Vol. 6

Música de Câmara

Série Diálogos com o Som

Alice Belém • José Antônio Baêta Zille (orgs.)

CeR
Centro de Registro

Música de Câmara

M985 Música de câmara / Organizadores: Alice Belém , José Antônio Baêta Zille. – Belo Horizonte : C e R – Centro de Registro : UEMG – Escola de Música , 2021.
Viii , 211 p. : il. ; music. (Série Diálogos com o Som. Ensaios ; v.6)

ISBN 978-65-00-19252-0

1. Música de câmara. I. Belém, Alice. II. Zille, José Antônio Baêta. III. Título. IV. Universidade do Estado de Minas Gerais. V. Série.

CDU: 785.7
CDD: 780

Dado Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Bibliotecária responsável: Gilza Helena Teixeira CRB6/1725

Música de Câmara

Série Diálogos com o Som

Ensaios

DIÁLOGOS COM O SOM é uma publicação produzida pelo Núcleo de Produção Editorial do Centro de Registro (CeR) da Escola de Música da Universidade do Estado de Minas Gerais.

Editor
José Antônio Baêta Zille

Organização
Alice Belém e José Antônio B. Zille

Coordenação editorial
José Antônio B. Zille

Projeto gráfico
Maíra Santos

Capa
Hélio Dias

Diagramação
Hélio Dias

Fotografia
Hélio Dias

Apoio Técnico
Luiz Castro

Revisão
Língua portuguesa: Cibele Imaculada da Silva
Língua inglesa: Rodrigo Miranda de Queiroz
Finalização: Aline Azevedo

ESCOLA DE MÚSICA DA UEMG
Rua Riachuelo, 1.321 - Padre Eustáquio
Belo Horizonte - CEP: 30720-060

Diretor
Helder da Rocha Coelho

Vice-Diretor
Ulisses Coutinho Amaral

CENTRO DE REGISTRO

Coordenador
José Antônio B. Zille

NÚCLEO DE PRODUÇÃO EDITORIAL

Coordenador
José Antônio B. Zille

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MINAS GERAIS

Reitora
Lavínia Rosa Rodrigues

Vice-Reitor
Thiago Torres Costa Pereira

Chefe de Gabinete
Raoni Bonato da Rocha

Pró-reitor de Planejamento, Gestão e Finanças
Fernando Antônio França Sette Pinheiro

Pró-reitora de Pesquisa e Pós-Graduação
Magda Lúcia Chamon

Pró-reitora de Ensino
Michelle Gonçalves Rodrigues

Pró-reitor de Extensão
Moacyr Laterza Filho

Música de Câmara

Série Diálogos com o Som

Ensaios

Organizadores
Alice Belém • José Antônio Baêta Zille

Autores
Alice Belém
Marija Mihajlovic Pereira
Evan Rothstein
José Ricardo Jamal Júnior & Stanley Levi Nazareno Fernandes
Ingrid Barancoski
Luciane Cardassi
Fernando Rocha
Ronan Gil de Morais
Ricardo Ballestero

VOLUME 6

CeR Centro de Registro
UEMG
ESCOLA DE MÚSICA

A SÉRIE DIÁLOGOS COM O SOM

Essa série pretende ser um depositário e difusor dos pensamentos de vanguarda em torno dos saberes que constituem o universo da música e suas relações.

Partimos do pressuposto de que, à frente das pesquisas, na sua maioria com base empírica, estão os pensamentos daqueles que se ocupam de olhar as várias temáticas de um determinado campo do saber. São esses olhares, nas suas mais diversas perspectivas, que alimentam as discussões e propulsionam cada área de conhecimento. Nesse sentido, pretendemos contribuir para estimular a reflexão e a atuação crítica em contextos culturais diversos, tendo a música como elemento concatenador.

Sob essa concepção, cada volume da série Diálogos com o Som abarca uma temática pré-definida, cujos textos, de caráter ensaístico, retratam as ideias de autores convidados que, na atualidade, estão pensando o tema proposto pela coordenação editorial. A série poderá trazer ainda traduções inéditas e/ou textos representativos da temática proposta em cada volume.

SUMÁRIO

Um olhar sobre a música de câmara no Brasil 17
Alice Belém

Introdução ao estudo da música de câmara para alunos de nível intermediário 31
Marija Mihajlovic Pereira

Teaching chamber music to children: principles, context and strategies 47
Evan Rothstein

Fazendo música coletivamente a partir de uma perspectiva horizontal 69
José Ricardo Jamal Júnior
Stanley Levi Nazareno Fernandes

Pós-modernismo, religiosidade e misticismo em obras brasileiras contemporâneas de câmera 95
Ingrid Barancoski

Uma nova ecologia para a música de câmara do século XXI 117
Luciane Cardassi

Música de Câmara e Eletrônica 137
Fernando Rocha

Música gestual em contexto camerístico 163
Ronan Gil de Morais

A canção de câmara encarnada: uma narrativa sobre a construção sonora a partir do texto 189
Ricardo Ballestero

Pós-modernismo, religiosidade e misticismo em obras brasileiras contemporâneas de câmera

Ingrid Barancoski

O repertório camerístico tem papel ímpar na música do século XX e no início deste século, e muitas das principais inovações de linguagem da música contemporânea foram realizadas e desenvolvidas em obras de câmera.[1] Além de viabilizar performances pela facilidade logística de grupos menores, se comparado às formações sinfônicas, o camerismo instiga os compositores a explorar o idiomatismo e possibilidades timbrísticas dos instrumentos individualmente e em combinações infinitas, resultando em experimentações texturais e temporais das mais sofisticadas. Na música de câmera brasileira não é diferente, também importantes movimentos tiveram o repertório camerístico como seu principal cenário. Casnok nos aponta que dois dos mais significativos momentos da música brasileira da primeira metade do século XX tiveram a música de câmera com papel essencial: a Semana de Arte

[1] McCalla defende essa ideia partindo de títulos das primeiras décadas do século XX que mais tarde se tornariam icônicos, citando por exemplo Pierrot Lunaire (1912), de A. Schoenberg, com a introdução do Sprechstimme como novo recurso de timbre da voz, passando Marteau sains maître (1954), de Boulez, até as experimentações de Berio, Crumb e Ligeti, num processo contínuo de ousadas transformações (McCALLA, 2003).

Moderna de 1922,[2] quando foram apresentadas 20 obras de câmera de Villa-Lobos nos concertos da programação do evento, e o movimento Música Viva,[3] com atividade principalmente nos anos 40 e produção majoritariamente camerística (CAZNOK, 2015).

Numa abordagem da nossa música de câmera da segunda metade do século XX, objeto deste ensaio, há que se considerar um contexto dinâmico tanto pela presença do pensamento pós-moderno quanto pela continuidade do processo de amadurecimento da identidade brasileira. Pós-modernismo é um termo que se refere à multiplicidade por natureza, e é definido e discutido de formas diversas por diferentes autores. Alguns propõem enumerar características do movimento, em listas que devem ser entendidas sem nenhuma expectativa de que as obras atendam a todos os quesitos. Segundo Kramer (2002, p. 16-17), por exemplo, o pós-modernismo musical pode ser assim caracterizado:

1) não é simplesmente um repúdio ao modernismo ou sua continuação, mas inclui tanto aspectos de ruptura quanto de continuidade;
2) em algum nível ou de alguma maneira, é irônico;
3) não coloca fronteiras entre sonoridades e procedimentos do passado e do presente;
4) desafia hierarquias entre estilos mais e menos intelectualizados;
5) menospreza o valor inquestionável da unicidade estrutural;
6) questiona a exclusividade mútua de valores elitistas e populistas;
7) evita formas totalizantes (i.e., não busca criar obras que sejam estritamente tonais ou seriais ou que se encaixem num padrão formal pré-estabelecido);
8) considera a música não como autônoma mas inserida nos contextos cultural, social e político;

---

[2] A Semana de 22 trouxe a público as ideias do movimento modernista brasileiro, que vinha se desenvolvendo desde o início do século questionando o academicismo e defendendo a modernização das artes e o caráter nacional. Foi liderada principalmente por escritores. Na programação musical de concertos foram executadas obras exclusivamente de Villa-Lobos, incluindo, entre outras, Sonata nº 2 para violino e piano (1914), Historietas para canto e piano (1920), e Quarteto para flauta, sax, celesta, harpa e coro feminino (1921).

