

ISBN XXX XXX XXX XXX-X

REVISTA
MÚSICA
EM FOCO

VOLUME 1
SET. 2018

**Programa de Educação Tutorial do Curso
de Música do Instituto de Artes da Unesp**

Tutor

Maurício Funcia De Bonis

Integrantes

Andrea Satomi Nagamine
Fernando Santiago Serrano dos Santos
Gabriela de Moraes Bonafé
Helivelton Neves Campos
Heloisa Gervazoni Carbonera
Natália Nicolaci Kuwahara
Sophia Alfonso Frederico
Thais Araujo de Moraes
Thais de Freitas Rodrigues
Tomas Callas Mistrorigo
Vinicius Siqueira Baldaia

Coordenação Editorial

Maurício Funcia De Bonis

Equipe Editorial

Andrea Satomi Nagamine
Gabriela de Moraes Bonafé
Helivelton Neves Campos
Sophia Alfonso Frederico
Thais de Freitas Rodrigues

Projeto Gráfico e Diagramação

Mariano Barone
Mari Ra Chacon Massler

Capa

Mari Ra Chacon Massler

Revisão

Fabiana Colares

Revista Música em Foco

Pet Música - Instituto de Artes da Unesp
Rua Doutor Bento Teobaldo Ferraz, 271
2º andar - sala 208-B
São Paulo - SP
e-mail: revistamusicaemfoco@gmail.com



Reitor

Sandro Roberto Valentini

Vice-Reitor

Sergio Roberto Nobre

Ministro da Educação

Rossieli Soares

Secretário de Educação Superior

Paulo Barone

SUMÁRIO

- 4 Editorial
- Artigos**
- 6 Gênero, militância LGBT e Musicologia Queer
Guilherme Marelli Cardoso Cavalcanti
- 11 Performance de Música Popular Brasileira na Técnica Estendida
Piano Pizzicato
Guilherme Braga Veroneze Gomes
- 19 John Cage e Merce Cunningham: Colaborativismo e as Novas Relações Entre
Música e Dança
Tatiana Avanço Ribeiro
- 27 Experiência de Estágio em Catalogação e Conservação Preventiva no Museu da Obra Sa-
lesiana do Brasil - o museu como espaço cultural patrimonial e educativo
Jéssica de Almeida Rocha Franco
- Diálogos Sonoros**
- 37 Entrevista com Janete El Haouli
- Café com Paçoca**
- 45 Ouvido Absoluto: Em busca de um modelo testável
Nayana de Giuseppe Germano et al.
- 52 “A Improvisação Dirigida como Ferramenta na Educação Musical” - Entrevista com
Allan Plachta em ocasião da oficina realizada no IA Unesp em 18 de abril de 2016
- Memória PET**
- 56 O projeto Memória PET Música
Andrea Satomi Nagamine

EDITORIAL

A Revista Música em Foco é produzida pelo Programa de Educação Tutorial do curso de música do Instituto de Artes da UNESP (PET Música). O grupo é custeado pelo MEC e composto por alunos bolsistas e não-bolsistas dos cursos de música do Instituto de Artes da UNESP (IA-UNESP). O objetivo do PET é fortalecer os eixos de ensino, pesquisa e extensão da Universidade. Anteriormente sob a tutoria da Prof^a Dra. Márcia Guimarães, o grupo PET Música UNESP produziu três exemplares da *Revista Petulante*, cujo foco nos dois primeiros anos - 2006 e 2007 - era a produção de textos, quadrinhos e outras linguagens artísticas. Em 2009, a *Revista Petulante* assumiu um caráter de divulgação de textos acadêmicos, porém não era prioritariamente voltada para alunos da graduação. Após um hiato de 8 anos e com o grupo sob a orientação de um novo tutor, o Prof. Dr. Mauricio De Bonis, que assumiu o PET Música UNESP no final de 2015, a revista aparece reformulada como um novo espaço voltado a estudantes de graduação, recém-graduados e autores convidados, com um caráter de periódico acadêmico.

A atual revista se divide nas seguintes seções: Editorial, Artigos, Diálogos Sonoros e Café com Paçoca. Para a constituição da seção Artigos, foi realizada uma chamada aberta a graduandos e recém-graduados de música e áreas afins (antropologia, ciências sociais, história, educação, filo-

sofia e letras). A seleção foi feita por avaliação de dois pareceristas *ad hoc*, com a possibilidade de um terceiro parecer nos casos em que não houve concordância entre eles. Na seção Diálogos Sonoros, abrimos espaço para entrevistas e textos de autores convidados e a seção Café com Paçoca tem como objetivo mostrar as produções relacionadas com projetos do grupo PET Música e é composta por artigos e entrevistas.

Esta primeira edição de temática aberta conta com 5 artigos: um relato de experiência sobre a catalogação e a conservação preventiva de partituras no Museu da Obra Salesiana; a história da técnica estendida “piano pizzicato” e sua aplicação no arranjo do repertório da música popular brasileira; uma análise estética e histórica da inovadora proposta coreomusical do compositor John Cage e do coreógrafo Merce Cunningham que modificaram as relações entre música e dança; uma contextualização do cenário social que propiciou o surgimento da musicologia *Queer* e como ela se deu no Brasil; e um artigo da convidada Nayana Germano, pesquisadora em cognição musical, em parceria com a Prof^a Dra. Graziela Bortz e o Dr. Hugo Cogo Moreira sobre os problemas para a categorização de um indivíduo portador de ouvido absoluto e a proposta de um modelo teórico para a realização de pesquisas nesta área.

A realização desta revista não seria a mesma

sem a preciosa contribuição de nossos colaboradores. Agradecemos aos ex-petianos Leonardo Ferreira Rodrigues e Rosana da Silva Ferreira pela participação na concepção e na estruturação da revista e à biblioteca do IA-UNESP pela disponibilização de um domínio no servidor da UNESP para a publicação do periódico. Agradecemos especialmente à supervisora técnica, Clarissa Eleutério, e à diretora da Diretoria Técnica de Biblioteca e Comunicação, Fabiana Colares, pelo esclarecimento de dúvidas e pelo apoio; à Prof^a Livre-Docente em Estética Musical do IA-UNESP, Lia Vera Tomás, pela revisão e correção de nossa política editorial e por nos auxiliar em diversos outros momentos de dificuldade; e a Mariano Barone, graduando do curso de Artes Visuais do IA-UNESP, que produziu a identidade visual tanto do grupo PET Música UNESP quanto da *Revista Música em Foco*.

Por fim, desejamos que essa revista sirva de incentivo à divulgação da produção científica da graduação em música e áreas afins. Esperamos que surjam mais espaços como esse, em que seja reconhecida e celebrada a relevância e a diversidade dessa produção para além dos muros das Universidades.

GÊNERO, MILITÂNCIA LGBT E MUSICOLOGIA QUEER NO BRASIL

Autor

Guilherme Marelli Cardoso Cavalcanti
guilherme_mcc@hotmail.com

Universidade Federal de Juiz de Fora

Submissão: 20/04/2017

Aprovação: 23/07/2017

RESUMO

As manifestações que tomaram as ruas do Brasil em 2013 mostraram não só o descontentamento da população com o cenário político, mas também com a violência sofrida por certos grupos, como mulheres, negros e LGBTs. Essas lutas ganharam visibilidade e temas como a descriminalização do aborto e o casamento gay voltaram a ser novamente discutidos pela sociedade. Com isso, a arte *queer* começou a ocupar um pouco mais os grandes veículos de comunicação, como a Internet e até os grandes canais de televisão. Este artigo busca analisar o cenário atual da música a fim de contribuir para a produção musicológica *queer* brasileira, que ainda dá seus primeiros passos.

PALAVRAS-CHAVE

Musicologia. Queer. Gênero. LGBT. Visibilidade.

ABSTRACT

The 2013 Brazil's street protests showed not only the discontent of the population with the political scenario, but also the violence suffered by certain groups, such as women, blacks and LGBTs. They gained visibility and issues such as the decriminalization of abortion and gay marriage were once again discussed by society. With this, queer art began to occupy a little more the great vehicles of communication, like the Internet and even the great television channels. This article seeks to analyze the current music scene in order to contribute to

the Brazilian queer musicological production, which still takes its first steps.

KEYWORDS

Musicology. Queer. Gender. LGBT. Visibility

INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem como objetivo estabelecer relações entre os estudos de gênero e sexualidade à musicologia, a fim de contribuir com uma visão crítica para repensar algumas práticas cis-heteronormativas¹ no meio musical a partir do ponto de vista da teoria *queer*. Visa também, pincelar momentos da história da militância LGBT mundial e brasileira, e como ela se deu dentro da música.

Sabe-se que o Brasil passou por um período ditatorial por mais de duas décadas, o qual institucionalizou e intensificou a homofobia que já existia no país. A educação sexual foi expulsa das escolas e houve prisão, perseguição e tortura de pessoas LGBT por livre associação aos

¹ Heteronormativo é aquele que pressupõe a heterossexualidade como norma, com conceitos bem definidos e complementares de masculino e feminino, marginalizando e ignorando outras sexualidades e identidades de gênero. O radical cis é derivado de cisgênero, palavra utilizada para indicar que um indivíduo cujo gênero o qual ele se identifica é o mesmo que o designado em seu nascimento. Quando a identidade de gênero não corresponde ao sexo biológico, pode-se dizer que o indivíduo é transgênero – este termo pode abarcar também identidades de gênero não-binárias, como *genderfluid*, pangênero, agênero, entre outras.

movimentos de esquerda. Hoje, os altos índices de violência contra essas pessoas mostram uma necessidade urgente de políticas públicas eficazes nesse sentido, apesar de haver uma “bancada evangélica” em várias instâncias políticas prestando um desserviço à comunidade LGBT.

Em 2013, inúmeras manifestações ocuparam as ruas do Brasil. Os manifestantes estavam saturados com toda a corrupção da classe política, a violência contra minorias e clamavam por mais investimentos na educação e saúde públicas. Embora as mudanças políticas não tenham sido favoráveis ao povo brasileiro desde então, houve uma maior abertura na sociedade para maiores debates políticos e econômicos, como também, para a arte LGBT e *queer*.

1. A TEORIA *QUEER* E OS ESTUDOS DE GÊNERO

Antes de compreender o que vem ser a teoria *queer*, é preciso elucidar o que vem a ser *queer*, um termo de difícil assimilação no Brasil. É uma palavra da língua inglesa que pode significar ‘estranho’, ‘excêntrico’, ‘perturbador’, ‘esquisito’ e até ‘ridículo’. Entre os anos 1980-1990, seu sentido pejorativo foi subvertido pela apropriação dos indivíduos que começaram a se reconhecerem como *queers* para contestar o preconceito. No Brasil, não existe um termo que traduza o conceito dessa palavra, entretanto existem outras

que se assemelham, principalmente no sentido da subversão: viado, bicha, sapatão, etc.

Baseando-se no pensamento de Boyan Manchev sobre o gênero musical noise, Fabiane Borges e Hilan Bersusan definiram *queer* num artigo do *Le Monde Diplomatique*:

O *noise* é um deslocamento para fora das margens da história da música canônica; uma requebrada, uma saída do eixo, mas que se repete cada vez mais: o noise tem um pedigree em Cage, Boulez, Zappa, um outro em Captain Beefheart, Sonic Youth, Wunderlitzer e tem outros. O deslocamento se faz expondo matéria sonora que ficou deixada de lado pelo cânone da música; aquilo que soa amorfo ou abjeto para além do que é apenas desafinado. Os detritos da música – que têm o nome do que perturba a transmissão. (...) *Queer* é o noise do sexo. O plano, se precisarmos apresentar um plano, é o curto-circuito: não precisar mais dos órgãos sexuais, com sua velha morfologia, para o prazer. Do corpo ao órgão, do órgão ao prazer – arrancar matéria orgástica do corpo desorganizado.² No fim dos anos 1980, no contexto dos estudos feministas, dos estudos culturais lésbicos e gays e do pós-estruturalismo norte-americano nas universidades americanas, surge uma analítica, “um conjunto sistemático de hipóteses fundamentadas” (VERGARA, p.3)³ chamado “teoria *queer*”. Não se trata propriamente de uma teoria, e sim, de uma maneira de pensar que visa a desconstrução de ideias, valores e conceitos considerados naturais, normais e canônicos.

Indubitavelmente, a obra de Michel Foucault teve forte influência sobre a teoria *queer*, principalmente sua “História da Sexualidade”, que parte do ponto de que a sexualidade é construída na cultura de acordo com os objetivos da classe dominante.

Não poderíamos falar de teoria *queer* sem mencionar os nomes de Judith Butler e Teresa de Lauretis. A primeira, filósofa judeu-americana, escreve “Gender Trouble: Feminism and The Subversion of Identity” (1990), um dos principais textos da teoria, em que ela interpreta o gênero como criado pela performatividade – que é distinto de “performance” –, criando, então, o efeito de realidade. A noção de “performatividade” dá a entender que o gênero é criado pelas repetições, mas “performance” remete à ideia de imitação de um original, que, neste sentido, não existe.

Nascida na Itália, Teresa de Lauretis define o sistema sexo-gênero como “(...) tanto uma construção sociocultural quanto um aparato semiótico, um sistema de representação que atribui significado (identidade, valor, prestígio, posição de parentesco, status dentro da hierarquia social etc.) a indivíduos dentro da sociedade. (...) A construção do gênero é tanto o produto

² Disponível em: <http://diplomatique.org.br/queer-politica-sexual-do-noise/>. Acesso em 19 abr. 2017.

³ Disponível em: https://www.academia.edu/5050786/ELEMENTOS_PARA_UMA_ANALISE_QUEER_NA_MUSICOLOGIA_BRASILEIRA. Acesso em 19 abr. 2017.

quanto o processo de sua representação” (1994, p. 212). Ela reitera a condição basicamente cultural da construção das identidades de gênero e aponta que há um grupo de tecnologias que atuam nesse sentido. Em seu artigo “A Tecnologia do Gênero” (1994), defende que o cinema, por exemplo, é uma delas, onde a “representação e a auto-representação de gênero acontecem de maneira performativa” (RUBINI, 2015, p.1). Lauretis cita, também, a crítica feminista do cinema, que aponta para a sexualização de certos tipos de corpo, técnicas e códigos cinematográficos específicos que “constroem a mulher como imagem, como objeto do olhar voyeurista do espectador”.

Num sentido mais amplo, pode-se dizer que toda a arte e a cultura erudita ocidental são um registro da construção social de gêneros. Logo, a música funcionaria, também, como uma tecnologia de gênero.

2. A MÚSICA E O MOVIMENTO LÉSBICO E GAY

A efervescência sócio-político-cultural que marcou o início da segunda metade do século XX deu origem a vários discursos militantes em todo o mundo, como os movimentos negros e feministas. Nos Estados Unidos, já havia também um movimento lésbico e gay se formando e foi em 1969, depois do motim de *Stonewall* – série de manifestações de LGBTs em resposta à uma

invasão da polícia em um bar gay de Nova York de mesmo nome, cujos clientes eram em sua maioria operários e *drag queens*; dentre eles, negros e porto-riquenhos –, que ele ganhou força.

Posteriormente, o movimento se expandiu e buscou respaldo nos estudos humanísticos, que possuíam duas vertentes: uma histórica, que resgatava e revelava os “ocultados pela história”, e outra de caráter teórico, que se preocupava mais com as questões pertinentes à identidade e subjetividade sexuais e suas relações com a sociedade capitalista.

No estudo acadêmico da música, a prospecção de músicas lésbicas e guesis, a crítica de pressupostos heteronormativos em áreas como a teoria da música, e uma exploração da música e da subjetividade poderiam ter começado, igualmente, nos anos setenta. Mas a natureza hermética do discurso musicológico do pós-guerra, e o policiamento da música que levou muitos a aquiescerem ao status quo, retardou o processo, como retardou a investigação feminista em musicologia e a aceitação de compositoras no repertório das salas de concerto e na ópera. Esse policiamento, às vezes explícito, como na prisão de Henry Cowell (Hicks 1991), mas habitualmente silencioso e pérfido, é simbólico de uma pressão mais ampla, muitas vezes não reconhecida, manifesta, por exemplo, no recurso de mulheres ao trabalho fora do sistema. Às vezes o policiamento foi mais silenciado que silencioso, como nos “expurgos de homossexuais” que David Diamond alega terem ocorrido durante os quarenta anos de Howard Hanson na direção da Eastman

School of Music (Schwarz 1994). Normalmente, e do modo mais devastador possível, o policiamento tornou-se autopoliamento. (BRETT, P.; WOOD, E., 2002, p.24)

Contudo, houve resistência de musicistas lésbicas e músicos gays que começaram a encontrar meios de dar expressão musical a suas sexualidades. Acredita-se que Francis Poulenc, por exemplo, tenha sido um dos primeiros compositores a assumir sua homossexualidade, e em suas composições, se apropriava da estética *camp*⁴. A companhia de balé *drag* “Les Ballets Trockadero de Monte Carlo” e a companhia de ópera *drag* “La Gran Scena Opera Company”, fundadas em Nova York em 1974 e 1981, respectivamente, foram dois grandes nomes dessa resistência. “A música de concerto e sua musicologia foram virtualmente impermeáveis nessa fase, devido aos espaços, às convenções e às instituições que governam sua performance, e devido à pressão ideológica asséptica do alto-modernismo” (C.; BRETT, P.; WOOD, E., 2002, p.25).

