O problema da estética em Arthur Danto e a questão da crítica em Walter Benjamin. *Viso – Revista eletrônica de estética*, v. IX, n. 16 (jan-jun), p. 45–54, 2015.

ROCHLITZ, R. *O desencantamento da arte*. Tradução Maria Elena Ortiz Assumpção. Bauru, SP: EDUSC, 2003.

RODRIGUES, Tecris. Tecris Rodrigues: depoimento [jun. 2016]. Entrevistador: Thiago Cabral Carvalho. João Pessoa-PB, 2016. Entrevista concedida na casa da entrevistada para este pesquisador.

ROSALDO, M. Z. Toward an Anthropology of Self and Feeling. In: SHWEDER, R. A.; LEVINE, R. A. (Org.). *Culture Theory. Essays on Mind, Self, and Emotion*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984. p. 137–157.

- ROSEN, C. *Music and sentiment*. New Haven: Yale University Press, 2010.
- ROY, W. G.; DOWD, T. J. What is Sociological About Music? *Annu. Rev. Sociol.*, n. 36, p. 183-203, 2010.
- RUMSEY, D. *Estatística para leigos II*. Rio de Janeiro: Alta Books, 2014. v. II.
- SÁ, S. P. DE; CARREIRO, R.; FERRARAZ, R. *Cultura Pop*. Salvador: EDUFBA/COMPÓS, 2015.
- SALZER, F. *Structural Hearing: tonal coherence in music*. United Kingdom: Dover Publications, 1962.
- SANTOS NETO, J. *Tudo é som: The music of Hermeto Pascoal*. Seattle: Universal Edition, 2000.
- SANTOS NETO, 2004 *In: HINRICHSEN, R. Quebrando Tudo*. São Paulo, TV Cultura, 2004. [documentário]. Disponível em: <goo.gl/GGNCcR>. Acesso em: 13 nov. 2016
- SOM DA GENTE. Hermeto Segue para Europa na maior excursão de sua carreira. *Matéria publicada internamente no selo Som da Gente*, jan. de 1985. Disponível em: <goo.gl/QtyRCgj>. Acesso em: 29 mai. 2017.
- SANTOS, B. S. *Introdução a uma ciência pós-moderna*. 4 ed. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2003.
- SANTOS, D. Z. D. “Um brasileiro que faz música”: Considerações sobre o pensamento musical de Hermeto Pascoal. *In: Anais do 6º Simpósio de Pesquisa em Música da UFPR (SIMPEMUS 6)*, 6, 2013, Curitiba. *Anais...* Curitiba. Universidade Federal do Paraná (UFPR), p. 1–8.
- SARTRE, J. P. *Ser e o nada*. 22 ed. ed. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2011.
- SAVELLI GOMES, R. C. A (etno) musicologia anglo-americana sob doze perspectivas: uma resenha do livro *The new (ethno) musicologies*. *Per Musi - Revista Acadêmica de Música*, n. 25, p. 122–126, 2012.
- SCHAEFFER, P. *Traité des objets musicaux: essai interdisciplines*. Paris: Seuil, 1966.
- SCHENKER, H. *Der Tonwille, Volume II*. New York: Oxford University Press, 2005.
- SCHOENBERG, A. *Style idea*. New York: Philosophical Library, 1950.
- SHANNON, C. A mathematical theory of communication. *The bell system technical journal*, v. 27, n. July, October, 1948, p. 379-423, 623-656, 1948. Disponível em: <http://goo.gl/yUeA6W>. Acesso em: 15 jan. 2016.
- SHEPHERD, J. *Music as social text*. Cambridge: Polity Press, 1991.
- SETTON, M. D. G. J. A teoria do *habitus* em Pierre Bourdieu: uma leitura contemporânea. *Revista Brasileira de Educação*, n. 20, p. 60–70, 2002.
- SILVA, C. P. D. *A sonoridade híbrida de Hermeto Pascoal e a indústria cultural*. 2009. 157f. Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), 2009. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Centro de Ciências Sociais, Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), São Carlos, 2009.
- SILVA, R. F. D. *Improvisação e interação na “Escola Jabour”*. 2016. 296f. Universidade Estadual de Campinas, 2016. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, 2016.
- SMALLEY, D. Spectromorphology and the Structuring Process. *In: EMMERSON, S. (Org.). The Language of Electroacoustic Music*. New York: Macmillan, 1986. p. 61–93.