[3] O movimento Música Viva foi fundado em 1939 e teve como líder o compositor e musicista alemão Hans Joachim Koelreutter (1915-2005). Participaram do grupo, entre outros, os compositores brasileiros Guerra-Peixe (1914-1993), Eunice Katunda (1915-1990), Claudio Santoro (1919-1989) e Edino Krieger (n. 1928). O grupo organizou concertos, publicou boletins e promoveu debates sobre a música contemporânea. Koelreutter é conhecido por ter trazido para o Brasil o dodecafonismo, mas também trouxe novas ideias para o ensino da música e possibilitou o acesso ao repertório europeu da época.

9) inclui citações e referências a músicas das mais diversas tradições e culturas;
10) considera a tecnologia não somente como uma maneira de preservar e transmitir a música, mas também como intrinsecamente inserida na produção e na essência da música;
11) inclui e abre espaço para contradições;
12) questiona oposições binárias;
13) inclui fragmentações e descontinuidades;
14) abrange pluralidade e ecleticismo;
15) apresenta múltiplos significados e múltiplas temporalidades;
16) reconhece significados e até mesmo estruturas presentes na percepção do ouvinte, mais do que em partituras, performances ou no pensamento dos compositores.[4] (KRAMER, 2002, p. 16-17, tradução nossa)

Outros definem o termo de forma mais sintética e ideológica. Tacuchian (2014, p. 35) enfatiza que o pós-moderno não é um estilo, mas um comportamento estético:

> o pós-moderno é, antes de tudo, caracterizado por uma atitude de síntese, de superação de polaridades, de abolição de compromissos estéticos rígidos e de transformações de antigas estéticas em novas técnicas ou ferramentas de ação. Enfim, uma busca do novo mas, agora, sem rejeitar a tradição.

O sujeito pós-moderno não tem uma identidade fixa, e suas identidades estão sempre se transformando. Na segunda metade do século XX, há uma tendência a abranger uma maior diversidade cultural e racial, abandonando a noção homogeneizante do nacional (MENEZES, 2015). Essa época é marcada no Brasil pela superação das disputas acirradas dos anos 1950 entre nacionalismo e vanguarda, e paralelamente pela construção de novos modos de identidade

[4] "1) is not simply a repudiation of modernism or its continuation, but has aspects of both a break and extension; 2) is, on some level and in some way, ironic; 3) does not respect boundaries between sonorities and procedures of the past and the present; 4) challenges barriers between 'high' and 'low' styles; 5) shows disdain for the often unquestioned value of structural unity; 6) question the mutual exclusivity of elitist and populist values; 7) avoids totalizing forms (e.g., does not want entire pieces to be tonal or serial or cast in a prescribed formal mold); 8) considers music not as autonomous but relevant to cultural, social, and political contexts; 9) includes quotations of or references to music of many traditions and cultures; 10) considers technology not only as a way to preserve and transmit music but also as deeply implicated in the production and essence of music; 11) embraces contradictions; 12) distrusts binary oppositions; 13) includes fragmentations and discontinuities; 14) encompasses pluralism and eclecticism; 15) presents multiple meanings and multiple temporalities; 16) locates meaning and even structure in listeners, more than in scores, performances, or composers."

cultural.[5] Faz parte desse processo o questionamento de vários conceitos: o folclore como expressão unificadora do nacionalismo musical brasileiro predominante na primeira metade do século XX, o tradicional uso da síncope presente na música brasileira desde o século XIX com o lundu e a modinha, a rítmica afro-brasileira associada à música popular, e a incorporação de elementos das culturas indígenas e afro-brasileiras entendidos como exoticismo. Contribuiu também para esse contexto transformador o Movimento Música Nova, atuante na década de 1960 em São Paulo, revisitando o dodecafonismo pelo serialismo integral e desenvolvendo experimentações com música aleatória, microtonal, concreta e teatro musical.[6]

Simultaneamente, sempre foi parte integrante da nossa complexa identidade cultural uma marcante religiosidade, incluindo diversas crenças também combinadas em sincretismo religioso. Obras musicais brasileiras ligadas a temáticas religiosas e místicas refletem esse fato e acompanham as transformações históricas, sociais e culturais. Há uma vasta produção do gênero desde o século XVIII, primordialmente ligada ao ritual católico até o século XIX,[7] e no período nacionalista utilizando também alusões à tradição mística afro-brasileira. Na segunda metade do século XX, as obras com temática ligada ao sagrado seguem uma tendência a incorporar os mais variados vocabulários contemporâneos e buscar inspirações em diferentes crenças, ritos e simbolismos. Apresento uma amostragem de três títulos de câmera de compositores de gerações distintas abarcando o último quarto do século passado, obras estas para instrumentações mistas e baseadas em elementos extramusicais ligados a temáticas religiosas e místicas de naturezas diversas. Com essa apreciação, proponho exemplificar possibilidades de combinação entre a liberdade do pensamento pós-moderno, a multiplicidade das linguagens musicais contemporâneas e o caráter subjetivo e variado da nossa religiosidade. Esta é a seleção: (1) *Paná-Paná I* para flauta, oboé e piano (1977), de Almeida Prado (1943-2010), (2) *Percussão I* para 2 declamadores

[5] Segundo Salles (2003), embora os países do terceiro mundo ainda estejam no processo de consolidar a industrialização e constituir uma sociedade moderna, também nos incluímos no processo de superação da modernidade, sendo que "o pós-modernismo musical brasileiro independe, portanto, apenas da evolução técnica, de um 'estágio avançado' da composição musical, mas também é fruto de um amadurecimento da questão de nossa identidade musical" (SALLES, 2003, p. 151).

[6] Foram integrantes do Grupo Música Nova os compositores Gilberto Mendes (1922-2016), Damiano Cozzella (1929-2018), Rogério Duprat (1932-2006), Willy Corrêa de Oliveira (n. 1938), com a orientação do maestro Olivier Toni (1926-2017).

[7] Informações detalhadas sobre a música brasileira religiosa dos séculos XVIII e XIX podem ser encontradas em: http://www.musicasacrabrasileira.com.br/index.php.

(esposo e esposa), glockenspiel, xilofone, prato, 3 blocos chineses, chocalho, 2 gongos, 3 tom-tom, 3 tímpanos e piano (1986), de José Penalva (1924-2002), e (3) *Aroe-Jari (Caverna das almas)* para octeto de câmara e instrumentos Bororo – flauta em dó, flautas Bororo Ika e Poari, clarinete baixo em dó, bandolim, violino, violão, piano, 5 tom-tom (2000), de Roberto Victorio (n. 1959).