De 1964 a 1985, o Brasil vivenciou um período obscuro sob a ditadura militar, onde nem a cultura escapou da perseguição política, repressão e censura. Nesse período, foram promovidas a prisão e a tortura de pessoas LGBT, associadas

⁴ *Camp* pode referir-se tanto à um traço de personalidade – basicamente gestos exagerados, com teatralidade, humor e ironia, usualmente ligados ao homem gay afeminado –, tanto quanto à uma estética, que possui as mesmas características.

livremente ao movimento comunista. Entretanto, a cultura *queer* resistiu nas mãos e no talento das “Dzi Croquettes”, companhia brasileira de dança e teatro que de 1972 a 1976 concebeu espetáculos onde faziam questão de borrar os limites de gênero.

Concomitantemente, no universo da música popular, Ney Matogrosso e os “Secos & Molhados” também desempenhavam este papel. Pode-se dizer que Ney Matogrosso foi um dos pioneiros na representatividade gay na MPB, juntamente com outros artistas encarregados de exceder os limites de gênero e heteronormatividade em suas canções como Chico Buarque, Rita Lee, Elis Regina, Tuca, Milton Nascimento, Caetano Veloso, dentre outros.

O cenário favorável da música LGBT brasileira contemporânea deve-se bastante a esses artistas, e cresce cada vez mais: as MC’s Xuxu, Linn da Quebrada e Mulher Pepita, as cantoras *drags* Lia Clark, Pabllo Vittar, Gloria Groove, os rappers Rico Dalasam e Tássia Reis, os cantores Jaloo, Johnny Hooker, Felipe Catto, Ellen Oléria, Lineker, Alice Caymmi, Raquel Virgínia e Assucena Assucena da banda “As Bahias e a Cozinha Mineira”, e Liniker da banda “Liniker e os Caramelows”, são alguns nomes da nova geração de artistas que cantam e tocam a diversidade em suas músicas.

3. GÊNERO E SEXUALIDADE NA MUSICOLOGIA

De acordo com Rubini, a musicologia passou por uma renovação na sua epistemologia nas últimas décadas, que “não teria sido possível sem uma abordagem interdisciplinar e a contemplação das dimensões culturais da música” (RUBINI, 2015, p.7). A partir dessa renovação, nasce a musicologia gay e lésbica, que ganha visibilidade com os trabalhos teóricos de Elizabeth Wood e Philip Brett, principalmente depois da primeira edição do livro “*Queering the Pitch*” de 1994.

Apesar das discussões de gênero, sexualidade e temas afins terem começado a ganhar maior força nos últimos anos, ainda são temas pouco explorados na área da música no Brasil. De modo geral, as problemáticas de gênero abordam “apenas” a discriminação da mulher – embora seja um tema pertinente –, como no trabalho de Rita de Cássia F. Amato (2008) sobre a função do piano no Brasil, que mostra que mais mulheres estudam piano, entretanto, são os homens que conseguem um futuro profissional na área. Mais recentemente, em 2015, Tiago Rubini discorre em seu artigo “Musicologia, gênero e sonoridade eletrônica” sobre os estudos de gênero dentro da musicologia e sobre mulheres pioneiras no campo da música eletrônica como as compositoras Pauline Oliveros e Johanna Magdalena Beyer.

Os trabalhos sobre sexualidade na música

talvez sejam ainda mais raros, e segundo Jorge Vergara, as questões de sexualidade na música “não são percebidas, pois parece que não existem métodos para fazer isso na área da música no Brasil” (VERGARA, p.14). Em 2003, o professor de musicologia da UFMG Carlos Palombini traduz o artigo de Elizabeth Wood e Philip Brett sobre “música lésbica e guei”, a partir da definição do Grove, um dos maiores dicionários do meio musical.

4. CANTANDO GÊNERO E SEXUALIDADE NO BRASIL

Como dito anteriormente, a musicologia *queer* no Brasil é quase inexistente, porém no contexto da música erudita, temos compositores, músicos e intérpretes engajados com essa temática, que é abordada de diversas formas.

A pianista e compositora Jocy de Oliveira é pioneira na arte multimídia no Brasil, envolvendo música, teatro, instalações, texto e vídeo, e também é a primeira entre os compositores nacionais a dirigir suas óperas. Muitas de suas obras possuem a figura central de uma mulher, como em “Kseni – A Estrangeira”, ópera de 2004/2005, onde aborda, sob a estética contemporânea, o mito de Medea, uma mulher imigrante, discriminada, desterrada e transgressora.

É importante destacar também o trabalho de Marcelo Kuna, que é artista do corpo e cantor.

Em 2016, idealiza e dirige o espetáculo cênico “Cancioneiro *Queer*” junto com mais oito músicos, entre eles cantores e instrumentistas, onde cantam canções com temática LGBT tanto da música popular quanto da música erudita de diversas nacionalidades. Eles se apropriam da estética dos cabarés alemães da República de Weimar, o período entre guerras por ser considerado por Kuna, a matriz das canções *queer* e LGBT.

Percebi uma conexão desse repertório, no Ocidente, dentro de uma matriz erudita-popular, ligada num trânsito Paris-Berlim, principalmente antes/durante a 2ª Guerra Mundial e posteriormente nos Estados Unidos, com o êxodo de compositores e artistas fugindo do Nazismo na Europa. E não acho que seja coincidência que esse trânsito chegue aqui no Brasil por meio do Chico Buarque, durante a ditadura civil-militar, afinal a “Ópera do Malandro” é uma releitura da Dreigroschenoper (“Ópera dos Três Vinténs”) do dramaturgo alemão Bertolt Brecht, com canções do Kurt Weill.

A diversidade fora do cânone homem/cis/heteronormativo se faz presente na obra destes dois artistas, que apesar de possuírem formações e vivências distintas, trazem uma riqueza imensurável para a arte, principalmente para a arte LGBT. Portanto, faz-se necessário o aprofundamento dos estudos na área da musicologia *queer* no Brasil, não só pela importância do reconhecimento dessa arte marginalizada, mas

também para analisar e reconhecer os mecanismos que permitiram (e ainda permitem) o desenvolvimento de discursos e práticas opressoras na sociedade.

REFERÊNCIAS

BORGES, F.; BENSUSAN, H. N.. “*Queer*: a política sexual do noise.” In: Le Monde Diplomatique, Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <http://diplomatique.org.br/queer-politica-sexual-do-noise/>. Acesso em 18 abr. 2017.

BRETT, P.; WOOD, E.. “Lesbian and Gay Music.” Editado por Carlos Palombini. In: Eletronic Musicological Review. Curitiba: UFPR. Volume VII, 2002. Disponível em http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMV7/Brett_Wood/Brett_and_Wood.html . Acesso em 18 abr. 2017.

FUCCI AMATO, R. C.. “Funções, representações e valorizações do piano no Brasil: um itinerário sócio-histórico.” In: Revista do Conservatório de Música (Online), v. 1, pp. 166-194, 2008.

LAURETIS, Teresa de. “A Tecnologia de Gênero.” In: HOLLANDA, Heloisa (org.). Tendências e Impasses – O feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

MARTINS, D. M.. “Música, identidade e ativismo: a música nos protestos de rua no Rio de Janeiro (2013 - 2015).” In: Revista Vórtex, v. 3, p. 188-207, 2015.

RUBINI, T.. “Musicologia, gênero e sonoridade eletrônica.” In: XI Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, XI ENECULT, Salvador, 2015.

VERGARA, J. I. O.. Elementos para uma análise *queer* na musicologia brasileira: revisão e fundamentação bibliográfica. Manuscrito do autor. Disponível em: https://www.academia.edu/5050786/ELEMENTOS_PARA_UMA_ANALISE_QUEER_NA_MUSICOLOGIA_BRASILEIRA. Acesso em 18 abr. 2017.

TAYLOR, J.. Playing it *queer*: understanding *queer* gender, sexual and musical praxis in a ‘new’ musicological context. Tese (Doutorado em Filosofia) – Queensland Conservatory of Music, Griffith University, 2008. 208f.

PERFORMANCE DE MÚSICA POPULAR BRASILEIRA NA TÉCNICA ESTENDIDA PIANO PIZZICATO

Autor

Guilherme Braga Veroneze Gomes
gveroneze@gmail.com

Orientador

Prof. Dr. Luiz Eduardo Castelões

Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)

Submissão: 25/02/2017

Aprovação: 26/05/2017

RESUMO

O trabalho apresenta um breve histórico sobre a técnica estendida piano pizzicato e o estudo de arranjos de obras da música popular brasileira para esta técnica. As dificuldades e as soluções encontradas são discutidas com base na performance e em dados teóricos, com o objetivo de registrar informações para futuras pesquisas. O artigo é o resultado final da pesquisa “Arranjo de música popular como estratégia composicional contemporânea” desenvolvida no “Grupo de Pesquisa em Composição Musical da UFJF – COMUS” no biênio 2014-2015 por meio de uma bolsa de iniciação científica concedida pelo CNPq.

PALAVRAS-CHAVE

Piano pizzicato. Performance.
Música popular brasileira. Técnicas estendidas.

ABSTRACT

This article presents a historical brief about the extended technique piano pizzicato and the study of the arrangements of Brazilian popular music songs for this technique. The difficulties and the solutions found are discussed in relation to the performance and theoretical data, with the aim to register information for future research. The article is the outcome of the research “Popular music

arrangement as strategy contemporary of composition” developed in “Grupo de Pesquisa em Composição Musical da UFJF – COMUS” during the biennial 2014-2015 by means of Research Grant from CNPq.

KEYWORDS

*Piano Pizzicato. Performance.
Brazilian Popular Music. Extended Techniques.*

1. BREVE HISTÓRICO

A técnica estendida piano pizzicato tem seus primeiros registros com o compositor e pianista norte-americano Henry Cowell (1897-1965) que começou a explorar o interior do piano, determinando que o intérprete pinçasse, raspasse ou golpeasse diretamente as cordas (GRIFFITHS, 2011: 105). Em 1923, compôs *Aeolian Harp*, uma peça para o que ele mesmo chamou de *string-piano* (piano de cordas), esse termo refere-se a um piano de cauda no qual as cordas são manipuladas diretamente com as mãos ou outros objetos. Em *Aeolian Harp* e nas músicas *The Banshee* (1925) e *Sinister Resonance* (1930), Cowell explora efeitos como o pinçamento de cordas individuais, o deslizamento de dedos e unhas nas cordas perpendicularmente, o glissando em um grupo de cordas enquanto um acorde é pressionado silenciosamente nas teclas, o abafamento das

cordas, a produção de harmônicos naturais e artificiais ao abafar a corda em posições estratégicas enquanto toca, dentre outros. (CASTELO BRANCO, 2006: 770) Na partitura da música *Aeolian Harp*, Cowell faz indicação de pizzicato nas notas que devem ser tocadas diretamente nas cordas:



Figura 1: Fragmento da partitura *Aeolian Harp* com indicações de pizzicato. (COWELL, 1930: 10)

Outro compositor norte-americano que explora o piano pizzicato é George Crumb. Em *Five Pieces for Piano* (1962), Crumb indica pizzicatos que se mesclam com notas tocadas ao teclado. A peça de número três é inteiramente tocada diretamente nas cordas, como se observa no fragmento extraído da partitura:

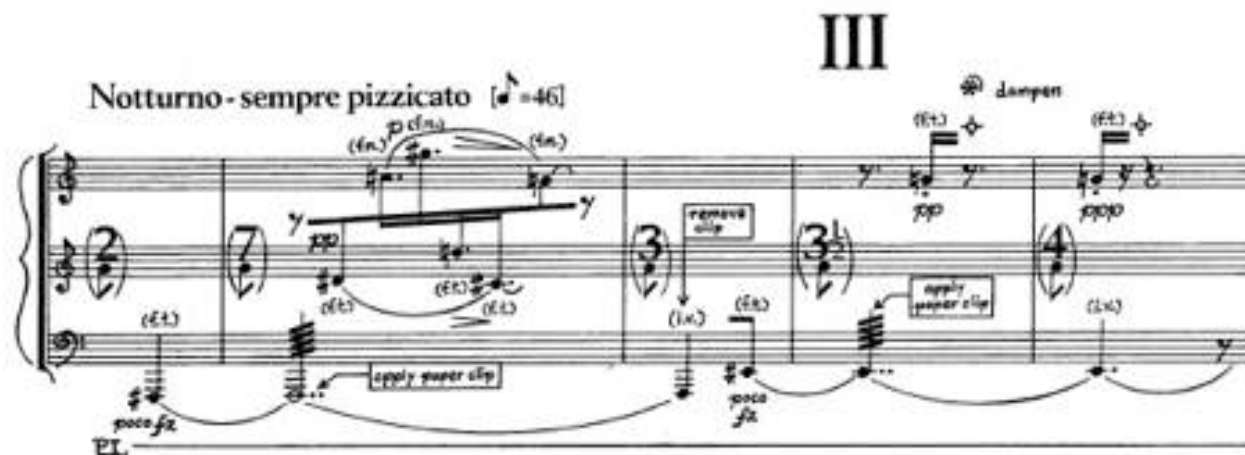


Figura 2: Fragmento da partitura de *Five Pieces for Piano*, de George Crumb. (CRUMB, 1973: 7)

2. A PESQUISA

A busca por formas não convencionais de tocar um instrumento musical é discutida pela professora Marta Castello Branco de acordo com a teoria de Vilém Flusser, que coloca o instrumento musical enquanto aparato, as possibilidades do mesmo enquanto programa e discorre sobre a manipulação do programa pelo intérprete (CASTELLO BRANCO, 2015: 46-47):

Em primeiro lugar, pode-se enganar o aparato em sua teimosia. Também se pode contrabandar intenções humanas para o programa, que não são previstas por ele. Em terceiro lugar, pode-se obrigar o aparato a criar o imprevisto, o improvável, algo realmente informativo (FLUSSER, 1994: 73).

Pode-se dividir esta pesquisa em duas fases: a primeira, cujo objetivo foi de aprender a tocar diretamente nas cordas e identificar as possibili-

dades e dificuldades para a performance em um “novo instrumento” ou, segundo a teoria de Flusser, explorar uma outra possibilidade que não a principal, mas que está dentro do programa previsto para o aparato piano; e a segunda, que dialoga com o tema do projeto no qual esta pesquisa está inserida: “Arranjo de música popular como estratégia composicional contemporânea”. Esta última fase foi constituída pelo estudo de arranjos de duas músicas do cancionário popular brasileiro feitos para a técnica, são elas *Luz do Sol*, de Caetano Veloso e *Ponta de Areia*, de Milton Nascimento.

O objetivo do trabalho foi o de verificar os resultados alcançados durante o estudo e performances de arranjos feitos especificamente para essa técnica. Destaca-se a relevância desta pesquisa, uma vez que o foco é tocar música popular brasileira em uma forma não tradicional de usar o instrumento musical. Ressalte-se ainda que, mesmo não se tratando de técnica inédita, não se verifica uma produção expressiva com esse fechamento específico no Brasil.

2.1 Primeira fase: contato inicial com a técnica piano pizzicato

Inicialmente foi proposto ao intérprete um contato inicial com o piano pizzicato sem repertório ou programa definido, apenas com quatro questões de ordem técnica a serem resolvidas de for

ma empírica: como identificar as notas musicais, uma vez que não se teria a referência do teclado; como manter o pedal direito pressionado durante todo o tempo do estudo, já que é preciso que os abafadores não estejam em contato com as cordas para uma maior emissão de som e maior ressonância; escolha de qual corda deveria ser tocada no caso das notas que são compostas por duas ou mais cordas – no piano estudado as notas compreendidas entre Lá 0 e Lá 1 são compostas por uma corda, entre Si \flat 1 e Si \flat 2 por duas cordas e entre Si 2 e Dó 8 por três; uso ou não de palhetas para friccionar as cordas, pois estas são feitas de metal e poderiam causar desconforto após certo tempo de estudo.

O suporte para o estudo foi um piano de cauda, marca Kawai, modelo RX-2, que se encontra no Instituto de Artes e Design (IAD), na UFJF. O contato com as cordas foi feito no espaço compreendido entre o início das mesmas - compreende-se o início aqui como as pontas das cordas próximas ao teclado - e os abafadores. Durante a primeira fase do estudo, a do contato inicial, encontrou-se as seguintes resoluções para as questões apresentadas acima: para identificar as notas foram feitas marcações com pedaços de fita adesiva colocados sobre os abafadores. Foram marcadas as notas Dó e Sol ao longo do piano; não foi constatado problema quanto às notas que são compostas por mais de uma corda; para manter

o pedal direito pressionado foi usado uma caixa com aproximadamente 12 quilos; a fricção das cordas foi feita com os próprios dedos.