- SOARES, T. *Percursos para estudos sobre música pop*. In: SÁ, S.; CARREIRO, R.; FERRARAZ, R. (Org.). *Cultura Pop*. Salvador: EDUFBA, 2015. p. 19-33.
- STOBART, H. *The new (ethno)musicologies*. Lanham: Scarecrow Press, 2008.
- STOKES, M. *Globalization and the Politics of World Music*. In: CLAYTON, M.; HERBERT, T.; MIDDLETON, R (Org.). *The cultural study of music: a critical introduction*. New York and London: Routledge, 2003. p. 297-308.
- TAGG, P. Analysing popular music: theory, method and practice. *Popular music*, v. 1, n. 2, p. 37-65, 1982.
- TAUBKIN, Benjamim. Benjamim Taubkin: depoimento [set. 2016]. Entrevistador: Thiago Cabral Carvalho. São Paulo-SP, 2016. Entrevista concedida na casa do entrevistado para este pesquisador.
- TINHORÃO, J. R. *História social da música popular brasileira*. 2ed. São Paulo: Editora 34, 2010.
- TROTIGNON, P. *Heidegger*. Lisboa: Edições 70, 1990.
- TOMLINSON, G. The web of culture: a context for musicology. *19th-Century Music*, v. 7, n. 3, p. 350-362, 1984. Disponível em: <<http://goo.gl/sBvyKL>>. Acesso em: 24 jul. 2013.
- TRUAX, B. Soundscape composition as Global Music: Electroacoustic music as soundscape. *Organised Sound*, v. 13, n. 02, p. 103-109, 2008.
- _____. *Acoustic Communication*. 2a. ed. New York: Praeger, 2000.
- ULLMANN, R. A. *Antropologia: o homem e a cultura*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1991.
- VIDEIRA, M. Eduard Hanslick e a polêmica contra sentimentos na música. *Música Hodie*, v. 5, n. 2, p. 43-51, 2005.
- VOLPE, M. A. Por uma Nova Musicologia. *Música em Contexto, Revista do PPG-MUS/ Universidade de Brasília*, v. 1, p. 107-122, 2007.
- _____. Análise musical e contexto: propostas rumo à crítica cultural. *Debates, Revista da Pós-Graduação em Música da Uni-Rio*, n. 7, p. 113-136, 2004.
- _____. Remaking the Brazilian Myth of National Foundation: Il Guarany. *Latin American Music Review*, v. 23, n. 2, p. 179-256, 2002.
- WERMELINGER, Mauro. Mauro Wermelinger: depoimento [ago. 2016]. Entrevistador: Thiago Cabral Carvalho. Rio de Janeiro-RJ, 2016. Entrevista concedida na casa do entrevistado para este pesquisador.
- XAVIER, B. *Futebol no País da Música*. São Paulo: Panda Books, 2009.

Anexo I

Questionário de diagnóstico dos aspectos gerais da
Sinfonia em Quadrinhos

QUESTIONÁRIO

Pesquisador: Thiago Cabral Carvalho (thiagocabral@ifpi.edu.br).

Vínculo: Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Piauí (IFPI).

Nível: Doutorado.

Área de concentração: Musicologia.

Linha de pesquisa: Musicologia sistemática dos séc. XX-XXI.

Currículo lattes: <http://goo.gl/BcqUE2>

Tema da pesquisa: Por um modelo morfológico aplicado à análise musical: investigando processos criativos na *Sinfonia em Quadrinhos* de Hermeto Pascoal.

Data: 06/03/2014 (enviado) – 09/03/2014 (respondido)

Entrevistado: Jovino Santos Neto (jovinosantosneto@gmail.com)

PARTE I: MARQUE COM “X” OS ESPAÇOS RESERVADOS

1. Como foi realizada a edição da peça “Sinfonia em Quadrinhos”?

	A partir do autógrafo original
X	A partir da fotocópia do autografo original
	Outro (especifique):

2. Atualmente, quem detém posse do autógrafo original?

X	Apenas o compositor.
	Apenas o musicógrafo.
	Nenhuma das alternativas, pois o paradeiro do autógrafo é desconhecido.