Paná-Paná I de Almeida Prado

Provavelmente Almeida Prado é o exemplo mais contundente que se pode apontar de um compositor brasileiro que combine princípios de diferentes linguagens de maneira recorrente em sua música. Isto resulta numa variedade de estruturas, texturas, timbres, ritmos e elementos do tonal, atonal, serial, tonal livre, aleatorismo, espectralismo, e ainda citações e paródias, sem abandonar completamente os modelos formais tradicionais. Sua produção é majoritariamente de música programática, o que transparece nos títulos das obras. Almeida Prado tem predileção por temáticas de cunho religioso, abarcando não somente questões ligadas ao catolicismo (era inclusive católico praticante), mas também inspirações de outras crenças, como as afro-brasileiras.[8]

Almeida Prado reconhecia influências andradianas do nosso nacionalismo musical e se intitulava compositor brasileiro, mas numa visão ampla de brasilidade. Num depoimento seu, respondendo a uma solicitação para homenagear Mário de Andrade (*apud* MARIZ, 1983, p. 84), escreveu:

> Eu pessoalmente recebi do Mário aquela conscientização da necessidade de fazer uma música brasileira.
> Mas essa conscientização me levou a meditar no porquê de uma arte autenticamente brasileira.
> Seria para mim, atualizado:
> 1) Utilização da essência do folclore, um estudo aprofundado da rítmica e melodia de todas as regiões do Brasil;
> 2) Compreender o que se passa nas outras áreas, absorver tudo que é espontâneo do povo, manifestações de alegria, tristeza, melancolia, tudo isso que se mostra em tudo que é popular. A psicologia popular;

[8] Algumas de suas obras de cunho religioso são: *Thérése, l'amour de Dieu* para solistas, coro, 2 narradores e orquestra (1975), *Sonata no. 7 – Salmo 19* para piano solo (1984), *Sinfonia dos Orixás* (1985), *Missa de São Nicolau* para solistas vocais, coro e orquestra (1987), *As sete últimas palavras de Cristo crucificado* para barítono e orquestra (1989) (PEIXOTO, 2016).

3) Pesquisar a fauna, a flora, os ruídos da nossa natureza;
4) Conhecer as influências que sofre a nossa cultura, em todos os níveis;
5) O folclore urbano, a televisão, o rádio, as revistas populares de fotonovelas, as músicas sertanejas comerciais, os jingles, etc.

A obra *Paná-Paná I* para flauta, oboé e piano[9] é inspirada na fauna brasileira, mas também em aspectos místicos, como se lê na epígrafe da obra:

> Uma borboleta da Eternidade
> Com o forte fio da minha vontade rompi o sufocante casulo da ignorância. Agora sou borboleta da eternidade que desliza planando com graça através do mundo.
> Coberta com os diamantes das galáxias em turbilhão, voo com júbilo em minhas asas da natureza.
> Contemplai minha beleza imortal! Oh meus irmãos! Cortai os elos de trevas dos temores que vos amortalham, e segui-me em meu voo até ELE.
> Paramahansa Yogananda
> (Murmúrios da Mãe Eterna) (ALMEIDA PRADO, 1977)

Nas palavras do compositor: "Lendo um profundo livro, descobri este santo hindu, Yogananda, que numa de suas orações fazia a comparação da libertação do homem com a borboleta que se descobre livre em eterno voo." (ALMEIDA PRADO, 1980, p. 3)

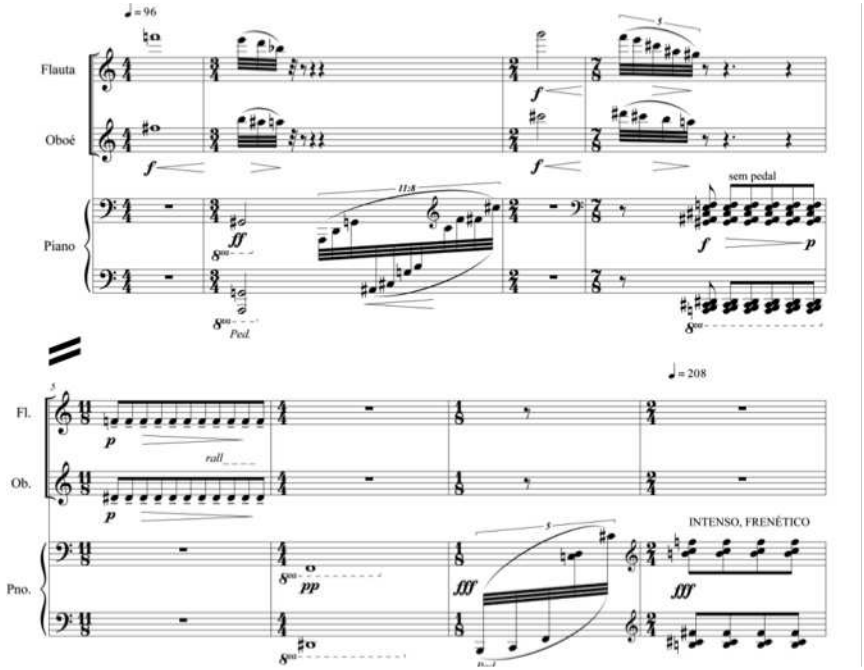
Paná-paná é o coletivo de borboleta na língua tupi-guarani. No poema e na música, a metamorfose de larva em borboleta é utilizada como símbolo de libertação humana através da religiosidade (libertação esta que pode ser entendida em vários sentidos). É notória a estreita relação entre a ideia programática e a estrutura da obra, que pode ser definida como uma metamorfose sonora, ou seja, uma contínua e drástica transformação de todos os componentes musicais: texturas, timbres, questões temporais, ritmos, métricas, melodias, dinâmicas, registros.

A dramaticidade inicial, pode-se dizer até violenta, decorre de gestos bruscos, dissonantes e rápidos de direção pronunciada, contrastando com notas longas, e ainda interrompidos por sequências estáticas de acordes dissonantes repetidos. Contribuem para essa atmosfera o uso de dinâmicas extremas – de ***pp*** a ***fff*** – e

[9] *Paná-Paná I* faz parte de um ciclo de três obras de câmera de Almeida Prado, completado por: *Paná-Paná II* para clarinete, violoncelo e piano (1981) e *Paná-Paná III* para quarteto de cordas, piano, celesta, acordeão, marimba ou vibrafone (2010) (PEIXOTO, 2016).

mudanças súbitas de tempo – como no compasso 8, onde a velocidade é mais do que dobrada (Exemplo 1).

Exemplo 1 – Almeida Prado, *Paná-Paná I*, c. 1-8

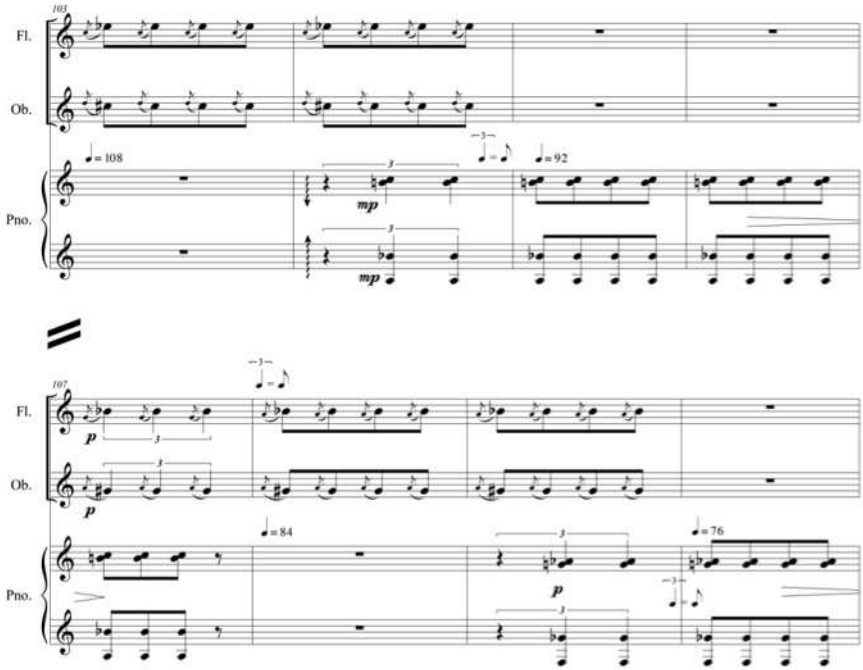


O tempo é tratado como um dos elementos passíveis de transformações. Almeida Prado utiliza a modulação métrica para modificá-lo organicamente, e assim a pulsação frenética do início da obra vai se diluindo até atingir a serenidade ao final. São utilizadas doze sucessivas modulações métricas (c. 67, 72, 76, 81, 85, 92, 97, 100, 103, 105, 112 e 115),[10] num efeito de gradativo alargamento do fluxo espacial e temporal. Simultaneamente, o uso de acordes repetidos e sequenciais modulações métricas remetem ao minimalismo (Exemplo 2).