A primeira meta do estudo inicial era como aprender a tocar no “novo” instrumento, ou seja, como acertar as notas desejadas com intensidade adequada. Os objetos de estudo foram, a princípio, improvisos livres em músicas escolhidas pelo próprio intérprete. Dessa primeira fase do estudo, as impressões que merecem destaque são: a necessidade de tocar em andamento lento para que haja tempo necessário da ressonância de uma nota não atrapalhar a próxima; a impossibilidade de tocar em andamento rápido devido à dificuldade técnica encontrada; as escalas penta tônica e Lídio bemol 7 soam “melhores” do que escalas diatônicas, isto talvez ocorra porque as notas da escala Lídio bemol 7¹ coincidem com as primeiras doze notas da série harmônica, excluindo-se as repetições, como se observa na figura abaixo:

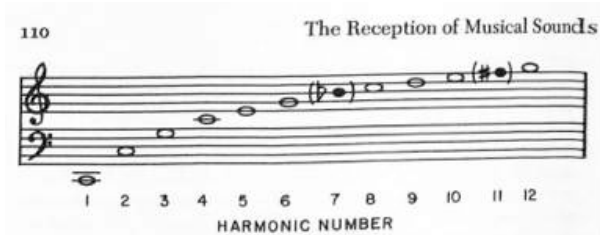


Figura 3: Quadro da série harmônica, retirado de livro *The Acoustical foundations of music*. (BACKUS, 1977: 110)

A execução de uma única voz ou melodia com apenas uma das mãos é facilitadora do processo, enquanto que tocar uma linha melódica com duas mãos é útil apenas em alguns momentos de grandes saltos ou nos quais a melodia passa pelos ferros de sustentação da mecânica do piano (tema que será desenvolvido na segunda fase do estudo). O próprio ferro de sustentação é um obstáculo que gera problemas ao tocar determinadas melodias. No piano em que se está realizando o estudo, os ferros ficam entre as notas Si \flat 2-Si 2, Ré 5-Mi \flat 5 e Lá \flat 6-Lá 6.

2.2 Segunda fase: estudo e performance de música popular brasileira ao piano pizzicato

A segunda fase iniciou-se com o estudo do arranjo a duas vozes para piano pizzicato da música *Luz do Sol*, de Caetano Veloso e teve prosseguimento com o estudo de um arranjo para a música *Ponta de Areia*, de Milton Nascimento. Algumas técnicas coletadas durante a primeira fase, a do contato inicial, foram mantidas ou adaptadas para esta segunda. As performances dos dois arranjos foram gravadas e estão disponíveis no site *Sound Cloud*². A seguir vamos expor as considerações, dificuldades e resultados obtidos no estudo destes dois arranjos.

Para o estudo de *Luz do Sol*, o sistema de identificação das notas com marcação nos abafadores

foi adaptado com base nos resultados obtidos na primeira fase deste estudo chegando à seguinte codificação: etiqueta inteira para todas as notas tônicas, neste caso $Mi\flat$, em toda a extensão que o arranjo demandava; etiqueta cortada pela metade para indicar as quintas, $Si\flat$, e etiqueta cortada em um quarto para indicar as terças, Sol. O uso de palhetas firmes e uma em cada mão também foi adotado.

Merecem destaque as seguintes dificuldades encontradas neste momento do estudo: melodias que contém um semitom entre um ferro de sustentação do piano, presentes nos compassos 1, 11 e 37 a 39 na clave de sol geraram dificuldade devido ao movimento que deve ser feito com a mão para tocar o semitom no andamento previsto; acertar semitons em sequência como na mão direita nos compassos 29 a 31 e 37 a 39 foi outra dificuldade encontrada devido à proximidade entre os grupos de três cordas que cada nota, neste caso, é composta; tocar saltos melódicos iguais ou superiores a uma oitava presentes na mão esquerda dos compassos 30, 32, 33, 40 e 41 também dificultou a execução do arranjo. O andamento adotado foi o de 27 batidas por minuto (BPM). A seguir, algumas considerações e resoluções encontradas no estudo deste primeiro arranjo.

O uso de palhetas proporciona maior geração de som e o mesmo fica mais metálico do que quando é gerado tocando-se com os dedos. Seu uso



Figura 4: Abafadores marcados com o sistema adotado no estudo: etiqueta inteira para tônica, cortada pela metade para quinta e em um quarto para terça da escala diatônica do tom do arranjo.

é um recurso facilitador do estudo, pois permite maior precisão para acertar as notas na maioria dos casos com uma exceção: quando as notas a serem tocadas estão próximas do ferro de sustentação do piano, o uso das palhetas apresenta a dificuldade de que não há espaço suficiente para segurar a palheta com a mão posicionada da mesma forma como em notas distantes do ferro. Para solucionar tal problema foram adotadas duas maneiras de empunhar a palheta: uma com a palma da mão mais próxima das cordas, para momentos em que as notas a serem tocadas es-

tão longe dos ferros e outra com a palma da mão mais distante das cordas para quando as notas estão próximas (foto).

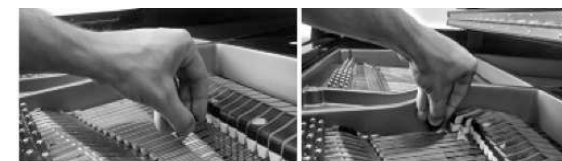


Figura 5: Duas formas diferentes de se segurar a palheta de acordo com a proximidade dos ferros de sustentação.

O semitom presente nos compassos 1 e 11, citado acima, apresentou outra dificuldade, além do problema de falta de espaço para a mão. O ferro de sustentação impediu a visão da corda a ser tocada na primeira metade do primeiro tempo de ambos os compassos na clave de sol. Para resolver este trecho, além de ser adotada a posição da palma da mão mais elevada, foram adotadas outras duas medidas: a nota Mi \flat , presente na primeira metade do primeiro tempo do compasso foi tocada sem o uso da palheta e a segunda metade do primeiro tempo foi tocada com a mão esquerda, ao invés da direita.

Um recurso utilizado para acertar as cordas com maior precisão foi deixar a palheta repousar em cima da próxima que iria ser tocada. Isso gerou o problema de que se caso a nota a ser tocada já tenha aparecido na frase anterior e ainda estivesse ressoando, o fato de repousar a palheta sobre ela geraria um corte de seu som, interrompendo a ideia musical da frase. A forma final do recurso foi deixar a palheta em cima da próxima corda a ser tocada, mas sem que se encostasse à mesma, para que o som da corda continuasse ressoando caso tivesse sido tocada na frase anterior. A seguir, a partitura do arranjo:

Figura 6: Arranjo da música Luz do Sol para piano pizzicato. (CASTELÕES, 2014)

"Luz do Sol" (C. Veloso)
[para piano pizzicato] Arr.: Castelões (2014)

Lento $\text{♩} = 40$

2 "Luz do Sol" (C. Veloso)

37 laco

47 (*)

(*) Até o som s'extinguir completamente...

O segundo arranjo estudado foi *Ponta de Areia*, de Milton Nascimento, que foi feito levando-se em consideração as informações coletadas durante o estudo e a posterior gravação/audição do arranjo da música *Luz do Sol*. Esse *feedback* de informações dado pelo intérprete ao arranjador serviu de guia para a composição desse segundo arranjo no que diz respeito às dificuldades encontradas no estudo do primeiro e à estética nele obtida com a técnica piano pizzicato. A seguir, algumas questões relativas à esta segunda performance.

A extensão de *Ponta de Areia* foi compreendida entre as notas Dó 1 e Fá# 5, o que corresponde às regiões grave e média do instrumento. Essa decisão foi tomada com base na audição do arranjo anterior que gerou uma predileção por estas sonoridades ao piano pizzicato. O uso de semitons passando pelo ferro de sustentação do piano - fato que gerou dificuldades no arranjo anterior - foi evitado. O andamento da música é lento e o arranjo é a duas vozes também como em *Luz do Sol*.

Aqui surgiram duas novidades em relação ao primeiro arranjo estudado: o aparecimento de notas duplas para serem tocadas por uma mão enquanto a outra mão toca outra voz, além de sinais de dinâmica ao longo da partitura. O método de marcação dos abafadores foi modificado pelo fato da música apresentar caráter bitonal, o

que impossibilitou a marcação diatônica usada na fase anterior. Foram usadas as mesmas etiquetas com os nomes das notas nelas escritos marcando as sete notas naturais ao longo de toda a extensão do arranjo.

Alguns recursos observados no estudo do arranjo de *Luz do Sol* foram mantidos como forma de melhorar a execução em *Ponta de Areia*. São eles: as duas formas de segurar a palheta - para momentos de maior ou menor proximidade com o ferro de sustentação - e o recurso de manter a palheta sobre a próxima nota a ser tocada, a fim de se garantir maior precisão. De forma geral, a experiência obtida com o estudo do primeiro arranjo possibilitou que o intérprete solucionasse os problemas comuns entre os dois arranjos. Desta forma, neste momento não é necessário tratar de questões já abordadas no estudo do primeiro arranjo.

Uma das novidades deste arranjo em relação ao primeiro estudado foi o aparecimento de notas duplas na mesma voz, o que demandou estudo específico e tentativas diferentes de tocar em busca de uma boa execução dos trechos. Durante o estudo, constataram-se duas formas possíveis de tocar, sem que o andamento e continuidade da peça fossem comprometidos: uma das formas são para intervalos inferiores a uma oitava. Neste caso toca-se uma das notas com a palheta e a outra com o dedo. Para garantir uma boa interpre-

tação foi necessário eleger qual nota teria função mais importante naquele momento, em função dos contextos harmônico e melódico; outra forma, que inicialmente foi necessária apenas para o intervalo presente na música de uma oitava, foi tocar as duas notas com os dedos. Esse recurso ainda apresentou outro fator de dificuldade que foi repousar a palheta sobre o corpo do piano para que as mãos ficassem livres.

Ao comparar a audição das duas formas citadas, optou-se por tocar todas as notas duplas presentes na partitura, independentemente do tamanho do intervalo, somente com os dedos, ou seja, da segunda forma. Essa decisão foi tomada com base no efeito estético gerado por esta forma já que o toque de notas duplas com os dedos colocou tais notas em outro plano dinâmico, conferindo profundidade à música nestes momentos. Abaixo, a partitura do arranjo de *Ponta de Areia*:

"Ponta de areia" (M. Nascimento) [para piano pizzicato]

Arr.: Castelões (2014)

Lento ♩ = 30

The musical score is written for piano in 4/4 time, marked "Lento" with a tempo of ♩ = 30. It consists of four systems of two staves each (treble and bass clef). The first system starts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and includes the instruction "Sempre". The second system features a *loco* marking. The third system includes a forte (*f*) dynamic and another *loco* marking. The fourth system concludes with a mezzo-piano (*mp*) dynamic, a piano (*p*) dynamic, and a final instruction: "(*) Até o som s'extinguir completamente...".

Figura 7: Arranjo da música Ponta de Areia para piano pizzicato. (CASTELÕES, 2014)

3. CONCLUSÃO

O aprendizado com as sessões de estudo, no contato inicial, forneceu ferramentas para a performance do primeiro arranjo e a experiência com este por sua vez permitiu que o intérprete estivesse apto a tocar um segundo arranjo aprimorado. Importante ressaltar a diferença na posição dos ferros de sustentação do sistema de cordas que pode existir entre pianos de marcas e modelos diferentes. Essa diferença pode demandar uma mudança no arranjo por meio do diálogo intérprete/arranjador ou a utilização das técnicas aqui sugeridas. São elas: 1) as duas formas diferentes de segurar a palheta, uma com o punho levantado para notas próximas dos ferros e outra com o punho abaixado, para notas mais distantes; 2) o recurso de posicionar a palheta em cima da próxima nota a ser tocada e 3) a troca de mãos para momentos em que o ferro de sustentação impede a visão de uma determinada nota.

As músicas estudadas apresentaram uma mudança estética em relação aos arranjos observados nas gravações disponíveis das mesmas em discos, CDs e outros adquirindo um caráter contemporâneo. Isto talvez se explique devido à sobreposição de harmônicos - que causa batimentos e até dissonâncias - e também ao timbre do piano pizzicato, pouco usual na música popular brasileira.

Ao se observar compositores que utilizaram a

técnica como *Cowell e Crumb*, notam-se outros recursos que não foram utilizados nesta pesquisa como a produção de harmônicos nas cordas, o uso do teclado apenas para liberar os abafadores de determinadas notas e uso de outros objetos como baquetas. Estas possibilidades podem também produzir outras sonoridades e poderiam também ser utilizadas com o repertório trabalhado na pesquisa.

Esperamos que as informações aqui registradas possam ser de utilidade para futuros estudos sobre a técnica piano pizzicato, além de contribuir para a maior difusão da mesma já que, como foi visto, diferentes repertórios podem ser adaptados à técnica desde que suas características sejam observadas.

¹ Escala Lídio bemol 7 no centro modal de Dó: Dó, Ré, Mi, Fá#, Sol, Lá e Si).

² Luz do Sol está disponível no link <<https://soundcloud.com/guilherme-veroneze/luz-do-sol-caetano-veloso-para-piano-pizzicato>>. Acesso em 04 abril 2016. Ponta de Areia está disponível no link <<https://soundcloud.com/guilherme-veroneze/ponta-de-areia-piano-pizzicato>>. Acesso em 04 abril 2016.

REFERÊNCIAS

BACKUS, John. The acoustical foundations of music. Second Edition. New York: W.W. Norton & Company, Inc.. 1977.

CASTELO BRANCO, Claudia. O Piano preparado e expandido no Brasil. In: XVI CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA (ANPPOM), (16.), 2006, Brasília. Anais do XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM). Disponível em <http://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2006/CDROM/COM/07_Com_TeoComp/ses-sao02/07COM_TeoComp_0204-094.pdf>. Acesso em: 03 abril 2016. 770-774.

CASTELÕES, Luiz Eduardo. Luz do Sol. Juiz de Fora: edição digital, 2014. Partitura manuscrita.

_____. Ponta de Areia. Juiz de Fora: edição digital, 2014. Partitura manuscrita.

CASTELLO BRANCO, Marta. O Instrumento Musical como Aparato. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2015.

COWELL, Henry. The Banshee. Los Angeles: W. A. Quincke & Company, 1930. Partitura.

_____. Aeolian Harp. Los Angeles: W. A. Quincke & Company, 1930. Partitura.

CRUMB, George. Five Pices for Piano. New York: Peters Corporation, 1973. Partitura.

FLUSSER, Vilém. Philosophie der Fotografie. Göttingen: European Photography, 1994.

GRIFFITHS, Paul. A Música Moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez. 2ª Edição. Tradução Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

JOHN CAGE E MERCE CUNNINGHAM: COLABORATIVISMO E AS NOVAS RELAÇÕES ENTRE MÚSICA E DANÇA

Autora

Tatiana Avanço Ribeiro
tatiana.a.ribeiro@gmail.com

Orientadora

Yara Borges Caznók

Instituto de Artes da Unesp

Submissão: 20/04/2017

Aprovação: 28/05/2017

RESUMO

Abordagens colaborativas em música e dança, exploradas inicialmente no século XX pela Companhia dos Balés Russos de Diaghilev, foram amplamente utilizadas por John Cage e Merce Cunningham. Por meio das obras dos últimos, foi possível o desenvolvimento de um conceito denominado ‘independência entre música e dança’. Recorrendo à análise bibliográfica e estudos coreomusicais, este artigo pretende elucidar o contexto que favoreceu o início das práticas colaborativas de Cage-Cunningham, bem como endereçar-se às questões estéticas que elas proporcionaram no que se refere ao relacionamento entre música e dança. Discute-se os problemas que o termo ‘independência’ pode trazer à interpretação das obras de Cage-Cunningham, e propõe-se que ‘interdependência’ possa ser termo mais próximo à inovadora proposta coreomusical desses dois artistas.

PALAVRAS-CHAVE

Colaborativismo. Música contemporânea. Dança moderna. Coreomusicologia.

ABSTRACT

Collaborative approaches in music and dance, primarily explored in the 20th century by Diaghilev's 'Ballets Russes', were widely used by John Cage and Merce Cunningham. Through the work of the latter the development of a concept called "independence between music and dance" became possible. Relying on bibliographical analysis and choreomusical studies, this article intends to elucidate the context that favored the beginning of Cage-Cunningham collaborative practices as well as addressing the aesthetic questions that it has provided for music and dance relationships. It argues over the problems that the term "independence" might bring to the interpretation of Cage-Cunningham works, also suggesting that "interdependence" might be a more suitable term for the innovative choreomusical proposition of the duo.

KEYWORDS

Collaborativism. Contemporary Music. Modern dance. Choreomusicology.

A dança é dependente? Ou é independente? Questões que parecem políticas. Elas surgiram numa situação estética. O que deve ser dito? Gente e sons se interpenetram. Cage, 1985

A interação entre música e dança começou a apresentar novas nuances, cada vez mais variadas, a partir do começo do século XX. Se, no século anterior, observava-se a subordinação de uma arte à outra, na qual a música era mero apoio para a dança, tal paradigma passou a ser fortemente questionado a partir dos primeiros trabalhos de Sergei Diaghilev, diretor da Companhia dos Balés Russos em seus primórdios. Seu talento em escolher colaboradores para a criação de espetáculos integrados de dança, música e artes plásticas foi um fator de grande importância, permitindo concepções artísticas até então inexploradas.