3. Houve a intervenção do musicógrafo alterando e/ou acrescentando detalhes durante a edição da partitura?

	Não houve intervenção
X	Sim, houve intervenção. Especifique: revisão, mudança da ordem dos instrumentos na partitura.

4. A composição foi revisada antes da estreia?	
<input checked="" type="checkbox"/>	Sim, foi revisada pelo compositor.
<input type="checkbox"/>	Sim, foi revisada pelo compositor e pelo musicógrafo.
<input type="checkbox"/>	Sim, foi revisada pelo compositor, pelo regente e pelo musicógrafo.
<input type="checkbox"/>	Não houve revisão, pois não foi necessário fazê-la.
<input type="checkbox"/>	Não houve revisão, pois não houve tempo hábil para fazê-lo antes da estreia.

5. A “Sinfonia em Quadrinhos” foi uma peça encomendada?	
<input type="checkbox"/>	Não.
<input type="checkbox"/>	Não sei.
<input checked="" type="checkbox"/>	Sim. Justifique: Encomendada pela Orquestra Jovem de São Paulo em 1986

6. Houve integração entre compositor e regente durante a preparação da peça?	
<input checked="" type="checkbox"/>	Sim, constantemente, pois a peça é de difícil execução.
<input type="checkbox"/>	Sim, mas, parcialmente, pois havia somente dúvidas pontuais do regente.
<input type="checkbox"/>	Não, pois todas as indicações foram discriminadas na partitura.

7. Indicações de articulação e intensidade não constam na edição. Estes detalhes ficaram a cargo:	
<input type="checkbox"/>	Apenas do regente.
<input type="checkbox"/>	Apenas do compositor.
<input checked="" type="checkbox"/>	Regente e spalla.
<input type="checkbox"/>	Compositor, regente e spalla.
<input type="checkbox"/>	Compositor e regente.

8. O que motivou a decisão de editar a peça?

X	Interesse pessoal.
	Interesse do compositor.
	Interesse de terceiros. Especificar: _____

9. Você considerou o trabalho de edição da peça...

X	Difícil, pois o autógrafo era pouco legível.
	Fácil, pois apenas reproduzi aquilo que estava no autógrafo.
	Outro. Especifique: _____

PARTE II: QUESTÕES DISSERTATIVAS

10. Algumas passagens não foram discriminadas na partitura (solos instrumentais executados pelo compositor ao piano, sax soprano e berrante). Elas constavam no autógrafo original ou não foram colocadas na edição por uma decisão editorial do musicógrafo?

Essas passagens foram criações improvisadas espontaneamente por Hermeto Pascoal durante as apresentações da peça.

11. Descreva suas impressões pessoais sobre a peça envolvendo aspectos técnicos, estilísticos, interpretativos, relação entre performance e público etc.

Essa peça foi a primeira composição orquestral do Hermeto em que eu estive presente durante todos os estágios, e foi para mim um grande aprendizado. Eu auxiliei na preparação da partitura, e tive a oportunidade de filmar a sua primeira estreia no MASP em maio de 1986.

12. Você consideraria a peça como uma das mais importantes peças multi-instrumentais de H. Pascoal? Justifique.

Sim, creio que essa foi a primeira peça para orquestra onde o Hermeto trabalha com formas mais extensas. Ele havia escrito outras antes, mas mais curtas. Nessa peça sente-se uma expansão de ideias e de temas.

Anexo II

Cópia do manuscrito original da *Sinfonia em Quadrinhos*
(1986)

Anexo III

Edição da *Sinfonia em Quadrinhos* (1986) realizada por
Jovino Santos Neto (2008)

Anexo IV

Termos de autorização de uso de documentos (TAUD)
e Termos de consentimento livre e esclarecido (TCLE)

Anexo V

DVD-ROM contendo o vídeo da performance de estreia da *Sinfonia em Quadrinhos*, áudios utilizados nas análises das duas performances da peça e as entrevistas realizadas na pesquisa de campo