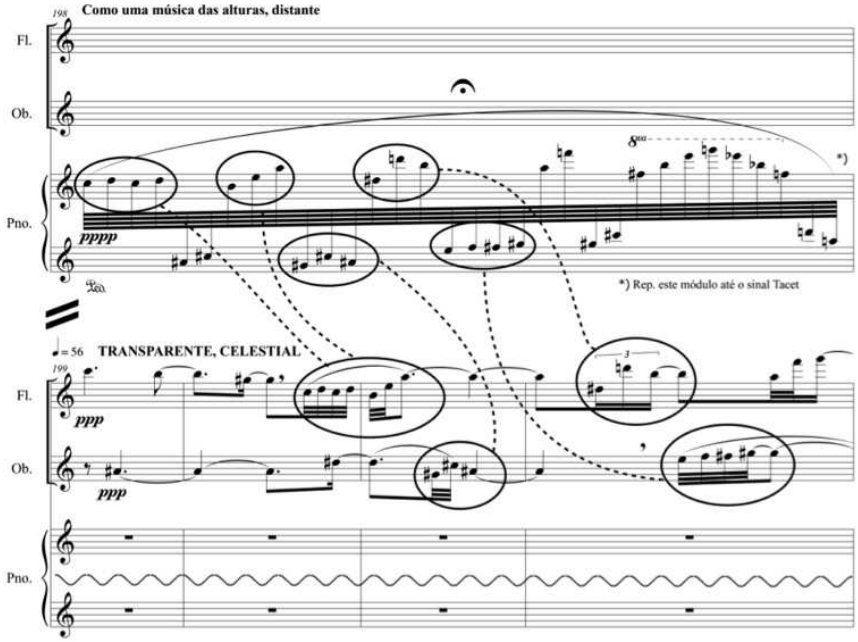
[10] Modulação métrica é uma ferramenta de manipulação temporal utilizada na música contemporânea e desenvolvida principalmente pelo compositor americano Elliott Carter (1908-2012). Consiste na aceleração ou desaceleração controlada dos andamentos através de uma figura rítmica comum entre tempos diferentes e subsequentes.

A última seção de *Paná-Paná I* tem início no comp. 198 com a indicação "Como uma música das alturas, distante", numa atmosfera de estabilidade. O gesto de notas rápidas do piano no registro agudo em dinâmica ***ppp*** é repetido dessa mesma forma por 37 compassos. No compasso 199, flauta e oboé se sobrepõem à camada sonora do piano com a indicação "transparente, celestial". Aqui os três instrumentos tocam juntos, em registros e dinâmicas semelhantes. A integração total das partes é enfatizada pela utilização de fragmentos da parte do piano distribuída entre os sopros (Exemplo 3). O processo de rarefação da textura continua "até atingir um ***pp*** quase inaudível" ao final da obra, como o compositor indica na partitura (ALMEIDA PRADO, 1980, p. 18).

Exemplo 2 – Almeida Prado, Paná-Paná I, c. 103-110



Exemplo 3 – Almeida Prado, Paná-Paná I, c. 198-202



Percussão I de José Penalva

José Penalva (ou Padre Penalva, como ficou conhecido) desenvolveu paralelamente atividades de sacerdote, docente, teólogo, pesquisador, regente, musicólogo, crítico e compositor. Seu catálogo inclui obras sacras e seculares, mas temas religiosos estão também presentes em suas obras sacras, como em *Percussão I* para 2 declamadores (esposo e esposa), glockenspiel, xilofone, prato, 3 blocos chineses, chocalho, 2 gongos, 3 tom-tom, 3 tímpanos e piano. Essa obra é baseada em trechos do livro *Cântico dos cânticos*, da Bíblia Sagrada,[11]

[11] O texto da obra é o seguinte:
1. Encantamento 1, 10-17; 2, 1-7
Esposo: Como o seu rosto é lindo com brincos e colares...Vou mandar fundir para você brincos de ouro com incrustações de prata...
Esposa: Ainda que o rei descanse em seu leito, meu nardo me faz sentir o seu perfume. Sinto o meu amado como a mirra que dorme em meu peito, sinto-o como cachos de uva
Esposo: Você é tão bonita, minha amada os olhos são como pombas
Esposa: E você, amado, é belo e encantador! Nosso caramanchão é verdejante

e faz parte de um período muito fecundo de atividade do compositor. Nas décadas de 1980 e 90, Penalva alcançava seu amadurecimento composicional desenvolvendo experimentações de texturas, timbres e formas, combinando livremente princípios da tradição com inovações e mesclando diferentes linguagens estilísticas (BOJANOSKI; PROSSER, 2006).[12]

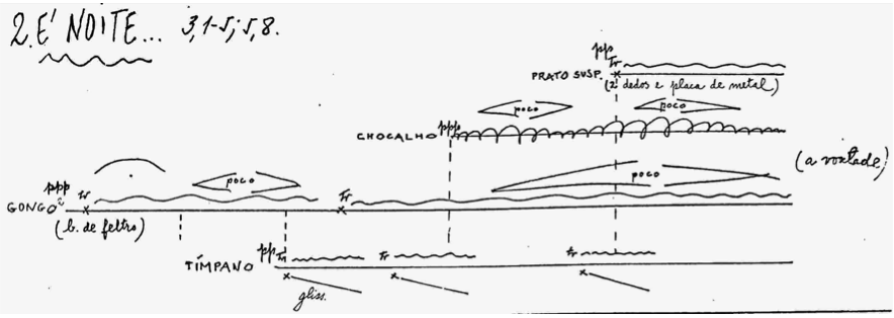
Percussão I é estruturada em três episódios: *1. Encantamento 1, 10-17; 2, 1-7; 2. É noite...3, 1-5; 5,8; 3. Mais forte que a morte 8, 5-7.* A linguagem é atonal, com orientações específicas quanto à afinação dos instrumentos de percussão: "3 tom-tom (afinação livre em quinta aumentada, distinta da dos tímpanos), 3 tímpanos (afinação livre em quinta aumentada, distinta da dos tom-tom)" (PENALVA, 1986, p. ii). A música é completamente subordinada ao texto, pois é a declamação que conduz a fluência temporal da obra. Desta forma, a palavra sagrada é colocada em patamar superior em relação às linhas instrumentais, com conotação simbólica.

As intervenções instrumentais pontuam, comentam e enfatizam o sentido do texto, criam atmosferas (como no início do segundo episódio, Exemplo 4) e incluem efeitos onomatopaicos (por exemplo, no segundo episódio, em paralelo ao texto "ah, os guardas...", o compositor indica para a percussão "toque militar para o tambor" e "surdo de banda militar").