Atuante entre os anos de 1909 a 1929, a Companhia empregou, já em seus primeiros trabalhos, o recurso de criação colaborativa, incentivando o diálogo e compartilhamento de conhecimentos entre compositores, coreógrafos e artistas visuais, com o intuito de gerar um resultado final em que todas as artes envolvidas tivessem a mesma importância¹: tal prática pôde ser vista pela primeira vez em *Petrouchka* (1911), de Igor

Stravinsky, Michel Fokine e Alexandre Benois. A Companhia também inaugurou o uso de música do repertório sinfônico em dança, bem como a participação de compositores de renome nas criações, tais como Debussy, Ravel, Satie e Richard Strauss, uma vez que a música para dança deixou de ser vista como um trabalho “menor” em relação à composição de música absoluta. As primeiras iniciativas de libertação do isomorfismo entre música e dança também foram experimentadas, tal como em *L'Après midi d'un faune* (1912), peça em que a música perde sua função de apoio rítmico para ser “reduzida a som de fundo”² na coreografia de Nijinsky, iniciando-se assim os questionamentos sobre autonomia da dança em relação à música. Esse coreógrafo também foi responsável pela crítica à técnica tradicional do balé clássico, presente na coreografia original de *Le Sacre du Printemps* (1913), cuja música possuía inovações equivalentes à da proposta coreográfica.

Após a morte de Diaghilev em 1929, a Companhia e seus membros continuaram em atividade, porém de forma menos unificada, permitindo que os ideais de permeabilidade entre artes, inicialmente explorados pelo grupo, continuassem se desenvolvendo em outras partes do mundo. Tal legado artístico alcançou os EUA, coincidindo com o período do pós-guerra em Nova York, quando a cidade começou a se afirmar como um

polo cultural alternativo ao eixo europeu ocidental. A prática colaborativa continuou em voga, e pôde ser observada nos trabalhos da parceria de George Balanchine com Igor Stravinsky, bem como nos trabalhos de Martha Graham com Louis Horst, por exemplo. É neste meio, propício para a inventividade nas artes de vanguarda, que surgem John Cage e Merce Cunningham. A partir da primeira apresentação de suas obras criadas colaborativamente em 1944, iniciou-se uma conexão duradoura, sem a qual o futuro da música e da dança poderia ter sido bem diferente.

Os primeiros contatos estabelecidos entre os dois aconteceram no ambiente da *Cornish School for Performing and Visual Arts*, em Seattle, na qual Cage começou a trabalhar com acompanhamento musical para aulas de dança, enquanto Cunningham integrava a Companhia de Martha Graham. O bailarino foi convidado a fazer parte de um grupo de percussão de Cage, juntamente com outros estudantes não necessariamente músicos³. Paralelamente, ambos também integravam a Escola de Nova Iorque, grupo informal composto por pintores do expressionismo

¹ BARBOUR et al, 2007.

² BUCKLE, 1971 apud FOGELSANGER; AFANADOR, 2006, p. 4.

³ Cunningham cita que o interesse de Cage em ter bailarinos como executantes de sua música para percussão poderia residir no fato de que a desenvoltura corporal refletiria em uma melhor execução rítmica.(CUNNINGHAM, 1985)

abstrato (entre os quais Jackson Pollock é figura relevante), poetas, bailarinos e outros músicos como David Tudor e Morton Feldman⁴. O contato com esta nova proposta estética impactou a obra de Cage-Cunningham de várias formas: a abordagem de Cunningham do espaço cênico é análoga ao tratamento da tela de pintura, que considera todas as partes com igual importância; o uso do acaso e da não representatividade apresenta paralelos tanto com as pinturas de Pollock, quanto com as composições coreográficas e musicais de Cage-Cunningham; por fim, há a ênfase no processo criativo, que surge como crítica ao conceito de obra finalizada.

ELES FIZERAM A MÚSICA IDÊNTICA À DANÇA, MAS NÃO COOPERATIVA COM ELA⁵

Cage e Cunningham tiveram contato próximo principalmente com duas vertentes colaborativas de música e dança: a de Balanchine com Stravinsky e a de Martha Graham com Louis Horst. A primeira, descendente direta da linhagem dos Balés Russos, manteve-se tradicionalmente conectada à estrutura musical. Como descreve Balanchine:

Em minhas criações coreográficas sempre estive dependente da música. Sinto que um coreógrafo não pode inventar ritmos, ele pode apenas refleti-los em movimentos... A organização do ritmo em uma grande escala é um processo contínuo. Essa é uma função da mente musical. (BALANCHINE, 1966 apud JORDAN, 1993, p.295 – tradução livre)⁶

Tal pensamento reflete uma característica importante da dança no século XX, que é o relacionamento de dança e música por meio de *parâmetros paralelos*.⁷ É uma relação que se estabelece por meio da expressão de elementos musicais na coreografia, onde “para cada padrão, grande ou pequeno na textura musical, há potencialmente um equivalente coreográfico”.⁸ Alguns aspectos constitutivos, como o ritmo (da dança ou da música), são paralelos também na nomenclatura, enquanto outros utilizam de analogias, como a relação entre alturas musicais e a direção do movimento no espaço (grave para baixo e agudo para cima, por exemplo). Émile Jacques-Dalcroze também utilizou desses princípios ao elaborar as bases do Movimento Plástico, extensão artística da euritmia. Esta se caracteriza por ser um método de treinamento musical largamente difundido na primeira metade do século XX, e se tornou acessível a Cunningham por meio aulas de euritmia na *Cornish School*⁹, embora ele tenha contestado seus paradigmas de diversas maneiras¹⁰. Cage, conhecedor do repertório musical e coreográfico de seu tempo¹¹, compreende a relação de paralelismo, mas considera-a antinatural:

Nunca me satisfiz com as colaborações de Balanchine-Stravinsky, que são dependentes de fazer dez dedos parecerem como dois pés, algo que é impossível. (CAGE apud KOSTELANETZ, 1986, p. 204 - tradução livre)¹²

Os contatos iniciais de Cunningham com música não se resumem à euritmia. Ele afirma ter participado de aulas de composição com Louis Horst, nas quais conheceu formas musicais do século XIX, mas não encontrou interesse nelas, preferindo trabalhar com Cage¹³, que também não se sentia satisfeito com as antigas formas

⁴ MALOUCAZE, 2007, p. 104.

⁵ CAGE, 1961, p. 87. Tradução livre.

⁶ “In my choreographic creations, I have always been dependent on music. I feel a choreographer can't invent rhythms, he only reflects them in movement... The organizing of rhythm on a grand scale is a sustained process. It is a function of the musical mind.” (BALANCHINE, 1966 apud JORDAN, 1993, p.295)

⁷ DAMSHOLT, 1999, p. 61.

⁸ “For every pattern, large or small, in the texture of the music, there is potentially a choreographic equivalent.” (EVANS apud DAMSHOLT, 1999, p. 61)

⁹ CUNNINGHAM, 1985, p. 36.

¹⁰ Um momento curioso de crítica aos parâmetros paralelos em dança pode ser observado em um relato do bailarino Remy Charlip: “In the [Sixteen Dances's] solo, every time Merce jumped into the air he grunted, and every time he crouched he made a high-pitched sound. Afterward, I tried to do that and it's nearly impossible. Because every time I jumped up I wanted to go up in my voice, and every time I crouched down I wanted to go down in my voice.” (In: KOSTELANETZ, 1998, p. 57)

¹¹ CAGE, 1961, p. 90-91.

¹² “I have never been satisfied with the Balanchine-Stravinsky collaborations which have been dependent on making ten fingers seem to be like two feet, which is impossible” (CAGE In: KOSTELANETZ, 1986, p. 204)

¹³ “I had been trained up to that point in composition classes with Louis Horst and the Cornish School, with all those ideas about 19th century forms being variation, chaconne, ABA and so on. I didn't find these very interesting and from the beginning of my solo dances I began to work with John Cage, who already had ideas about structure which were both clear and also contemporary.” (CUNNINGHAM, 1985, p. 39)

musicais utilizadas pela dança. Cunningham foi além, explicitando a contradição existente na dança moderna ao

concordar com o pensamento de descoberta do novo, mas não sentir a necessidade de uma base diferente sobre a qual colocar sua expressão, [que] de fato é conteúdo substancial para indicar que ou as formas antigas são boas o suficiente ou, ainda, que as formas antigas são as únicas possíveis. (CUNNINGHAM In: KOSTELANETZ, 1998, p. 38 - tradução livre)¹⁴

Paralelamente às questões formais e estruturais, Cage e Cunningham se confrontaram também com os problemas dos processos criativos de seu tempo. Era comum criar coreografias em silêncio para que a música fosse composta sob medida posteriormente, método que limitava demais as possibilidades criadoras do compositor. O processo contrário também ocorria, mas não permitia interações de colaboração entre coreógrafos e compositores, uma vez que acontecia ocasionalmente com música gravada, fazendo com que a dança fosse tiranicamente governada por ela. Essa problemática, somada ao descontentamento com as possibilidades estruturais encontradas até então, levou-os a propor uma maneira revolucionária de abordar a colaboração entre música e dança.

FICOU EVIDENTE QUE AMBAS – MÚSICA E DANÇA – TINHAM UM APOIO EM COMUM: O TEMPO¹⁵

A necessidade de Cage por novas possibilidades de agenciamento estrutural existia antes de seu encontro com Cunningham: tem origem em seus estudos iniciais com Arnold Schoenberg. A proposta de seu professor de harmonia, no entanto, servia parcialmente aos propósitos que Cage visava atingir; era evidente a importância da estrutura como divisão do todo em partes, porém as implicações harmônicas de tal estruturação não condiziam com sua inclinação para trabalhar com ruídos.

Trabalhos iniciais da carreira de Cage, como o artigo *Grace and Clarity*,¹⁶ demonstram sua preocupação com a organização estrutural na interação entre música e dança que, segundo sua opinião, era um fator necessário para tornar a dança moderna uma arte forte e condizente com sua época.

Com a clareza da estrutura rítmica, a graça forma uma dualidade. Juntas elas têm uma relação como a de corpo e alma. A clareza é fria, matemática, inumana, mas básica e terrena. A graça é quente, incalculável, humana, oposta à clareza e como o ar. Graça não está sendo usada aqui para significar beleza; ela é usada para expressar a manipulação com e contra a clareza da estrutura rítmica. As duas estão sempre presentes juntas nas melhores obras das artes do tempo ininterruptamente, e mantendo a vida, opostas uma à outra. (CAGE, 1961, p. 91-92 - tradução livre)¹⁷

Tal ênfase dada à “clareza da estrutura rítmica”

” pode parecer paradoxal em Cage, ao levarmos em consideração sua postura criativamente aberta e sempre crítica em relação a conceitos tradicionais da música ocidental. Considerando cuidadosamente essa característica, deve-se procurar compreender a dualidade “graça-clareza” não como um fator criativamente limitante, mas como um princípio que é intrínseco à interação entre dança e música, pois ambas são artes do tempo. Manipulando, estruturalmente, somente o tempo, que é o único parâmetro “verdadeira-

¹⁴ “[...] the most curious to me is the general feeling in the modern dance that nineteenth-century forms stemming from earlier pre-classical forms are the only formal actions advisable, or even possible to take. This seems a flat contradiction of the modern dance – agreeing with the thought of discovering new [...] – but not feeling the need for a different basis upon which to put this expression, in fact being mainly content to indicate that either the old forms are good enough, or further that the old forms are the only possible forms.” (CUNNINGHAM In: KOSTELANETZ, 1998, p. 38)

¹⁵ CAGE, 1985, p.92. Tradução livre.

¹⁶ *Grace and Clarity* (1944) é um dos artigos que compõem *Four Statements on the Dance*. (Cf. CAGE, 1961, p.89)

¹⁷ “With clarity of rhythmic structure, grace forms a duality. Together they have a relation like that of body and soul. Clarity is cold, mathematical, inhuman, opposed to clarity, and like the air. Grace is not here used to mean prettiness; it is used to mean the play with and against the clarity of the rhythmic structure. The two are always present together in the best works of the time arts, endlessly, and life-givingly, opposed to each other.” (CAGE, 1961, p. 91-92)

¹⁸ Damsholt (1999) defende que Dalcroze e Cunningham formam dois extremos de uma escala na qual o primeiro considera todos os parâmetros paralelos são naturais e espontâneos, enquanto o segundo os considera meras elaborações culturais ou intelectuais, exceto o uso do tempo. No espaço entre esses extremos se encontram discussões sobre o status ontológico dos parâmetros paralelos.



1963. Jack Mitchell©

mente” paralelo entre música e dança¹⁸, Cage e Cunningham estariam criando uma interação mais *pura* entre música e dança, livre de padrões estéticos pré-estabelecidos culturalmente, em que a flexibilidade da “graça” seria trazida não por escolhas pessoais (que necessariamente são corrompidas pela memória), mas sim pela indeterminação do acaso.

Constatar que o tempo é o único elemento que a música de fato tem em comum com a dança foi decisivo para o direcionamento das elaborações estéticas de Cage-Cunningham, pois a “estrutura temporal”¹⁹ propícia para a colaboração entre música e dança se mostrou útil também para a composição com ruídos. Esse fato norteou as primeiras composições de Cage para dança ao gênero da música para percussão e também ao uso do piano preparado.²⁰ Como dança e música coabitavam o mesmo espaço e tempo, porém com poucas interferências entre si, surge a abordagem da simultaneidade como relacionamento²¹ e da independên-

¹⁹ A nomenclatura para tal termo é utilizada por Cage-Cunningham de maneira aberta e variável, talvez para evidenciar um desejo de que o conceito não fosse solidificado em uma definição fechada.

²⁰ PRITCHETT, 1993.

²¹ Esse tipo de relação se estendeu também para criações musicais de Cage a partir da década de 1960, como em *Reunion*, na qual músicos completamente “independentes” (ou seja, sem nenhuma relação estabelecida anteriormente) foram colocados para fazer suas próprias músicas simultaneamente: a ‘reunião’ no palco era a única conexão necessária para constituir a peça. (PRITCHETT, 1993 p.154-155)

cia/interdependência²² entre música e dança.

As elaborações estruturais preliminares remontam à primeira apresentação conjunta de ambos, que ocorreu em abril de 1944. Das obras apresentadas naquela data, o solo *Root of an Unfocus* se destacou pelo uso de um tipo peculiar de estrutura temporal, denominada *macro-microcosmic rhythmic structure*, ou também *square root system*:

A sua principal característica – e que passou despercebida por todos – é que sua estrutura era baseada no tempo, da mesma forma como um programa de rádio é. Ela era dividida em unidades de tempo, e a dança e música²³ ficavam juntas no começo e final de cada unidade, porém, no meio, elas deveriam ser independentes entre si. Este foi o começo da ideia de que música e dança poderiam ser dissociadas, e a partir de então a dissociação em nosso trabalho se tornou cada vez mais ampla. (CUNNINGHAM apud MEADE, 2017 - tradução livre)²⁴

O padrão de pulsações da frase original estabelecia a organização estrutural da peça: a frase 8-10-6 originava uma estrutura em que a primeira seção era de 8x8, a segunda de 10x10 e a terceira de 6x6 pulsações. As conexões entre música e dança aconteciam somente em pontos estruturais, permitindo que Cage e Cunningham ficassem livres para variar elementos como velocidades, acentos e organizações de frase nos entremeios.²⁵ Tais conexões, no entanto, nem sempre aconteciam exatamente onde tinham sido previstas,

fator que abria possibilidades para interações de acaso entre as duas artes, uma vez que música e dança eram postas juntas, muitas vezes, apenas no momento da performance.

O uso do acaso em música, do ponto de vista de Cage, tem ligação direta com o uso do ruído, pois ao incorporar os ruídos não intencionais em suas composições, Cage também iniciou a utilização de operações de acaso, como o *gamut technique*, o *I Ching* e o uso de padrões baseados em papéis quadriculados.²⁶ Tais técnicas, por proporcionarem a ausência de hierarquia entre os sons, permitia que os “sons fossem eles mesmos”, demonstrando que o acaso era uma ferramenta a favor da autonomia de todos os sons. Outrossim, Cunningham passou também a utilizar de operações de acaso em seus processos criativos, com o intuito de proporcionar a mesma autonomia dos sons aos movimentos corporais utilizados coreograficamente.

O acaso foi explorado extensivamente em *Suite For Five* (1956), que juntamente com *Music for Piano* de Cage, empregou o uso de imperfeições em folhas de papel para determinar sequências de sons, posições de bailarinos no espaço, assim como durações de tempo das frases. A organização temporal permeada pelo acaso passou a ser utilizada de maneira cada vez mais aberta, chegando a estabelecer apenas a duração de tempo total da peça, como ocorreu em *Antic Meet*

(1958). Nesse trabalho, a duração total da música e de suas seções (*Concerto para Piano e Orquestra, de Cage*) também era variável, de forma que em nenhuma ocasião música e coreografia se relacionariam da mesma forma. *Antic Meet*, por não possuir pontos de conexão a priori entre música e dança, abriu portas para que essas conexões fossem estabelecidas ou não pela plateia, que pode sentir-se livre para perceber unidade ou dissociação entre as linguagens artísticas.