Esposo: com vigas de cedro e lambris de cipreste
Esposa: Sou o narciso das planícies de Saron e o lírio dos campos
Esposo: Como lírio entre espinhos eu a estou vendo entre os jovens
Esposa: E você, entre os rapazes, se parece à macieira em meio às árvores do pomar! À sua sombra tentadora sentei-me para saborear a doçura de seus frutos. E você me levou e me entregou o estandarte do amor
Ah! Deem-me tortas de passas e maçãs pois ele me fez desfalecer, com seu braço esquerdo me toma a cabeça e com o direito me abraça!
Esposo: Ah! Por favor! Pelas gazelas e corças do campo...não perturbem o nosso amor... 2. *É noite*... 3, 1-5; 5-8.
Esposa: É noite...é noite! Procuro o meu amado e não acho!
Vou levantar-me e correr à cidade / Por ruas e ruas procuro o amado do meu coração; busco-o e não o encontro e não tenho resposta... / Por favor, meninas, se virem o meu amado digam que morro de paixão / Ah! Os guardas / Guardas! Vocês viram o meu amado? Guardas!!! Ah!...Ei-lo! 3. *Mais forte que a morte 8, 5-7*
Esposa: Ei-lo!!! Não mais o perderei! Grava-me no coração e no braço como um selo! A paixão é mais forte que a morte! Inexorável, quem pode apagá-la? Seus dardos são de fogo consumidor!
Nem as grandes águas conseguem extinguir o amor nem as torrentes podem fazê-lo submergir!
Esposo e esposa: Por favor! Pelas gazelas e corças do campo, não perturbem o nosso amor!

[12] Outras obras de Penalva dessa época são: *Nova et vetera* para piano (1990), *Sonata nº 3* para piano (1993), *Contra-punctum* para orquestra (1985), *Os quatro cavaleiros do apocalipse* para solistas, coro e orquestra (1990), *Ágape II* (Missa nº 8) para tenor e violino solistas, coro, órgão e orquestra de cordas (1993) (PROSSER, 2000).

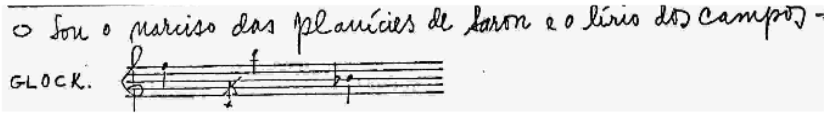
Exemplo 4 – Penalva, *Percussão I*, p. 5



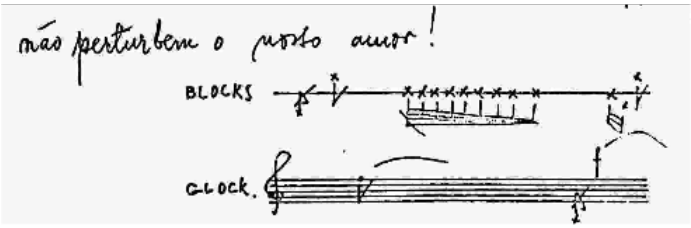
Os instrumentos de percussão são utilizados como *leitmotif* dos dois narradores: blocks para a declamação do esposo e glockenspiel da esposa (Exemplos 5 e 6). Na última frase do terceiro episódio, quando pela primeira vez esposa e esposo declamam juntos, blocks e glockenspiel também soam em paralelo (Exemplo 7).

Exemplo 5 – Penalva, *Percussão I*, declamação do esposo e blocks, p. 1

Exemplo 6 – Penalva, *Percussão I*, declamação da esposa e glockenspiel, p. 1

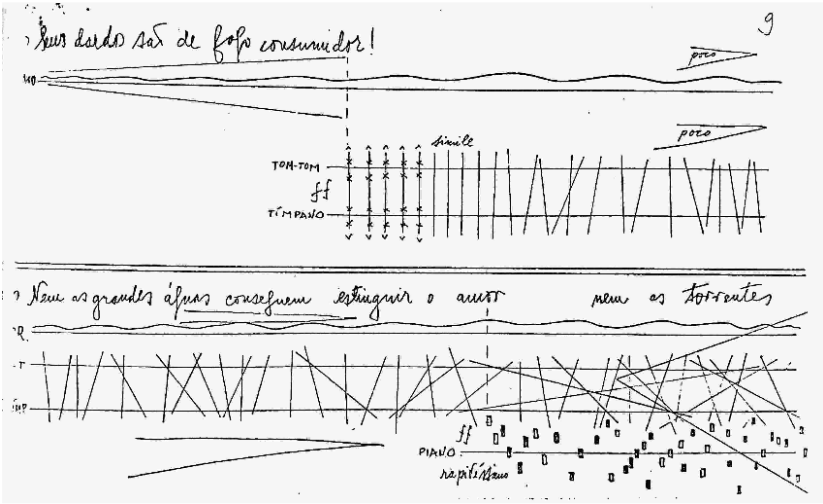


Exemplo 7 – Penalva, *Percussão I*, declamação de esposo e esposa, blocks e glockenspiel, p. 7



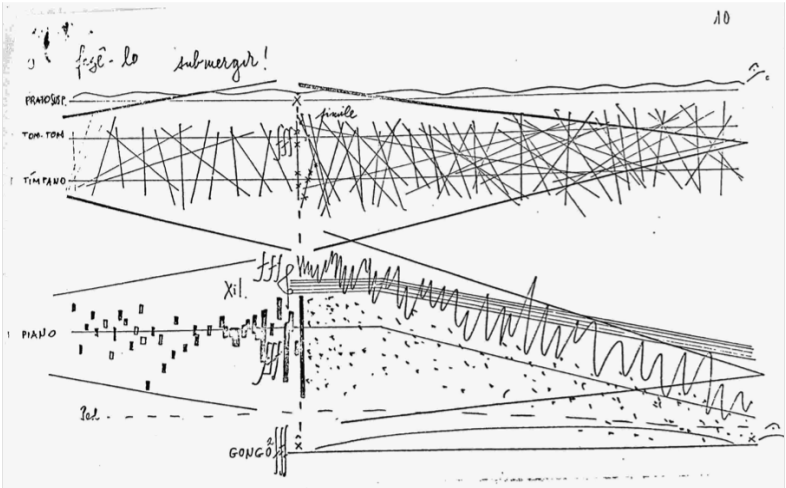
As texturas acompanham a dramaticidade do texto. A maior densidade é reservada para o terceiro episódio (*Mais forte que a morte*), com sentimento de exaltação pela força do amor (com o texto "A paixão é mais forte que a morte! Inexorável [...] Seus dardos são de fogo consumidor! Nem as grandes águas conseguem extinguir o amor nem as torrentes podem fazê-lo submergir!"). A aleatoriedade controlada é utilizada com generosidade, e sugerida pelo grafismo da notação (Exemplo 8); são empregados efeitos sonoros como *clusters* e glissandos, caracterizando música matérica.[13]

Exemplo 8 – Penalva, Percussão I, p. 9-10



[13] O termo "música matérica" foi originalmente utilizado na música concreta e eletrônica, mas Penalva também utilizava esse termo para composições pós-seriais inspiradas nas experiências eletroacústicas, com a emissão de sons e ruídos pelos instrumentos, geralmente aliando o seu uso convencional com técnicas expandidas (PROSSER, 2000).