A supressão dos pontos estruturais levantou questões sobre a organização da dança em relação à música, uma vez que seu apoio métrico fornecia referências temporais de alta importância aos bailarinos. Não é raro, portanto, que bailarinos com quem Cunningham ocasionalmente trabalhou se sentissem inseguros com tal propos-

²² O conceito de independência entre música e dança, embora seja o mais comum, apresenta problemas que serão discutidos adiante.

²³ O grifo foi necessário pois, na construção do texto, Cunningham parece ter utilizado “dança e música” como um neologismo para realçar a união desses dois elementos, da mesma forma como Cage utiliza a expressão “music-dance composition” em *Four Statements on the Dance* (1961).

²⁴ “The main thing about it—and the thing everybody missed—was that its structure was based on time, in the same sense that a radio show is. It was divided into time units, and the dance and music would come together at the beginning and the end of each unit, but in between they would be independent of each other. This was the beginning of the idea that music and dance could be dissociated, and from this point on the dissociation in our work just got wider and wider.” (CUNNINGHAM apud MEADE, 2017)

²⁵ CUNNINGHAM In: KOSTELANETZ, 1998, p. 138-139.

²⁶ MALOUCAZE, 2007.

ta, como relatado, por exemplo, nos ensaios de *Un Jour ou deux* (1973).²⁷ Essa insegurança era dissolvida a partir do momento em que música e dança eram postas juntas, pois ficava claro que a dança não necessitava da música para sustentar-se como arte autônoma. A música não métrica, assim como o uso do silêncio (anteriormente explorado em *Suite for Five*), tem o importante papel de favorecer a percepção do ritmo próprio da dança, além de evidenciar que suas bases não se encontram em ritmos periódicos.

Eu tenho percebido que quando assisto dança que não é sustentada pela música, a dança imediatamente parece fisicamente forte e rítmica de sua própria forma. Cada movimento lembra um ritmo de maneira que nunca lembraria se estivesse com música. Agora, eu simplesmente não consigo desfrutar daquilo, duas coisas acontecendo em uníssono. Isso só me deixa extremamente nervoso. (CAGE In: KOSTELANETZ, 1986 p. 208 - tradução livre)²⁸

Quando você não trabalha para música ou para uma pulsação te impulsionar, você deve, de certa forma, impulsionar a si mesmo, você deve ser seu próprio cavalo em vez de ter algo fora de você sendo o cavalo, você deve encontrar um jeito de sustentar aquilo, mantê-lo e conduzi-lo no mesmo sentido. E você deve ser preciso com você mesmo, ao mesmo tempo, pois você tem liberdade. Penso que talvez uma das coisas óbvias que condicionam nosso trabalho deveria ser: nós não dançamos para uma música, ela

não nos impulsiona; nós realmente temos que fazer isso por nós mesmos. (CUNNINGHAM, 1985 p. 130 - tradução livre)²⁹

A FORMA DE COMPOSIÇÃO MÚSICA-DANÇA DEVERIA ENVOLVER NECESSARIAMENTE UM TRABALHO CONJUNTO DE TODOS OS MATERIAIS UTILIZADOS³⁰

Frente a todo esse campo de inovações deixado por Cage-Cunningham, fruto de uma colaboração que durou cerca de seis décadas,³¹ chega a ser reducionista categorizar suas obras como uma mera “independência” entre música e dança. Tal definição é correntemente encontrada na literatura coreomusical³², contudo é problemática porque induz à interpretação errônea de que essa música e essa dança não mantêm quaisquer relações entre si quando, na verdade, ambas se tornam interdependentes pela simples presença, compartilhando o mesmo tempo e espaço. Além disso, são fruto de diálogo intenso entre dois artistas em busca de novas alternativas, testando os limites da colaboração entre música e dança.³³ O profundo intercâmbio de informações entre Cage e Cunningham só foi possível por meio de uma relação colaborativa, que envolve um posicionamento ético não hierárquico entre artistas, estabelecendo relações horizontais e permitindo que ambos conheçam as peculiaridades e limites de cada prática artística envolvida.³⁴ Embora o ato de criação seja individualizado (e música e dança sejam postas juntas, muitas vezes, apenas

no momento da performance), a concepção de arte e de mundo de ambos é inegavelmente unificada. É necessário ir além da indagação sobre se música e dança estão juntas ou não para poder observar onde e de que forma elas se relacionam dentro desse vasto sistema de implicação mútua, interdependência e autonomia que envolve a *colaboração complexa*³⁵ entre música, dança e artes plásticas³⁶.

²⁷ CUNNINGHAM In: KOSTELANETZ, 1998. P.148.

²⁸ “I’ve noticed when I’ve seen dance that was not supported by the music, the dance immediately looks physically strong and rhythmic in its own right. Each movement looks like a rhythm in a way it never does if it’s going with the music. Now I simply can’t enjoy that, two things happening in unison. It just drives me berserk.” (CAGE In: KOSTELANETZ, 1986 p. 208)

²⁹ “When you do not work to music or to a pulse to push you, you must in a sense push yourself, you must be your own horse rather than have something outside of you be the horse, you must find a way to sustain that, keep it going in the same sense. And you must be precise with yourself at the same time because you have freedom. I think perhaps one of the obvious things that conditions our work would be: we don’t dance to a music; it does not push us; we really have to do it ourselves.” (CUNNINGHAM, 1985 p. 130)

³⁰ CAGE, 1961, p.88. Tradução livre.

³¹ CUNNINGHAM In: MEADE, 2017.

³² FOGELSANGER, 2000; *Ibid.*, 2006; JORDAN, 2012;

³³ A colaboração pode ocorrer em dois níveis: entre artes e entre artistas (HINES, 1991). Ambos os casos são visíveis na relação Cage-Cunningham.

³⁴ BARBOUR et al, 2007.

³⁵ Uma colaboração complexa é formada quando duas ou mais artes são agregadas na formação de uma obra artística. (HINES, 1991, p.7)

³⁶ Não menos importante, a colaboração do artista plástico Robert Rauschenberg foi de grande valor dentro da obra de Cage-Cunningham, e merece explorações que não caberiam no escopo deste artigo.

A principal crítica inerente ao trabalho de Cage-Cunningham reside na questão da natureza das relações entre música e dança – isto é, está em afirmar que tais relações são análogas à vida, que elas não precisam se estabelecer por meio da imitação entre artes, mas sim pela simples aceitação da multiplicidade de eventos que está constantemente ao nosso redor. São eventos que não se conectam necessariamente entre si, a não ser que esta seja a intenção de quem os observa: o espectador pode tomar as rédeas e construir, por si só, as interações entre música e dança que o coreógrafo e o compositor deixaram de criar, ou pode sentir-se mais leve ao se ver livre da obrigação de conectar constantemente as duas artes.

A instrução está na terra e no ar, tanto para a música como para a dança. Respirando e caminhando e tratando de esvaziar a cabeça o bastante para observar o que há para ver e ouvir no teatro no qual acontece de estarmos vivendo. Não há muito mais a dizer, ou melhor, não há espaço nem tempo para dizê-lo. CAGE, 1985, p.93³⁷

Este artigo celebra a exposição *Merce Cunningham: Common Time*, que ocorreu de fevereiro a julho de 2017 no *Walker Art Center* e no *Museum of Contemporary Art Chicago*. Como apoio bibliográfico, foram consultados trechos do catálogo dessa exposição, que é considerado uma das maiores publicações de todos os tempos sobre o trabalho de Cunningham e seus colaboradores.

BIBLIOGRAFIA

- BARBOUR, Karen. et al. Researching Collaborative Artistic Practice. *Waikato Journal of Education*, Waikato, no. 13, 2007. Disponível em <<http://researchcommons.waikato.ac.nz/bitstream/handle/10289/6187/Barbour%20Researching.pdf?sequence=1>>. Acesso em 06 Abr. 2015.
- CAGE, John. “Daqui, para onde vamos?” In: De segunda a um ano: novas conferências e escritos de John Cage. Tradução de Rogério Duprat. São Paulo: Hucitec, 1985. p.91-94.
- CAGE, John. “Four Statements on the Dance” In: *Silence: Lectures and Writings*. Middletown: Wesleyan University Press, 1961. p. 89-97.
- CUNNINGHAM, Merce. “A Collaborative Process Between Music and Dance” In: *Merce Cunningham: Dancing in Space and Time*. Edited by Richard Kostelanetz: essays 1994-1992. New York: Da Capo Press ed., 1998. p.138-150.
- CUNNINGHAM, Merce. “Space, Time and Dance” In: *Merce Cunningham: Dancing in Space and Time*. Edited by Richard Kostelanetz: essays 1994-1992. New York: Da Capo Press ed., 1998. p.37-39.
- CUNNINGHAM, Merce. *The Dancer and the Dance: Merce Cunningham in conversation with Jacqueline Lesschaeve*. New York: Marion Boyars, 1985.
- DAMSHOLT, Inger. *Choreomusical Discourse: The Relationship between Dance and Music*. 1999. 220f. Tese (Doutorado em História e Estética da Dança) – Instituto de Filologia Nórdica, Universidade de Copenhagen, Copenhagen, 1999. Disponível em <https://www.academia.edu/4440413/Choreomusical_Discourse_The_relationship_between_Dance_and_Music>. Acesso em 18 jan 2016.
- FOGELSANGER, Allen. *Dancing to the music between Balanchine and Cunningham*. Cornell Dance Program Newsletter, 2000. Disponível em <<http://www.armadillo-danceproject.com/AF/Cornell/DancingToTheMusic.htm>>. Acesso em 12 jun 2016.
- FOGELSANGER, Allen; AFANADOR, Kathleya. *Parameters Of Perception: Vision, Audition, and Twentieth-Century*

Music and Dance. Anais do Congress on Research in Dance 38th Annual Conference. Disponível em <<http://www.armadillo-danceproject.com/Papers/ParametersProceedingsFootnotes.pdf>>. Acesso em 26 nov 2016.

HINES, Thomas Jansen. *Collaborative form: Studies in the Relation of the Arts*. 1ª ed. Ohio: Kent University press, 1991.

JORDAN, Stephanie. Moving “Choreomusically”: Between Theory and Practice. *Les Cahiers de la Societé Québécoise de recherche en musique*, vol. 13, nº 1-2, p. 11-19, 2012. Disponível em <<http://id.erudit.org/iderudit/1012345ar>>. Acesso em 19/05/2016.

JORDAN, Stephanie. Music Puts a time corset on dance. *Dance Chronicle*, Vol. 16, nº 3, p.295-321, 1993. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/1567920?seq=1&cid=pdf-reference#references_tab_contents>. Acesso em 02/04/2017.

KOSTELANETZ, Richard. *Conversing with Cage*. 2ª ed. New York: Routledge, 2003.

LANGENDONCK, Rosana Van. *Merce Cunningham: Dança cósmica: acaso-tempo-espaço*. Ilustrações de Ivo Milazzo. São Paulo: Edição do autor, 2004.

MALOUCAZE, Gabriela Nora García. *Silêncio, Sons e Acaso: textos escolhidos de John Cage*. 2007. 201f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2007.

PRITCHETT, James. *The Music of John Cage. Music in the Twentieth Century*. Cambridge: University Press, 1993.

TOMKINS, Calvin. *The Bride and the Bachelors: Five Masters of the Avant-Garde: Duchamp, Tinguely, Cage, Rauschenberg, Cunningham*. New York: Penguin Books, 1976.

MEADE, Fionn. “Root of an Unfocus” In: *Merce Cunningham: Common Time*. Minneapolis: Walker Art Center, 2017. Disponível em <<http://blogs.walkerart.org/visualarts/2017/02/06/introduction-merce-cunningham-common-time/>>. Acesso em 08/04/2017.

Música em Foco, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 19-26, 2018.

EXPERIÊNCIA DE ESTÁGIO EM CATALOGAÇÃO E CONSERVAÇÃO PREVENTIVA DE PARTITURAS NO MUSEU DA OBRA SALESIANA DO BRASIL: O MUSEU COMO ESPAÇO CULTURAL PATRIMONIAL E EDUCATIVO

Autora

Jéssica de Almeida Rocha Franco
jessica-rocha06@hotmail.com

Instituto de Artes – UNESP

Submissão 20/04/2017

Aprovação: 21/05/2017

RESUMO

Este relato trata da realização de estágio em catalogação de partituras e ações preventivas de conservação no acervo de música do Museu da Obra Salesiana do Brasil durante o ano letivo de 2016, ano do término da graduação em Licenciatura em Música da autora pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. Tais atividades aqui discorridas fizeram parte do cumprimento de estágio não-obrigatório da graduação em Música, agregando novos olhares acerca do campo de atuação de um agente cultural com formação musical, bem como na Educação musical – especificamente na educação em ambientes fora da sala de aula.

PALAVRAS-CHAVE

catalogação de partituras; ações preventivas; conservação.

ABSTRACT

This experience report talks about the accomplishment of a stage in cataloging of scores and preventive actions of conservation in the music collection of the Museum of the Salesian Work of Brazil during the academic year of 2016, the year of author's graduation at the Institute of Arts of Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. These activities related here were part of a non-compulsory stage in Music, adding new in-

sights about the field of action of a cultural agent with musical training, as well as in Music education - specifically in education in spaces outside the classroom.

KEYWORDS

cataloging of scores; preventive actions; conservation.

INTRODUÇÃO

O estágio realizado por graduandos de cursos de música, dentre os quais três alunos do Instituto de Artes da UNESP, no Museu da Obra Salesiana do Brasil em 2016 teve como principal meta constante no edital de apresentação das vagas a catalogação de partituras e realização de ações preventivas, tais como: higienização dos itens, análise do estado de conservação das partituras higienizadas, acondicionamento destes itens no espaço a eles destinado – tudo isto a ser trabalhado no Acervo Musical José Geraldo de Souza². Após

¹ Os três estagiários provenientes do Instituto de Artes da UNESP foram: Leonardo Ferreira Rodrigues, Jéssica de Almeida Rocha e Romário Wong.

² Compositor, folclorista e musicólogo brasileiro, foi membro do Centro de Pesquisas Folclóricas “Mário de Andrade”, da Comissão Paulista de Folclore do IBCEC (Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura), da Comissão de Folclore da Prefeitura de São Paulo, da Internacional Folk Music Council em Londres, da Comissão Nacional do Folclore e da Sociedade Brasileira de Folclore. Fonte: <<http://www.jornalonline.com.br/2007/out/retrato/retrato.php>>, acesso em 17 de abril de 2017, às 17:50.

seleção dos dois primeiros candidatos a aderirem ao estágio, foi detalhado através do manual de procedimentos da SM-MOSB³ o processo destinado a todo o acervo de música do museu - do qual na maior parte de tempo do contrato de estágio os estagiários se concentraram nos cuidados destinados às partituras impressas e manuscritas.

Estes itens, provenientes de casas salesianas diversas, de buscas realizadas por salesianos e de doações destinadas aos mesmos, variam em datação (dentre as obras observadas e trabalhadas pelos estagiários, constam itens do século XVIII ao século XX), estado de uso, possíveis condições anteriores de armazenamento e conteúdo. Constituem uma fonte de pesquisa válida a músicos e musicólogos, pois trazem à tona compositores e copistas cujas obras não são recorrentemente divulgadas ou comercializadas, bem como trazem arranjos para diversos conjuntos e formações instrumentais e evidenciam fatores da historicidade da educação musical salesiana no Brasil.

BREVE HISTÓRICO DO MUSEU

Em 2014, o Museu da Obra Salesiana do Brasil abriu a exposição comemorativa pelo bicentenário (completo em 2015) de Dom Bosco⁴, patrono dos salesianos. Localizado no bairro Campos Elíseos em São Paulo, a história do museu que abriga as memórias dos salesianos no Brasil ini-

ciou-se muito antes e carrega parte da história de São Paulo consigo.

A exposição de um acervo por parte dos salesianos no Brasil data do início do século XX, na qual constariam móveis fabricados nas oficinas do Liceu Coração de Jesus⁵ que acondicionavam o acervo de ciências. Mais tarde, o espaço destinado a receber alunos do colégio e alguns visitantes (familiares destes alunos) passou a ser conhecido como Museu e Laboratório de Ciências Físicas e Biológicas, parte do acervo foi levada para Mooca (para o Instituto Salesiano São Francisco), retornando ao Liceu Coração de Jesus sob os cuidados do padre José Geraldo de Souza em 1989 e permanecendo sob os cuidados do mesmo até 2005 – ano de falecimento do padre e de fechamento do museu. O acervo cresceu após incorporar objetos de outras casas salesianas (duas delas: seminário de Lavrinhas e o Externato Colégio São José de Campinas) e nos anos seguintes surgiu uma nova preocupação com objetos e documentos litúrgicos e históricos do Liceu, culminando com a sugestão do padre Mario Quilici ao inspetor de São Paulo acerca da montagem de um centro de memória.