Exemplo 8 – Penalva, Percussão I, p. 9-10 (continuação)



Aroe-Jari, de Roberto Victorio

Roberto Victorio (n. 1959) é de uma geração mais recente, sendo um dos nomes mais atuantes da vanguarda brasileira dos nossos dias. Baseado em seus estudos sobre os índios Bororo, desenvolve uma linguagem musical de sofisticação temporal, textural e tímbrica. O octeto *Aroe-Jari* (o título significa 'caverna das almas') é a primeira obra da *Trilogia Bororo* (2000-2001), uma das principais produções do compositor,[14] em que Victorio busca inspiração no ritual funerário dos índios Bororo:

> todo o ciclo funerário está centrado na simbiose entre o percurso ritual e o estritamente musical, e gira em torno não só das buscas de proximidades tímbricas entre instrumentos e vozes, em intenso intercâmbio, mas também, e principalmente, na construção de um arcabouço sonoro/ritual onde os universos, material e imaterial, sejam percebidos como uma só manifestação. (VICTORIO, 2016, p. 70)

Profundo conhecedor da cultura Bororo e autor de estudos etnomusicológicos sobre esse assunto, o compositor analisa questões temporais dos cantos funerários Bororo a partir de teorias contemporâneas do filósofo e matemático russo Pietr

[14] A *Trilogia Bororo* de Roberto Victorio é composta pelas seguintes obras: *Aroe-Jari* para flauta, 2 clarinetes baixos, violino, bandolim, violão, piano, percussão e instrumentos Bororo (2000), *Aroe-Enogware* para quarteto de flautas Bororo: ika, panna, parira e poari (2001); e *Aroe-Maiwu* para dois violoncelos, contrabaixo, clarinete baixo, percussão e sons digitais em tempo real (2001).

Ouspensky (1878-1947), do filósofo francês Merleau-Ponty (1908-1961), e propõe novas concepções e percepções temporais e timbrísticas (VICTORIO, 2003). Baseado nessas teorias e nos cantos Bororo, Victorio questiona a medição e previsibilidade temporal.

> Entre os Bororo, e a partir da leitura do ritual funerário, perceberemos não só a complexidade da estrutura interna (musical/ritual) como um processo desperceptivo, ou seja, que vai gradativamente se tornando não perceptível aos referenciais sensoriais tridimensionais, como também a nova realidade espaço-temporal que se instaura durante todo o ciclo funerário para os nativos, totalmente desvinculada das amarras da previsibilidade. (VICTORIO, 2003, p. 38)

A partir de percepções de multitemporalidade dos cantos Bororo, o compositor faz uma reflexão científica sobre a percepção do tempo, questões de tempo real *versus* tempo virtual e fluxo temporal na ótica da tridimensionalidade, em busca de um novo espaço-tempo. Na sua concepção musical, o tempo passa a ser uma quarta coordenada do espaço tridimensional, formando uma realidade quadrimensional.

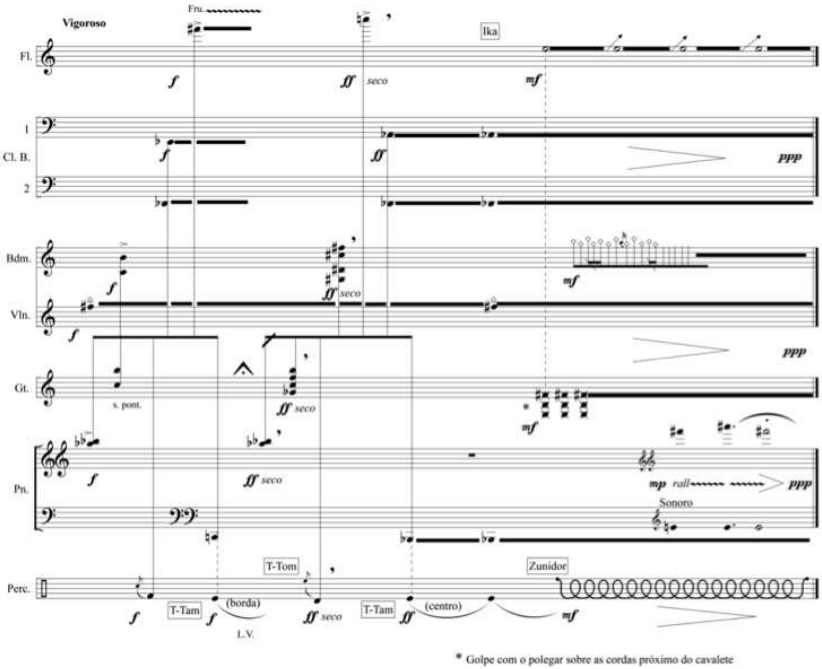
Para Victorio, a experimentação tímbrica e a notação musical fazem parte da concepção da obra: "O timbre, assim como a notação, passam a ser pensados como unidades formadoras do corpo musical e como elementos primordiais dentro de poéticas, onde todo um motivo gerador de uma obra pode partir de um lado tímbrico ou de notação" (VICTORIO, 2003, p. 19). Instrumentos Bororo são incorporados na instrumentação[15] não para efeitos pontuais ou acessórios, mas como parte integrante do timbre e da espacialidade da obra, e como alusão a ocorrências do ciclo funerário (VICTORIO, 2016). No Exemplo 9 podemos observar a espacialidade criada pela combinação de timbres da textura camerística.

As conexões entre os fundamentos musicais do ritual funerário Bororo e *Aroe-Jari* são complexas e ocorrem de diversas formas como referenciais sonoros. Por exemplo: (1) são utilizadas relações intervalares dos cantos Bororo – no Exemplo 7, a parte do piano é construída a partir de uma síntese das relações intervalares estabelecidas pelos cantos Bororo; (2) o timbre dos sons ásperos e guturais dos cantos Bororo são a base para a utilização de multifônicos, frullato, sons ventados nos clarones e na flauta e uso de acentuada pressão do arco do violino sobre as cordas; (3) as intervenções do instrumental Bororo em *Aroe-Jari* seguem a ordem

[15] O instrumental Bororo, composto primordialmente de instrumentos de sopro e complementado por partes vocais, é detalhadamente descrito por Victorio no item "Instrumentos musicais e hierarquia sonoro ritual" (VICTORIO, 2003, p. 68-77), do Capítulo II de sua tese de Doutorado.

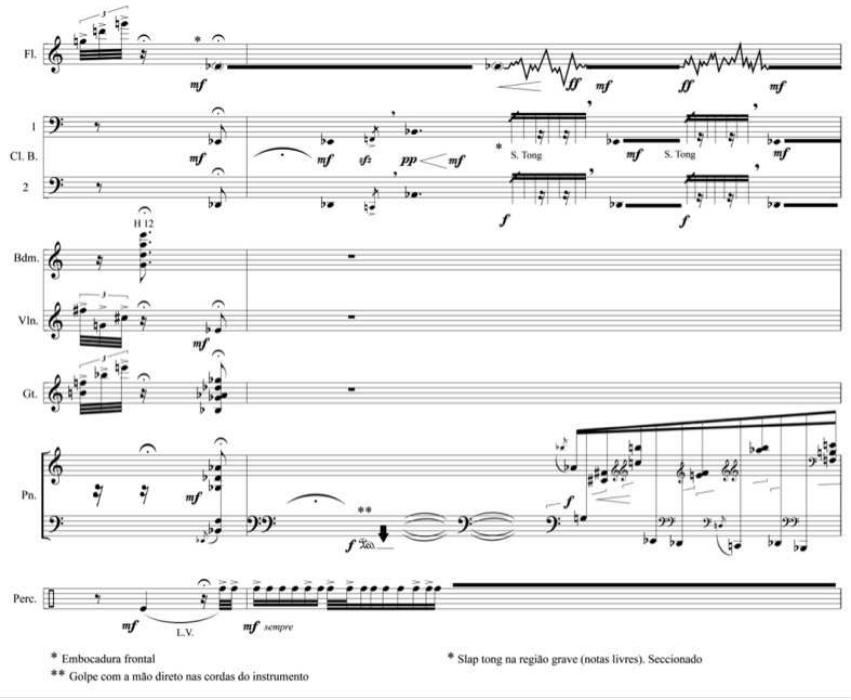
em que os instrumentos são utilizados no ciclo funerário; (4) adensamentos polirrítmicos resultam em ambiências sonoras inspiradas pelos cantos Bororo; (5) são utilizados silêncios que interferem no fluxo sonoro, uma alusão a acontecimentos semelhantes dos rituais Bororo; (6) assim como nos cantos do ritual funerário Bororo, são frequentes os eventos de multitemporalidade, onde planos em tempos distintos fluem independente e simultaneamente, como podemos observar no Exemplo 10 – flauta a partir de sonoridade longa sobre a nota mi com oscilações sem previsibilidade, clarones com discurso fragmentado entre notas longas e intervenções improvisativas, o piano com um gesto em aceleração (como ocorre em cantos durante o ciclo funerário) e a percussão em ostinato (VICTORIO, 2003).[16]