O museu do colégio veio a se transformar num centro de memória em 2008 (Museu de História dos Salesianos no Brasil), vindo mais tarde a ser conhecido como Museu da Obra Salesiana no Brasil.⁶

O ACERVO DE MÚSICA JOSÉ GERALDO DE SOUZA

O acervo de música em questão abrange mais de cinco mil itens. Este relato trata especificamente das partituras manuscritas e impressas – pois foram estes os itens mais recorrentes no trabalho exercido pelos estagiários de 2016. Dentre estes itens estiveram presentes obras vocais e de diversas formações instrumentais coletadas por salesianos, bem como arranjos realizados pelos mesmos. Tais obras estendem-se em variedade desde o período imperial brasileiro (com diversos gêneros de música de salão) até gêneros de meados do século XX (como os exemplares de Música Popular Brasileira).

Muitas destas obras foram impressas no Brasil, em casas como a Pierre Laforge, Bushmann & Guimarães, Filippone e Tornaghi, Arthur Napoelão, Casa Vieira Machado etc. Além do Rio de Janeiro, outras cidades brasileiras estão representadas, como Recife (PE), de onde vieram *vários exemplares*

³ Seção de Música do Museu da Obra Salesiana do Brasil.

⁴ Fundador da Congregação salesiana, cujo nome foi adotado em homenagem a São Francisco de Sales. Nascido João Melchior Bosco, preocupou-se com a educação de crianças e jovens, agindo através do sistema preventivo de educação.

⁵ “O Liceu Coração de Jesus foi a primeira escola de ensino profissional sistemático a funcionar em São Paulo. Para isso gozou de apoio da estrutura social da época que lhe proporcionou os meios materiais e os recursos humanos para sua criação e desenvolvimento.” Fonte: ISAÚ, 1985, p.181

⁶ Fonte sobre a história do museu disponível em <http://www.museusalesiano.com.br>, acesso em 13 de abril, 16h.

de música impressa por Antônio José d'Azevedo, que lá atuava por volta de 1920, ou de Salvador (BA) como as obras do compositor Olegário Pinto de Sales, compositor baiano falecido em 1871, e cujas polcas Para-Raios e Palais Royal, existentes na SM-MOSB, ainda não foram identificadas em outras bibliotecas brasileiras. (BINDER; SILVA; SOUZA, s/d, p.7)

O PROJETO E O PROCESSO DE SELEÇÃO DE ESTAGIÁRIOS

O trabalho de catalogação desenvolvido em 2016 foi financiado pelo prêmio do edital de Preservação e Conservação de Acervos Museológicos - publicado pela Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo em 2015 através do Programa de Ações Culturais (ProAC). O projeto contou com o trabalho de Flaviana Souza (gestora do projeto), Fernando Pereira Binder (coordenador técnico de música), e de Dulcília Silva (coordenadora técnica de conservação).

Foram selecionados dois estagiários no término de 2015 com intuito de darem início à higienização e conservação preventiva de partituras em janeiro de 2016, cujos contratos dos mesmos se encerrariam em agosto do mesmo ano. O processo seletivo para classificação dos candidatos à bolsa-estágio se deu através das seguintes etapas:

1. Prova escrita sobre conceitos de conservação;
2. Questões sobre conhecimentos musicais em edição de partituras;

3. Manuseio do Excel;

4. Entrevista e apresentação de currículo.

Ainda no decorrer de 2016, outros dois estagiários foram contratados durante o período de dois meses para realização das mesmas atividades exercidas pelos anteriores, tendo em vista o cronograma a ser seguido e a possibilidade de adiantamento no andamento das atividades.

ACONDICIONAMENTO, TOMBO E ORGANIZAÇÃO DOS ITENS DO ACERVO.

O processo de tombo e organização dos itens ocorreu por ordem numérica/alfabética e por agrupamento das obras conforme a listagem a seguir. Esta etapa do processo foi previamente realizada pelo musicólogo Fernando Binder, e as informações resultantes de tal processo foram recebidas pelos estagiários através do Manual de Procedimentos da SM-MOSB no início do estágio. O acervo foi classificado da seguinte maneira:

- Música sacra;
- Música de câmara;
- Música para orquestra;
- Música para piano;
- Música para banda;
- Música dramática;
- Música para canto;
- Música para órgão e harmônio;
- Partituras e reduções de ópera;

- Métodos e estudos para instrumentos de cordas;
- Métodos e estudos para instrumentos de sopro;
- Métodos e estudos para piano;
- Métodos e estudos para canto;
- Métodos de música;
- Hinários religiosos;
- Hinos cívicos;
- Periódicos musicais;
- Livros de música;
- Rolos perfurados para pianolas;
- Discos de vinil.

Cada item, tendo recebido o número de tombo, foi acondicionado em pastas suspensas em armários de metal, e, antes de ser enviado para a sala de locação final (onde foi realizada a catalogação em planilha digital), passou pelo processo de estabilização do acervo, que incluiu os seguintes passos constantes no manual de procedimentos da SM-MOSB:

1. Higienização mecânica: através da utilização de trinchas de pelo de cabra, em tamanhos variados, cada qual destinada a higienizar páginas, capas ou dorsos dos volumes. Todas as páginas, incluindo capa e contracapa, de cada volume de partituras catalogadas passaram pela higienização mecânica. Após a higienização do item, este era acondicionado por um invólucro de papel neutro a fim de evitar contato com a pasta suspensa.

2. Ações para estabilização dos

itens: retirada de grampos ou objetos de metais através de pinça; retirada de fitas adesivas de modo a não comprometer a leitura da obra; utilização de fita adesiva neutra para reparo de rasgos que pudessem comprometer leitura ou evoluir para estados futuros de deterioração que viessem a comprometer a mesma; recorte lateral de páginas cujas bordas apresentassem estágio severo de deterioração (a ponto de colocar o item a perder-se futuramente).

3. Preenchimento das fichas sobre

estados de conservação: indicação do estado de conservação do volume no momento da higienização e da realização das ações de estabilização.

RELATÓRIO DE HIGIENIZAÇÃO E CONSERVAÇÃO - MUS _____

HIGIENIZAÇÃO

Data: ____/____/2016
Responsável: _____
Procedimento: Limpeza manual com trincha de pelo de cabra
Outros: _____

CONSERVAÇÃO

Estado de conservação
() O () B () R () P

SUM ou SUA - Sinais de Umidade ()
Moderado () Acentuado ()

PIB, PIF, PIV ou PIM - Presença de insetos ()
Buracos () Fezes () Inseto vivo () Inseto morto ()

ENM ou ENA - Envelhecimento natural ()
Moderado () Acentuado ()

MF - Marcas de ferrugem causadas por objetos de metal ()

MDG ou MDT - Manchas diversas ()
Gordura () Transferência de cor () Outro ()

PRB, PRE ou PRU - Presença de rasgos ()
Bordas () Invadindo o escrito () União das pág ()

FFP - Folha faltando parte ()

PDAB ou PDAC - Presença de dobras e amassados ()
Bordas () Centro da página ()

PQ - Papel quebradiço ()

SBM ou SBA - Sinais de Boror ()
Moderado () Acentuado ()

SAM ou SAA - Sinais de contato direto com água ()
Moderado () Acentuado ()

SFM ou SFA - Sinais de contato direto com fogo ()
Moderado () Acentuado ()

FE - Folhas enrugadas ()

FCO ou FCU - Folhas coladas ()
Em outro suporte () Para união das páginas ()

IAT, ITP, ITF ou IAO - Intervenção anterior p/ estabilizar pág ()
Tecido () Papel () Fita adesiva () Outros ()

Obs: _____

AÇÕES DE CONSERVAÇÃO PREVENTIVA

RM - Retirada de grampo/clipe/outro metal ()
RF - Retirada de fita imprópria utilizada para estabilizar o papel ()
UFR ou UFU - Uso de fita Filmoplast P para estabilizar ()
Rasgo () União de páginas ()

ND - Necessidade de digitalização para evitar manuseio ()

Figura 1. Relatório de higienização e conservação
Fonte: Manual de Procedimentos da SM-MOSB

PROCEDIMENTOS NO TRATAMENTO DOS ITENS “MANUSCRITOS” E “IMPRESSOS”

• Vestuário

O vestuário exemplificado na imagem fez-se necessário para proteção dos objetos higienizados e do próprio higienizador – as luvas de borracha impedem a transmissão de gordura para as páginas manuseadas, e o uniforme impede o contato com a poeira. O ambiente de trabalho onde foi realizada a higienização continha mesas do mobiliário do museu (em madeira) previamente encapadas por TNT, diariamente aspiradas para retirada de pó e outras impurezas.



Figura 2. Vestuário

Fonte: MOSB (2016)

• Materiais para higienização mecânica seca ou básica

Descrição da imagem: flanela para retirada de poeira e outras partículas, como rastros de cupins presentes em capas e dorsos de livros; pinça removedora de objetos de metal (grampos, alfinetes, clip) e de insetos; trincha de pelo de cabra; fita adesiva neutra.



Figura 3. Ferramentas de higienização

Fonte: SM - MOSB (2016)

CONSERVAÇÃO PREVENTIVA

Buscou-se controlar algumas ações concernentes à deterioração química, biológica e física através de reparos que possivelmente venham a retardar ou estagnar estas ações sobre o material cuidado. No acervo de partituras em questão, foram observadas as seguintes deteriorações:

- Química: poeira (e outros poluentes que tenham legado marcas), manchas de ferrugem, si-

nais de combustão;

- Biológica: presença e rastros de insetos, rastros de roedores através de fezes ou páginas roídas, rastros de micro-organismos em proliferação de manchas de bolor;

- Física: condições climáticas e de umidade relativa do ar que tenham ocasionado modificações no aspecto físico do material em papel – como folhas quebradiças ou enrugadas, rasgos e rachaduras laterais ou internas, e manchas ocasionadas por incidência de luz.

Preparo para difusão do acervo – medidas de organização para pesquisa

- Fichas de detalhamento do estado de conservação do item durante processo de higienização e planilhas de catalogação digital.

Durante o processo de higienização e de conservação preventiva dos itens foram preenchidas fichas acerca do detalhamento do estado de conservação dos itens e dos procedimentos de prevenção aplicados.

Deste modo, a organização do acervo para pesquisa dividiu-se da seguinte forma (constante no Manual de procedimentos da SM-MOSB):

Campos museológicos de pesquisa constantes na ficha preenchida durante processo de higienização:

- Localização física do item;
- Número do tombo;
- Tipo – Livro, revista, partitura, disco de vinil,

fita magnética, CD ou rolo de pianola;

- Número antigo – quando proveniente de catálogo antigo;

- Notas – informações adicionais consideradas relevantes;

- Estado de conservação – categorizado em “ótimo”, “bom”, “ruim” e “péssimo”;

- Detalhamento do estado de conservação;

- Ações de Conservação Preventiva – retirada de objetos metálicos, estabilização com fita neutra e quaisquer interferências tomadas como medidas preventivas;

- Observações; Indicação para digitalização – necessidade de digitalização para evitar manuseio físico;

- Procedimento de higienização – detalhamento deste processo;

- Responsável pela higienização;

- Data da higienização.

Campos musicais de pesquisa, constantes na planilha digital:

- Título;

- Detalhamento da obra – informações que ajudem a identificar o gênero da obra;

- Conteúdo – descrição de conteúdo em casos de coletâneas;

- Compositores – autor ou autores da obra original;

- Autor(es) de texto literário;

- Segundo autor(es) – autor ou autores que interferiram na obra já terminada, através de transcrição, adaptação, ou alterações semelhantes;
 - Tipo de segundo autor(es) – especifica a alteração realizada sobre a obra original;
 - Meio de expressão – especificação da instrumentação a qual se destina;
 - Forma do Material – impressa ou manuscrita, impressa e manuscrita;
 - Tipo de registro musical – disposição de partituras instrumentais e partes vocais;
 - Editora;
 - Local da Publicação;
 - Data da Publicação;
 - Copista;
 - Local do manuscrito;
 - Data do manuscrito.
- Campos de controle interno:
- Compilação – data de compilação;
 - Compilador;
 - Revisão de dado – anotação em caso de necessidade de revisão;
 - Nota de revisão – anotação de revisão realizada.



Figura 5. Gavetas de arquivos
Fonte: MOSB (2016)

Na imagem anterior: descrição do número de tomo (exemplificado “MUS 693”), da fileira, armário e da gaveta na qual foi arquivado o item com as pastas suspensas.



Figura 6. Armário
Fonte: MOSB (2016)

Armário correção onde foram alocados os itens do acervo após catalogação. Esta sala contém umidificador para controle de temperatura. A

temperatura considerada (segundo o Manual de Procedimentos da SM-MOSB) ideal para os itens lá presentes é de 21° C.

Duplicatas – descartes

Surgiram, durante o processo de tombamento dos itens do acervo, duplicatas de partituras e conjuntos de partituras. A instrução dada foi que obras impressas e duplicadas deveriam ser selecionadas a fim de ser armazenada aquela em melhor estado de conservação e excluída as demais – sinais escritos à mão ou por meio de carimbos foram considerados marcas de valor histórico, evitando o descarte dos itens duplicados que os possuísem. Partituras manuscritas não foram excluídas em nenhuma hipótese.

Objetos de valor histórico nacional

Durante o processo de higienização e catalogação dos itens, foram observados alguns volumes ímpares em termos de historiografia, cujos conteúdos iam além do musical. Dentre esses exemplares, um especificamente conquistou a atenção dos participantes do projeto, pois tratava-se de uma prova documentada dos transtornos sofridos pelo Liceu Coração de Jesus em decorrência da Revolução Paulista de 1924.⁷

⁷ Conhecida também como Revolução Esquecida, teve início em 5 de julho de 1924, terminando em 28 de julho de 1924.

O dia 5 de julho de 1924 soou para o Liceu Co-
ração de Jesus como o mais trágico da história
da instituição. Explodia a revolução em São
Paulo. A morte de um soldado da Guarda do
Palácio do Governo, defronte à farmácia vizi-
nha do Liceu, punha fim às elocubrações do
Pe. Marcigaglia de que não se tratava de boa-

tos. Pe. Mainini saiu para absolvê-lo, mas já o
encontrou morto. O diretor do Liceu procurou
logo esconder o armamento do Tiro de Guerra
e tirar os ferrolhos das carabinas e guardá-los
em outro local. Lá fora o tiroteio espaçado.

(ISAÚ, 1985, p. 296)

Atividades educacionais: inter- câmbio entre estagiários do cur- so de música da Unesp e público atendido pelo MOSB

O Museu da Obra Salesiana do Brasil encontra-
-se em meio ao complexo salesiano no bairro de
Campos Elíseos, na cidade de São Paulo, e realiza
atividades culturais para públicos com interesses
pedagógicos, bem como outros visitantes que so-
licitem agendamento de visita à exposição.

Além da observação das visitas de classes de alu-
nos do colégio salesiano, os estagiários participa-
ram da elaboração e aplicação de quatro oficinas,
duas delas direcionadas a um aluno da escola
que recebia atendimento especializado. Para este
aluno o museu tornou-se um espaço fértil para
realização de atividades pedagógicas diferen-
ciadas: ele interagiu com os objetos da exposição
de modo a contribuir com seu desenvolvimento
cognitivo e também comunicativo.

Duas outras atividades, especificamente, foram
vinculadas ao exercício direto da Educação Mu-
sical e sua inserção em um museu como este (que
possui como fator determinante a preocupação
salesiana com educação), foram as oficinas de
música com participantes do seguinte programa:

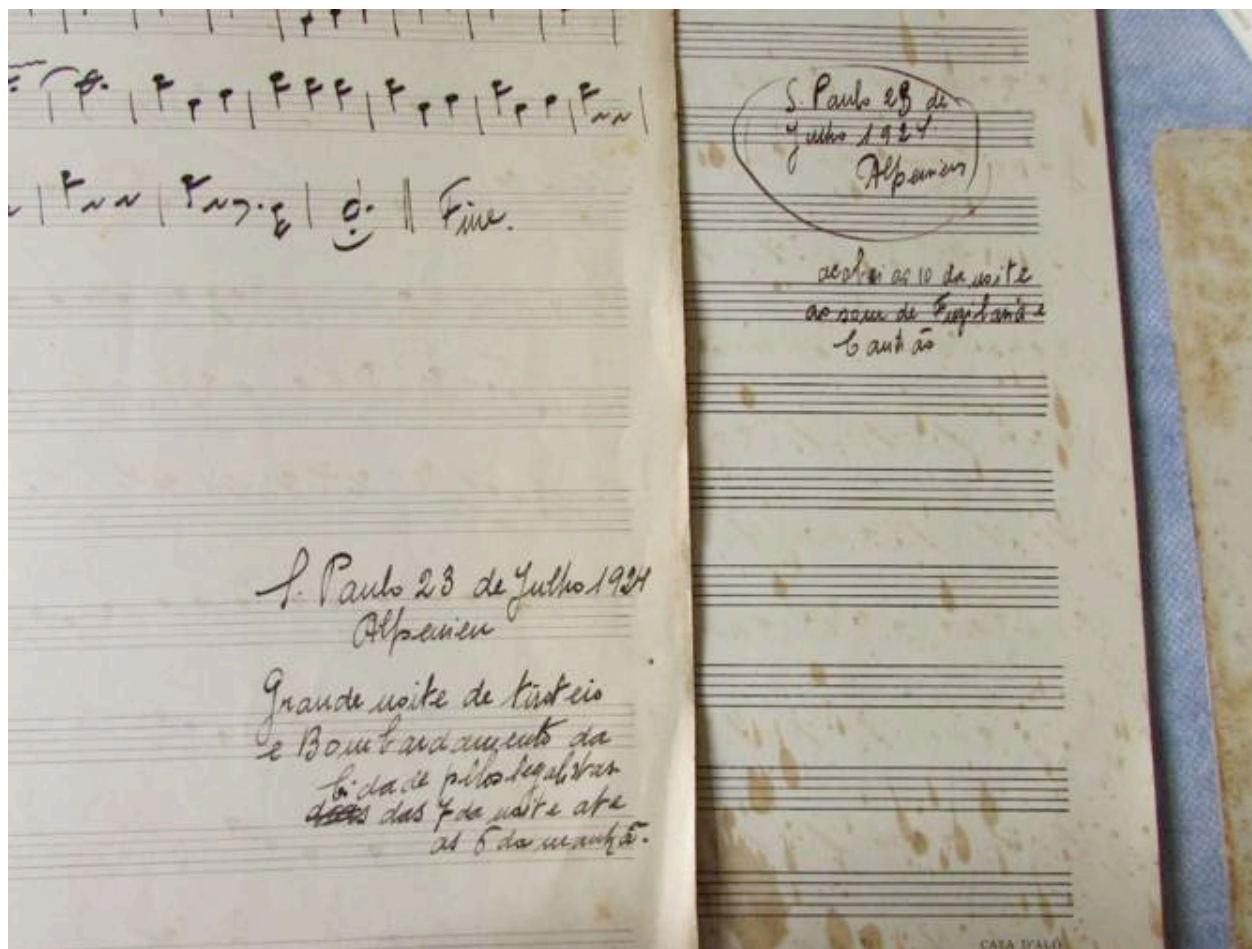


Figura 7. Manuscrito

Fonte: MOSB (2016). Manuscrito: “S. Paulo 23 de julho de 1924 [Alpenieu] Grande noite de tiroteio e bombardeamento da cidade pelos legalistas das 7 da noite até às 6 da manhã (...) acabei às 10 da noite ao som de fuzilaria e canhão”

• **Partilhando a Responsabilidade - Programa Recomeço.**

Com o objetivo de firmar visitas bimestrais da “Ação Bate Pernas”⁸ do Programa Recomeço⁹, o MOSB promoveu a realização de atividades culturais no museu e na sede do Programa Recomeço. Tais atividades foram realizadas com o intuito de apresentar o Museu como parte da história da cidade de São Paulo, e, portanto, aberto a todos, mas, principalmente, realizar oficinas que agregassem valor e significação para o público de dependentes químicos participantes da Ação Bate Pernas.

Destas atividades, duas oficinas foram elaboradas pela autora deste relato em colaboração com o colega de estágio Leonardo Ferreira:

- Oficina 1 – “Oficina de cânones”, realizada no MOSB.
- Oficina 2 – “O papel do ritmo na construção da identidade”, realizada na sede do Programa Recomeço.

No primeiro encontro, o MOSB recebeu uma monitora e dois participantes do programa Recomeço. Foi realizada uma visita guiada por Flaviana Souza e os visitantes interagiram com o acervo do museu levantando questionamentos acerca da história da cidade de São Paulo. Algumas observações deste relato fazem menção à importância ao acesso a ambientes culturais de preservação de cunho histórico, artístico e/ou patrimonial, legando a essa importância a possibilidade que esta ação

tem de despertar naqueles que recebem tal acesso uma conexão com aquilo que foi observado e com interesses secundários que se relacionem com a prática de investigação e pesquisa.

Nesta primeira visita, em especial, um dos participantes do Recomeço relatou que antes de deixar a escola, uma das coisas que mais apreciava estudar era História e que aquela visita lhe trazia essa memória, comentou, ainda, ter interesse em realizar o curso supletivo oferecido pelo colégio salesiano.

As grandes vertentes do museu, além da preservação e comunicação se apoiam na conexão com o presente. Em geral, as instituições montam seus projetos sob uma perspectiva pedagógica organizada a partir do contato do público com as obras do acervo. Existem, porém, possibilidades ampliadas de atuação(...). As práticas educacionais na sociedade possuem a função vital de transformar, mudar, conscientizar. Dessa forma, é importante que haja por parte dos educadores, um incentivo ao diálogo através do qual se possa oferecer ao público uma contextualização histórica satisfatória, possibilitando ao visitante um contato mais interessante com as obras. (MARQUES; MEDEIROS, 2011, p. 3)

Sendo o MOSB parte do cenário do bairro Campos Elíseos, e tendo em seu acervo itens que contemplam momentos históricos vivenciados neste bairro, sua importância nesta ocasião se deu pelo fato de que os visitantes em questão encontram-se inseridos no cenário do bairro em situação

de vulnerabilidade social, e reconhecer-se como cidadão participante do mesmo espaço que este centro de memória viabiliza uma comunicação entre o presente e a memória, aspecto este que vem a contribuir para uma reação identitária.

Projetos de inclusão e vitalização cultural através de práticas ligadas a uma iniciativa histórico-cultural, como por exemplo, realização de mesas redondas, oficinas de arte, curso de formação de profissionais arte-educadores, palestras, curso de xilogravuras, manufatura de papel, estética, diálogos semanais através de seminários, passeios a lugares



Figura 8. Visita monitorada.

Fonte: MOSB (2016)

⁸ Atividade realizada pelo programa Recomeço em que monitores acompanham participantes do programa em atividades em espaços museológicos de São Paulo.

⁹ Custeado pelo governo do Estado de São Paulo, trata-se de uma iniciativa de auxílio a dependentes químicos. O tratamento inclui assistência médica, apoio social e em alguns casos internação com moradia assistida. Fonte: <<http://programarecomeco.sp.gov.br/>> acesso em 16 de abril de 2017, às 15:45.

históricos acompanhados por professores são propostas interessantes a serem consideradas. Devem, portanto, serem consideradas como métodos educativos, estabelecendo uma dialética entre obra e mundo. (MARQUES; MEDEIROS. 2011, p.3)

Após a visita monitorada, a primeira oficina de música foi realizada no espaço destinado à exposição de minerais. A proposta era a realização e a compreensão do que vem a ser um cânone. A primeira parte da atividade foi a realização de um cânone corporal, através da qual os participantes compreenderam o que é um cânone baseados unicamente na realização prática do mesmo. Logo a seguir foi introduzida a melodia cantada do “Baião de ninar”, de autoria de Edino Krieger – música escolhida por uma questão de contextualização do dia de São João (data da realização da oficina), momento em que as atividades escolares trazem à tona melodias nordestinas populares. Os visitantes, tendo apreendido a melodia proposta, improvisaram através de percussão corporal baseando-se no ritmo de baião, e por fim todos os sete participantes presentes (visitantes e funcionários) realizaram um cânone com a melodia trabalhada.

A segunda oficina, embora tenha sido realizada fora do MOSB (no prédio sede do Programa Recomeço), envolveu maior número de participantes e despertou nos mesmos o interesse em conhecer o museu de onde provinham os visitantes

que realizavam a oficina. Esta oficina partiu das vivências musicais individuais e coletivas daquele grupo. Após uma atividade de improviso rítmico para a qual foram utilizados objetos do museu (blocos de madeira em formatos tridimensionais geométricos, selecionados pela possibilidade de reprodução sonora), questões sobre propriedades musicais e criação foram discutidas em grupo, e, em seguida, o grupo de educadores iniciou uma narrativa sobre ritmos populares cujo perfil evidenciasse protesto e denúncia social. Neste momento, da narrativa, houve maior envolvimento dos participantes, os quais contribuíram muito ativamente exemplificando memórias musicais que diziam respeito ao tema tratado.

A realização das oficinas demonstrou a validade da utilização do museu como um espaço educativo fora da sala de aula tradicional, pois os educandos e visitantes encontraram uma significação ampliada na visita e uma motivação para conhecer o espaço cultural e a memória que o museu lhes proporcionou.

CONCLUSÃO

A realização deste estágio veio a agregar conhecimentos de áreas específicas (museologia, arquivologia e conservação) interdisciplinares em relação à abordagem do curso de graduação concluído pela autora – Licenciatura em música. Evidencia-se assim a importância da realização

de estágio durante a graduação, dentre outros fatores, pelo potencial que este tem de instigar à pesquisa e à inserção em novas áreas de conhecimento. Além da abordagem museológica, grande parte da validade deste estágio encontra-se, também, dentro da área de conhecimento principal da graduação realizada pela estagiária, pois tratou do espaço educativo proporcionado pelo museu, provendo abertura para prática docente de planejamento e aplicação de atividades educativas musicais.

O museu, enquanto espaço educativo, conta com possibilidades ímpares não encontradas em sala de aula. Primeiramente, o conhecimento está à disposição do visitante sem que haja necessidade de uma obrigatoriedade ou linearidade para absorção do mesmo. Os estudantes ou visitantes comuns que participam de atividades educativas num museu têm a possibilidade de escolher o que desejam conhecer, tornando o aprendizado algo pessoal, de interesse íntimo. Esta pessoalidade no aprendizado pode levar a conexões dos conteúdos e atividades apreendidas com fatos da vida cotidiana do visitante. A abstração encontrada muitas das vezes nos livros torna-se muito mais branda com a apresentação de objetos históricos. Como educadora, não poderia deixar de exaltar esta maneira única que um museu proporciona para a realização de atividades educativas.

Conforme este relato de estágio, uma segunda conclusão à qual é possível se chegar é o fato de que um estágio não-obrigatório e remunerado proporcionou uma válida experiência profissional, permitiu à autora desenvolver os seus conhecimentos adquiridos durante o curso de graduação em associação com o aprendizado da exigência de um mercado de trabalho específico, fatores que em outras atividades de estágio exigidos pela licenciatura (estágio obrigatório e supervisionado, não-remunerado) não foram obtidos de modo equiparado durante a graduação em questão pela autora. A escolha pelas atividades de estágio em uma licenciatura pode determinar os rumos de carreira e interesses de pesquisa do(a) educador(a) em formação, e nisto se pauta sua importância, seja tal estágio remunerado ou não - devendo ser cuidadosamente buscado, tendo como principal fim o preparo profissional.

Sobretudo, tal estágio proporcionou um novo olhar para as partituras catalogadas através da observância de todo o processo de conservação e catalogação.

REFERÊNCIAS

BINDER, Fernando; SILVA, Dulcília; SOUZA, Flaviana. Manual de procedimentos – seção de Música – MOSB. São Paulo, s/d.

BOSCO, São João. Memórias do Oratório de São Francisco de Sales (1815-1855). Tradução do Pe. Fausto. Santa Catarina. São Paulo, Editora Salesiana Dom Bosco, 1982.

ISAÚ, Manoel. Liceu Coração de Jesus – cem anos de atividades de uma escola numa cidade dinâmica e em transformação. São Paulo, Editora Salesiana Dom Bosco, 1985.

MARQUES, Luiz Carlos Luz; MEDEIROS, Maria do Carmo Vieira de. Museu e sociabilidade: o papel na educação patrimonial e incentivo à cultura. In: Anais Eletrônicos do V Colóquio de História “Perspectivas Históricas: historiografia, pesquisa e patrimônio”. 16 a 18 de novembro de 2011. p. 785-794. ISSN: 2176-9060. Disponível em: <<http://www.unicap.br/coloquiodehistoria/wp-content/uploads/2013/11/5Col-p.785-794.pdf>>

**ENTREVISTA COM
JANETE EL HAULI**

Entrevistadoras

Gabriela de Moraes Bonafé
Thais de Freitas Rodrigues

Revisão

Andrea Satomi Nagamine
Gabriela de Moraes Bonafé
Thais de Freitas Rodrigues

Foto: Ângela Magalhães (RJ)



PET Música UNESP: De que maneira você percebe a relação entre as transformações tecnológicas e a função do rádio na sociedade?

É importante lembrar e considerar nessa reflexão que, em 1877, com a invenção do fonógrafo, ocorre uma profunda remodelação em toda a rede de relações existente nos processos de comunicação, criação, emissão, recepção e consequentemente de registro sonoro estabelecidos até então. O desenvolvimento de tecnologias eletroeletrônicas desencadeia o surgimento de novas realidades e suscita outros modos de escuta, permitindo uma constatação: no decorrer da história, tanto a música quanto os ambientes sonoros do cotidiano passaram por transformações contínuas, algumas mais radicais, outras menos, mas que, de maneira geral, nunca seriam as mesmas.

Embora as transformações tecnológicas sejam um eixo de abordagem relevante no contexto social, me parece importante e necessário ressaltar que o rádio é antes de tudo um instrumento de escuta e de transmissão, ou seja, o rádio é prioritariamente uma mídia de escuta. O rádio é resultado da tecnologia na época de seu surgimento e posteriormente em cada etapa de seu desenvolvimento, mas resalto que é a escuta que suscita as transformações tecnológicas aplicadas ao rádio. As mudanças e transformações tecnológicas ocorridas há mais de cem anos são fatos

decorrentes de necessidades sociais e, portanto, inevitáveis. Mas a essência do rádio permanece a mesma desde seu surgimento, ou seja, o ouvir à distância. Em outras palavras, podemos pensar e afirmar que não é a tecnologia que constrói a escuta, mas a escuta que impulsiona as transformações que a desenvolvem, porque a escuta é, em si, um instrumento de descobertas infinitas. O rádio se constrói pela escuta.

Um fato recente me emocionou profundamente e gostaria de relatar aqui. Gosto de presentear crianças com radinhos de pilha coloridos. E assim fiz recentemente com a filha de um casal de amigos, que tem a idade de um ano e meio. Alguns dias depois, recebi uma mensagem da mãe me contando que ela perguntou à filha: “O que a Janete te deu de presente?” E a criança respondeu: “O ouvido!”

Aí penso: o sonho do rádio veio do sonho de se poder falar à distância e de se ouvir, de se escutar. O rádio...é “o ouvido”!

(silêncio)

A resposta dessa criança me faz pensar o quanto é importante e necessário prestarmos atenção e aprendermos com as crianças. Aprender com elas o que e como ensinar. Que maravilhoso seria poder manter essa atitude perceptiva diante do mundo pois, com o tempo e aos poucos, a sensibilidade que tínhamos na infância vai sendo deformada pelo hábito, a curiosidade vai

sendo anestesiada pela rotina e os ouvidos vão sendo abafados pelo zumzum cotidiano, como nos lembra John Cage.

E nos lembra também o maravilhoso livro de Manoel de Barros, “Livro sobre nada”, quando nos diz:

“Carrego meus primórdios num andor.
Minha voz tem um vício de fontes.
Eu queria avançar para o começo.

Chegar ao criancamento das palavras.
Lá onde elas ainda urinam na perna.
Antes mesmo que sejam modeladas
pelas mãos.

Quando a criança garatuja o verbo
para falar o que não tem.

Pegar no estame do som.

Ser a voz de um lagarto escurecido.

Abrir um descortínio para o arcano.”

Criança! Precisamos do seu olhar, da sua escuta, da sua sensibilidade, do seu encantamento e de sua curiosidade criativa!

Muito já foi pensado, escrito e realizado nos tempos pioneiros do rádio.

Especialmente na Alemanha, artistas de vanguarda perceberam as possibilidades criativas da linguagem sonora proporcionadas pelo rádio e as colocaram em prática, ainda que por um curto

período de tempo. Isso porque com a Segunda Guerra Mundial, essas experiências estéticas foram suprimidas e o rádio tornou-se instrumento de propaganda nazista. Mas nas últimas décadas do século XX, o rádio voltou a ser objeto de debate e experimentação estética de vanguarda, ao oferecer os estúdios das emissoras para a experimentação da linguagem sonora radiofônica, assim como veicular a produção sonora de audioartistas buscando retomar uma ‘página esquecida’ de sua história.

Entre os representantes mais instigantes sobre as possibilidades inventivas dessa mídia em diferentes períodos, temos: Dziga Vertov, Walter Ruttmann, Orson Welles, Antonin Artaud, Luciano Berio, Glenn Gould, Pierre Schaeffer, John Cage, Murray Schafer, Samuel Beckett, Bertold Brecht, Arnold Schoenberg, Klaus Schöning, Renè Farabet, José Iges, Andrea Cohen, Lidia Camacho, Ricardo Haye, Heidi Grundmann, Bill

Fontana, entre tantos outros que viriam a reconhecer a força do rádio como instrumento de criação.

Algumas obras radiofônicas abriram caminhos para a prática artística de um “rádio como mídia criativa, e não apenas reprodutiva”, como afirma o dramaturgo alemão Klaus Schöning, criador do Estúdio de Arte Acústica da WDR, Colônia, no fim dos anos 1960.

Nos Estados Unidos, a ficção radiofônica de

Orson Welles *The War of the Worlds* (1938) que, pelo seu aspecto realista, provocou numerosas cenas de pânico na população; na França, a criação de Antonin Artaud com *Pour en finir avec le jugement de dieu* (1948), que ficou como uma das manifestações mais radicais criadas pelo/no Rádio e na época foi censurada pela direção da emissora francesa. No final dos anos 40 e começo dos anos 50, na Radio France, Pierre Schaeffer realizou pesquisas que o levaram à invenção da música concreta em 1948 e à fundação do Grupo de Pesquisas Musicais. Da mesma forma, na Alemanha, em 1951, surge a música eletrônica nos estúdios da rádio de Colônia, Nordwestdeutscher Rundfunk, graças à iniciativa de Herbert Eimert e com a colaboração de Werner Meyer-Eppler. Importante ressaltar que as experiências estéticas mais radicais da música no século XX ocorreram dentro de estúdios de Rádio.