Exemplo 9 – Roberto Victorio, *Aroe-Jari*, p. 50



[16] Concepções sonoras de multitemporalidade estão presentes em outras obras de Victorio, como por exemplo no ciclo *Chronos*, que se compõem de: Chronos I para clarinete e percussão múltipla (1996), Chronos II para flauta e eletrônica em tempo real (1998), Chronos III para violoncelo solo (1998), Chronos IV para clarinete baixo e percussão múltipla (1999), Chronos V para marimba solo (1999), Chronos VI para piano solo (uma adaptação de Aroe-Jari) (1999), Chronos VII para bandolim, clarinete baixo e violoncelo (2000), Chronos VIII para quarteto de flautas e flautas bororo (2001), Chronos IX para dois violoncelos (2000) e Chronos X para flauta e bateria (2002).

Exemplo 10 – Roberto Victorio, *Aroe-Jari*, p. 22



Confluências entre as obras

Temáticas ligadas ao sagrado, ao místico e religioso parecem instigar o desprendimento da temporalidade do caráter métrico, linear, medido e regular do mundo real e terreno. As ideias extramusicais destas três obras aludem a tempos outros: o tempo dentro de um casulo onde ocorre uma metamorfose, o tempo das transformações pelas quais passam a alma humana, o tempo da religiosidade e do místico, sejam o significado e a prosódia da palavra da Bíblia Sagrada, seja a simbologia do rito funerário de uma tribo indígena. Em *Paná-Paná I*, de Almeida Prado, o processo de transformação de larva para borboleta é visto de uma maneira ampliada (podendo ser entendido numa atmosfera de realismo mágico), e os minúsculos movimentos internos de um pequeno casulo se alargam através de uma lente de aumento de espaço, de tempo e de som, numa dramática metamorfose sonora que estrutura a obra. Isto dá sentido a modulações métricas combinadas a processos minimalistas. Em *Percussão I*, de Penalva, a escrita é

amétrica, sem pulsação definida, sem fórmula de compasso nem indicação de andamento. Todas as questões temporais, assim como a aleatoriedade controlada, seguem a declamação do texto, sendo passível de variadas nuances cênicas. Victorio também explora a ausência de tempo cronométrico, sem unidades métricas previsíveis e utilizando também a aleatoriedade controlada. A partir do tempo ritual Bororo, entendido como tempo virtual, questiona a regularidade e a mensurabilidade do tempo na música. Em redes de multitemporalidade, utiliza mutações constantes do tempo musical, com fluxo temporal que pode ser suspenso, distendido ou comprimido.

O pós-modernismo abre espaço para entendimentos individuais da realidade e para a busca pela expressão das ideias que dão gênese às obras. Há um envolvimento pessoal significativo de cada um dos três compositores com a temática escolhida, promovendo a subjetividade na escolha e tratamento dos temas. Nada é artificial ou apenas intelectualmente decidido, técnicas de composição não são utilizadas pela experimentação em si de uma nova ferramenta de escrita, dando margem a uma fantasia composicional espontânea. Almeida Prado é conhecido pela religiosidade como tema constante em sua produção, e cultivava também uma contemplação pela natureza, sendo esta entendida como um elemento de conexão com o divino.[17] Metáforas que tecem conexões da vida humana com acontecimentos da natureza faziam parte da alma poética do compositor. Em carta para sua professora francesa Nadia Boulanger, escreveu em 10 de junho de 1973: "Que nossas vidas sejam como um navio que anda com o sopro do vento da alegria. Velas imensas, brancas, e o navio em pleno mar, conduzido pelas ondas de esperança, em direção a novas terras, as terras da alegria!"[18]. (ALMEIDA PRADO, 1973, tradução nossa)

Penalva naturalmente tinha envolvimento profundo com as escrituras sagradas pelas suas atividades de teólogo e de sacerdote. Em *Percussão I*, a tradição e sacralidade dos textos da Bíblia Sagrada se transformam em declamação cênica e

[17] Algumas outras obras de Almeida Prado com temas ligados à natureza (incluindo de maneira abrangente fauna, flora, paisagens, estações do ano, elementos celestes do céu do Brasil, fenômenos da natureza) são: *Estações* para orquestra sinfônica (1971), *Ilhas* para piano solo (1973), *Exoflora* para piano e orquestra (1974), *Aurora* para piano e orquestra (1975), *Rios* para piano solo (1976), *Macaíra, a pescaria fantástica* para cravo e piano a 4 mãos (1977), *6 episódios de animais* para piano a 4 mãos (1979), *As 4 estações* para violino e violão ou piano (1996), *Hiléia: o mural da Amazonia* para contrabaixo e orquestra (2006), *Num campo de margaridas* para barítono e orquestra (2007), *Cartas celestes I-XVIII* para variadas instrumentações (1974-2010).

[18] "Que nos vies soient comme un bateau que marche par le souffle du vent de la joie. Les voiles immenses, blanches, et le bateau en plein mer, emporté par les vagues d'espoir, vers les terres nouvelles, les terres de la joie!" (ALMEIDA PRADO, 1973).

têm sua expressividade enfatizada por linguagens contemporâneas de vanguarda. A aleatoriedade controlada é diretamente ligada à prosódia do texto bíblico, entendido com intensa teatralidade. Isso vai de encontro à personalidade de Penalva (*apud* PROSSER, 2000, p. 21), que afirmava: "eu preciso da emoção, eu sinto emoção". Palavras de Penalva (*apud* PROSSER, 2000, p. 21) podem sintetizar a gênese das três obras aqui discutidas: "Sempre usei todos os meios novos não por eles mesmos, mas subjugando-os à ideia, ao texto, à mensagem. As novas técnicas servem para aumentar a palheta, os recursos em direção a este objetivo maior que é a ideia".

Victorio, estudioso da comunidade dos índios Bororo, pesquisa os rituais da sociedade indígena Bororo, incluindo os cantos, instrumentos musicais e a simbologia envolvida, entendendo a música dos Bororo em todo o seu contexto social, religioso, e suas significações místicas e simbólicas. É inovador e ousado na maneira como trata a temática. A inspiração de temas indígenas já de muito tempo era utilizada na música brasileira (desde a ópera *O Guarani* (1870), de Carlos Gomes, e muitas obras de Villa-Lobos, como *Três poemas indígenas* para canto, coro misto e orquestra (1926) e *Sinfonia ameríndia no.10* para solistas, coro misto e orquestra (1952)). A alusão à figura indígena era tradicionalmente utilizada com tendência a uma conotação fantasiosa ou exótica, muitas vezes sem se refletir sonoramente, e com base em fontes etnográficas, numa busca pela sua europeização (MENEZES, 2015). Na música de Victorio, a temática Bororo não é uma alegoria, mas a gênese de um complexo conceito de relação entre espaço e tempo numa configuração quadrimensional, que vai nortear sua linguagem musical. Isto pode ser observado no seu entendimento dos cantos Bororo:

> Esta realidade espaço-temporal [quadrimensional, baseado nos conceitos da física relativista] pode ser claramente detectada nos cantos Bororo que permeiam o ciclo funerário [...] pela ligação profunda dos cantos com o mundo mítico Bororo, que acaba por instaurar um espaço-tempo absolutamente virtual, em função das ocorrências que vão construindo a teia sonoro-ritual do ciclo. (VICTORIO, 2016, p. 104)

Victorio utiliza contemporâneos conceitos filosóficos, temporais e acústicos para estudar as culturas indígenas e suas manifestações religiosas, envolvendo também questões sociológicas, estéticas e antropológicas para a compreensão musical. Essa atitude corrobora o pensamento plural pós-moderno, em que são incorporados conceitos teóricos não musicais como base da estruturação musical (SALLES, 2003).

Coda

Obras de temática mística e religiosa sempre estiveram presentes na música brasileira, e assim continuam até os dias de hoje, entre muitas outras inspirações e estilos. A flexibilidade do pensamento pós-moderno dialoga com o contexto eclético da nossa religiosidade, promovendo combinações entre as múltiplas crenças e inspirações religiosas da nossa cultura com as mais vanguardistas linguagens musicais contemporâneas.

Não é meu propósito sugerir que a temática místico-religiosa nem a música programática têm prevalência no repertório camerístico brasileiro da segunda metade do século XX e deste século. Para tais afirmações, ainda nos faltam dados de catalogação de uma produção muito numerosa e recente, incluindo acervos a serem disponibilizados e títulos a serem descobertos. Mas, certamente, esse cenário nos contempla com um repertório de exuberância sonora e sincera expressividade.

As três obras apreciadas neste artigo denotam que características genéricas de linguagem do repertório de câmera dos séculos XX e XXI podem ser observadas na nossa música, como: combinações inusitadas de instrumentos em formações mistas, exploração das possibilidades da voz humana, alargando seu potencial dramático, uso do texto como base de estruturação e como condutor da fluência temporal, utilização de instrumentos de percussão como integrantes de grupos de câmera como novo recurso tímbrico, além do próprio uso da música programática.[19] Participamos, portanto, do panorama universal contemporâneo, dialogando com outros repertórios, compartilhando traços característicos e também oferecendo contribuições originais.

Nas obras aqui tratadas, várias características da listagem de Kramer (citada no início do texto) podem ser observadas: hierarquias entre estilos intelectualizados e não intelectualizados desafiadas, unidades estruturais construídas de acordo com outros conceitos que não padrões pré-estabelecidos, elementos de linguagens distintas combinados, música entendida em contextos cultural, social e antropológico, referências a músicas de diversas culturas e tradições, fragmentações e descontinuidades, ecleticismo, pluralidade, múltiplos significados, multitemporalidades (KRAMER, 2002). Polaridades são superadas, e dualidades antes desconexas se aproximam: tempo métrico e amétrico, misticismo e catolicismo, tempo e espaço, tradição e inovação, música indígena

[19] Estas são algumas das características principais apontados por McCalla ao abordar a música de câmera do século XX (McCALLA, 2003).

e música ocidental, estabilidade e descontinuidade, silêncios e adensamentos texturais, ritualismo e estruturas musicais, instrumentos ocidentais e instrumentos indígenas, material e imaterial, tempo real e tempo virtual, sacralidade e experimentação, oriental e ocidental, sagrado e humano.

A partir do século XX, questões culturais se diversificam e também se conectam, a heterogeneidade se confunde e se dilui em combinações antes improváveis de elementos diversos. E a música nos conduz para a aceitação das diferenças nos seus princípios formadores, como afirmava Dahlhaus (1998, p. 244):

> Se [...] a humanidade buscar sentido menos na procura da essência comum do que no princípio de respeitar a diferença imutável, se permanece desta forma fiel à idéia de "música" (no singular), renunciando a ela como um conceito de essência, a fim de restabelecê-la como um princípio regulador de entendimento mútuo.[20] (Tradução nossa).

Referências

ALMEIDA PRADO, J. A. Rezende. **Carta a Nadia Boulanger.** Paris, 10 jun. 1973. Original na Bibliothèque Nationale de France. Arquivos Nadia Boulanger. Fundo Deux Cent Vingt Deux Lettres de José Antonio Almeida Prado a Nadia Boulanger, 1970-1979.

ALMEIDA PRADO, J. A. Rezende. **Paná-Paná I** para flauta, oboé e piano. Partitura. Darmstdt: Tonos Verlag, 1980.

BOJANOSKI, Silvana; PROSSER, Elizabeth Seraphim. **José Penalva** – uma vida com a batina e a batuta. Curitiba: Artes Gráficas e Editora Unificado, 2006.

CAZNOK, Yara. Música de câmara e quartetos de cordas. *In*: COELHO, João Marcos (Org.). **Cem anos de música no Brasil (1912-2012)**. São Paulo: Andreatto Comunicação e Cultura, 2015. p. 64-84.

DAHLHAUS, Carl. Music – or Musics? (1985). *In*: STRUNK'S, Oliver (Ed.). **Source Readings in Music History.** Vol. 7. The Twentieth Century. Nova Iorque / Londres: W. W. Norton & Co., 1998. p. 239-244.

[20] "If (...) humanity finds expression less in the discovery of a common substance than in the principle of respecting untranscendable difference, one remains true to the idea of "music" (in the singular) by relinquishing it as a concept of substance in order to reinstate it as a regulative principle of mutual understanding."

KRAMER, Jonathan. The Nature and Origins of Musical Postmodernism. *In*: LOCHHEAD, Judy; AUNER, Joseph (Ed.). **Postmodern Music/Postmodern Thought** – Studies in Contemporary Music and Culture. Nova Iorque/Londres: Routledge, 2002. v. 4.

MARIZ, Vasco. **Três musicólogos brasileiros**: Mário de Andrade / Renato Almeida / Luiz Heitor Correa de Azevedo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

McCALLA, James. **Twentieth-Century Chamber Music**. 2. ed. Nova Iorque / Londres: Routledge, 2003.

MENEZES, Potiguara Curione. Imagens do Brasil na música erudita do século XX: reflexões conceituais sobre identidades culturais brasileiras. **PerMusi,** Belo Horizonte, n. 32, p. 246-268, 2015.

PEIXOTO, Valéria (Org.) **Almeida Prado** – catálogo de obras. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2016. Disponível em: http://www.abmusica.org.br/uploads/1c19b15bb53f8e222d29c348c2781a29.pdf. Acesso em: 10 abr. 2019.

PENALVA, José. **Percussão I**. Manuscrito original na Biblioteca da Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Curitiba, 1986.

PROSSER, Elizabeth Seraphim. **Um olhar sobre a música de José Penalva** – catálogo comentado. Curitiba: Editora Universitária Champagnat, 2000.

SALLES, Paulo de Tarso. **Aberturas e impasses** – O pós-modernismo na música e seus reflexos no Brasil – 1970-1980. São Paulo: Unesp, 2003.

TACUCHIAN, Ricardo. Sistema-T e pós-modernidade. *In*: HIGINO, Elizete; PEIXOTO, Valéria Ribeiro (Org.). **Ricardo Tacuchian e sua obra** – catálogo e notas biográficas. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2014. p. 35-53.

VICTORIO, Roberto. **Aroe-Jari** (Caverna das almas). Partitura disponível com o compositor. 2000.

VICTORIO, Roberto. **Catálogo de obras**. Disponível em: http://www.robertovictorio.com.br. Acesso em: 10 mar. 2019.

VICTORIO, Roberto. **Música ritual Bororo e o mundo mítico sonoro**. Cuiabá: EdUFMT, 2016.

VICTORIO, Roberto. **Tempo e despercepção**: Trilogia e música ritual Bororo. 2003. 336 f. Tese (Doutorado em Música) – Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2003.