Ainda, nas últimas décadas do século XX, surgiram tendências inseridas no contexto das transformações e investigações tecnológicas no sentido de deslocar o rádio para além de seus limites tradicionais. Desenvolvendo um trabalho com paisagens sonoras, porém mesclando-as e criando híbridos de elementos poéticos, documentais ou de reportagem, ou, em outros casos, desenvolvendo pontes sonoras entre dois ambientes naturais ou urbanos, relacionando-os entre si – ao vivo – com auxílio de linhas tele-

fônicas ou dos satélites de comunicação, temos o trabalho do norte-americano Bill Fontana, do qual se destaca a escultura sonora transcontinental *Soundbridge Köln / San Francisco* (Ponte sonora Colônia-São Francisco, 1987).

Nesta obra, Fontana mixa sons ao vivo recolhidos por uma série de microfones situados na ponte Golden Gate, em San Francisco, e outros situados na ponte do rio Reno, em Colônia, sobre a qual cruza todo o tráfego ferroviário da cidade, e sob a qual passam grandes barcos. A soma desses sinais sonoros conjuntos constituía, assim, a obra radiofônica. Esta escultura sonora foi a primeira transmissão via satélite da história do rádio de longa duração, realizada em 31 de maio de 1987 pela WDR, e contou com a participação de mais de sessenta estações de rádio norte-americanas e da União Europeia de Radiodifusão, além de dois importantes museus de arte contemporânea sediados em Colônia e San Francisco.

ESCUITA:

http://echosounddesign.com/media/Cologne_San_Francisco_Soundbridge.mp3

É necessário lembrar e ressaltar que as experiências artísticas em rádio no Brasil começaram na década de 70, com a realização de seminários e concursos de peças radiofônicas, em colaboração e apoio do Instituto Goethe de São

Paulo e Rio de Janeiro, Grupo Opinião e Fundação Konrad Adenauer. Como resultado desta iniciativa, os dramaturgos Fernando Peixoto, Germano Blum e João das Neves foram convidados a estudar o gênero peça radiofônica na Alemanha (Westdeutscher Rundfunk – WDR, Colônia). Em 1985, já com a realização do IV Concurso Brasileiro de peças radiofônicas, a peça *Noturno a duas vozes*, escrita, gravada e produzida pela dramaturga Heloiza Bauab foi premiada em primeiro lugar, tendo recebido da Fundação Konrad Adenauer, uma das promotoras do concurso, uma bolsa para estagiar por um ano na emissora alemã.

Outra contribuição importante no Brasil trata-se da musicista, sound designer e radiomaker Regina Porto, que trabalhou e realizou experiências significativas por onze anos na Rádio Cultura FM de São Paulo, tendo realizado inúmeros programas e séries radiofônicas consideradas até os dias atuais como referências importantes. Regina foi comissionada, em 2002, para compor a peça *Metrópole São Paulo*, um retrato acústico da cidade de São Paulo, para a WDR. Como podemos observar, as rádios alemãs foram grandes parceiras dos artistas brasileiros, oferecendo financiamento e a produção de peças radiofônicas e de arte acústica radiofônica e que, certamente contribuíram para o fazer radiofônico artístico e educacional no Brasil.

Ainda, no Rio de Janeiro, temos o reconhecido trabalho de Lilian Zaremba, que realizou a produção de várias séries e programas radiofônicos produzidos e apresentados pela Rádio MEC FM, além da organização do evento *Radioforum* em 1997, e a publicação de três edições da coletânea *Rádio Nova: constelações da radiofonia contemporânea*, contendo textos e experiências de pesquisadores e artistas brasileiros e estrangeiros. Atualmente, Lilian realiza um trabalho autoral que ela mesma classifica como ‘ideias de rádio’, ou seja, caminhos de rádio como arte, e tem apresentado seus trabalhos em diversos meios, como galerias de arte e emissoras de rádio.

Ressalta-se, também, as importantes produções radiofônicas de José Augusto Mannis, Julio de Paula, Roberto D’Ugo, Cynthia Gusmão, Irineu Guerrini, Mauro Costa, Marcelo Brissac, Sérgio Túlio, Mirna Spritzer, Adriana Ribeiro, Renata Roman, Francisca Marques, Romano, Paulo Vivacqua entre outros. Todos demonstram o interesse e a busca por novos modos de expressão sonora, tanto dentro como fora do rádio.

PET Música UNESP: Como essas experiências radiofônicas poderiam ser desenvolvidas nas universidades?

Pensando especificamente no âmbito da produção em rádio na universidade, importante res-



Foto: Ângela Magalhães (RJ)

saltar que a produção em mídia radiofônica tem sido objeto de pesquisa e formação unicamente nos cursos de comunicação social/jornalismo, sendo isso uma enorme limitação. Entendo que o rádio é uma mídia sonora, uma mídia de escuta e abrange a criação artística, sendo um meio propício para a experimentação de linguagens sonoras. O fazer radiofônico é também um fazer artístico e, contudo, os cursos de música das universidades (e outros, como cursos de teatro, de letras, artes visuais etc...) ignoram este importante meio de comunicação como um domínio a ser explorado artisticamente.

Isso não deveria ser visto como excentricidade ou apologia da técnica, pois o arejamento, a abertura de ideias, a existência e manutenção de pessoas criadoras e criativas em tais estúdios são primordiais. Assim, é possível atingir uma meta superior: trabalhar, em conjunto com o pessoal de produção e de pesquisa, na formulação e discussão de uma estética radiofônica e do rádio em geral, orientada na realidade social pois, caminhando nessa direção, estaremos dando passos decisivos para a constituição de uma radiofonia experimental artística e pedagogicamente relevante.

Experiências não como mera arte pela arte, mas como processo motor, com efeitos não sobre a produção artística, mas sobre o próprio rádio como aparelho de distribuição, de comunicação e de escuta. Isso parece utópico. Mas muito já foi pensado nos tempos pioneiros do rádio e muito disso já foi realizado e tem sido realizado, principalmente na Europa.

Falando, ainda, sobre o rádio nas universidades, importante saber que no Brasil existem mais de 300 rádios educativas e, entre elas, mais de 50 são rádios universitárias (rádios vinculadas a universidades particulares ou públicas). Pensar possibilidades para essas rádios deveria ser tema de reflexão principalmente dentro dos cursos de música, de teatro, artes visuais, literatura e outros dentro das universidades. Mas,

infelizmente, não é.

De modo geral, a maioria das emissoras universitárias está reproduzindo e/ou imitando um modelo de rádio-entretenimento e de rádio educativo cujo conteúdo não possibilita ao ouvinte uma escuta crítica, instigante e curiosa. Talvez os responsáveis pelas rádios não ousem apresentar aquilo que o público desconhece ou que pensam não gostar, para não correr o risco de perder audiência. Lembrando o educador Paulo Freire, esse modelo de rádio educativo vigente poderia ser chamado de “rádio bancário” (como analogia à educação bancária), ou seja, um rádio que apenas transfere e transmite informações, conhecimentos, notícias e músicas, mas sem se ocupar com a reflexão, a crítica e a autonomia, alguns dos princípios da natureza educativa e artística.

Portanto, se queremos falar de um rádio cultural-educativo, especialmente dentro das universidades, o primeiro passo é a implementação de uma prática radiofônica alternativa – ou melhor, “alterativa” – aos padrões e modelos adotados pela grande mídia radiofônica, assim como a tantas emissoras educativas universitárias que não assumem seu papel e sua função.

Acredito que no caso do rádio cultural-educativo-universitário, a contestação deveria se dar corajosamente pelo investimento na experimentação estética do discurso radiofônico e nas formas artísticas radiofônicas. Afinal, essas emi-

soras são o espaço ideal – e único – para a produção, criação e difusão de uma programação musical, cultural e jornalística que não dependa do poder econômico dos anunciantes e, teoricamente, têm maior liberdade e independência, além de, obrigatoriamente, terem compromisso com a cultura, com a arte e com a educação.

Da mesma forma, esse deveria ser o objetivo das rádios comunitárias e das rádios livres – incluindo aquelas que surgem e se propagam pela Internet –, dependendo, logicamente, da coragem, convicção e persistência dos dirigentes e da equipe de radialistas.

Ponderações como essas possibilitam pensar e conhecer a dinâmica do rádio e colocar em xeque a forma como ele é feito, bem como seu conteúdo. Vislumbramos, assim, novas possibilidades, novas práticas, novos pensares e novas escutas: um rádio que contribua para a construção de uma escuta sensível, crítica, criativa; um rádio que desfaça a previsibilidade, que provoque surpresas, inquietações, curiosidades e reflexões por meio do som, por meio da escuta.

Para romper o círculo vicioso da busca pela audiência, penso que é necessário abandonar conceitos e padrões costumeiros sobre o que entendemos por rádio.

Atualmente, ele é pensado e programado em uma linguagem aprisionada, linear, automatizada e tecnicista. Tanto é que a programação de

uma rádio é chamada de “grade de programação” assim como nas escolas e universidades são programadas as “grades curriculares” compostas por ‘disciplinas’ que priorizam e quantificam o conhecimento pela aquisição de ‘créditos’, ‘notas’, ‘provas’ etc...e não por meio de uma avaliação qualitativa.

Triste prisão.

Romper as grades, ampliar e difundir repertórios, provocar choques, inquietar-se com o imobilismo, superar teorias e experimentar novos conceitos – esses parecem ser pontos de escape no panorama confuso e caótico do rádio brasileiro. Só com questionamentos e ações dessa ordem é que poderemos fazer um outro rádio e propor outras escutas.

Enfim, um rádio que nos levasse a praticar algo imprescindível em nossos dias: escutar os outros que somos, as diferenças, o mundo que nos rodeia. Um ato que poderia abrir espaços sensíveis e respiráveis em nossa subjetividade.

PET Música UNESP: Pensando na proposta de uma renovação do rádio como descrito em seu doutorado no evento ‘Horizontal Radio’, organizado pela European Broadcasting Union (EBU), qual a sua visão sobre essas experiências de criação coletiva hoje?

O projeto ‘Horizontal Radio’, organizado em

1995 pela EBU, TRANSIT (Innsbruck, Áustria), ORF KUNSTRADIO (Viena, Áustria) e Ars Electronica Festival foi um evento telemático de redes radiofônicas, ou seja, de teletransmissão simultânea, em que participaram 14 emissoras de rádio estatais (integradas pela EBU e com representação no grupo internacional Ars Acustica), dez emissoras independentes e um número indeterminado de rádios piratas. Foram utilizadas frequências de VHF, ondas médias, ondas curtas, sete servidores de Internet e um servidor de áudio em tempo real (todos sediados em Linz, Áustria). Contribuíram com trabalhos mais de 200 artistas, entre compositores e escritores reunidos sob o tema geral “migrações”.

Como uma modalidade transversal, inter/transdisciplinar, intersetorial, o ‘Horizontal Radio’ permitiu unir diversos usuários, tornando-os, ao mesmo tempo, fontes e receptores de mensagens. Cada rádio não só fazia uma mescla dos fragmentos recebidos de outros pontos, como também fazia circular para os demais pontos esses mesmos fragmentos alheios processados eletronicamente, mesclados ou retrabalhados.

Muitas experiências de criação coletiva têm sido realizadas por meio da internet e com diferentes abordagens. Gostaria de mencionar apenas duas, das quais fui convidada a participar e que considero interessantes serem citadas como possíveis desdobramentos de processos criativos

e de escuta em rede.

A primeira experiência foi com o Projeto Quadra V.3: SONORIDADES CONTEMPORÂNEAS, apresentado durante a ‘II Bienal de Artes Musicais de Loja’ (Equador), no dia 19 de janeiro de 2011, em parceria com o compositor José Augusto Mannis (Unicamp). Além de minha participação e de J. A. Mannis a partir de Campinas/SP (Brasil), participaram Jorge Haro (Buenos Aires, Argentina) e Lucho “Pelucho” Enríquez em Loja (Equador).

Quadra V.3 é uma plataforma gerada por artistas, curadores, investigadores, compositores, sonólogos, ativistas e produtores da cena radiofônica experimental e arte sonora latino-americana que utiliza baixas tecnologias de conexão, para retransmissão via satélite, por ondas hertzianas e streaming. É um projeto do Centro Experimental Oído Salvaje (Equador) com o apoio da Associação Latino-Americana de Educação Radiofônica, com produção de Fabiano Kueva.

Por meio da conexão por SKYPE, foi realizado um ciclo de improvisação dividido em 4 momentos: Descrições sobre a paisagem, Solos, Juntos e Disjuntos. As ferramentas utilizadas foram múltiplas: gravação de campo, eletroacústica, microfone processado, programação algorítmica etc. O resultado foi uma peça coletiva composta em tempo real envolvendo três países, em que cada um desenvolveu um diálogo sonoro que se situou entre a performance interativa, a improvi-

sação e a transmissão radiofônica.

O projeto propunha as seguintes questões: Como e de que maneira pensar o experimental, a composição, o artístico e o cultural no campo sonoro tanto em seus mecanismos de circulação, como em suas incidências simbólicas? Como e de que maneira elucidar criticamente estes estatutos sem cair em uma nova configuração hegemônica? É possível agenciar o trabalho em rede a partir de nossas práticas e experiências e de nossos complexos contextos como uma resposta emergente frente ao conjunto de relações de poder que em nossos contextos latino-americanos ainda persistem?

ESCUITA:

<http://antenas-intervenciones.blogspot.com/search/label/Janete%20El%20Haouli>

http://www.kunstradio.at/2013B/11_08_13.html

A outra experiência da qual participei foi 'City Soundings' (2011), projeto de intercâmbio criativo (composição sonora em rede/colaborativa) que teve como proposta a participação de compositores e artistas sonoros de nove países (EUA, Polônia, Rússia, Brasil, Estônia, Reino Unido, França, Suíça, Argentina) para criar uma composição sonora colaborativa, uma exploração das possibilidades poéticas dos sons de cada lugar em que viviam os artistas convidados. O

objetivo do projeto 'City Soundings' foi explorar a multiplicidade de paisagens sonoras urbanas do país de cada artista e a variedade de caminhos e de coexistência desses sons em cada peça. O trabalho foi desenvolvido em 3 fases em um período de 3 meses e transmitido no 'Dia Internacional da Criação Radiofônica', em junho de 2011, em Paris (França).

Inicialmente, foi criado um 'banco de sons' e em seguida, cada artista criou fragmentos sonoros a partir da escuta desses sons, que foram disponibilizados em um site durante algumas semanas. Depois, foram feitos 'uploads' dos sons para um servidor central (Columbia University) e o processo de criação foi se desenvolvendo gradativamente, atendendo a cada nova solicitação das compositoras coordenadoras do projeto: Wiska Radkiewicz (USA) e Andrea Cohen (France).

A primeira fase do trabalho foi gravar os sons da cidade que vivemos. Cada artista enviou 3 gravações de sons com duração de um minuto. Deveriam ser sons de: paisagens sonoras que caracterizam sua cidade; lugares de que você gosta e de que não gosta; lugares que guarda na memória; lugares onde sua presença é audível; sua voz em 'close up'.

A experiência de participar desse projeto também me instigou a refletir sobre essas amplas e infinitas possibilidades que podemos praticar na era digital. Os desafios são múltiplos, tanto do

ponto de vista do uso da tecnologia como também do processo criativo colaborativo em rede.

A peça foi apresentada durante a conferência "Música e Ecologia Sonora" organizada por Makis Solomos na Universidade Paris VIII em Paris, em maio de 2013 e durante a conferência "Lugares Invisíveis" que teve lugar em Viseu, Portugal, em agosto de 2014. A peça foi transmitida no 'Dia Internacional da Criação Radiofônica', em Paris, em junho de 2011, e na rádio Festival Conak, na Sérvia, em novembro de 2014.

ESCUITA:

<http://www.soundsonproject.com/collaborative.htm>

Todas essas possibilidades reunidas conferem à internet um potencial expansivo evidente, permitindo propostas criativas inovadoras, desdobramento e desenvolvimento de suportes e ferramentas originais, conseqüentemente, novos recursos expressivos para os artistas e, além disso, possibilidades multiplicadas de promoção e disseminação de obras e conteúdos.

Trata-se de um novo paradigma: criação e fruição em rede. Compor coletivamente, ouvir em conexão com múltiplos usuários, compartilhar em tempo real o que está sendo elaborado e criado, abrindo à participação e à observação externa. Escutas em expansão, cognição e síntese compartilhadas.

Com esse desafio, somos convidados a outros modos de pensamento, de escuta e a outras atitudes diante das possibilidades criativas da/na internet. Trata-se, portanto, de um espaço aberto, multidirecional e multidimensional que redefine e amplifica os processos criativos assim como os processos de informação, de comunicação, de conhecimento e de expressão artística.

A vontade de escutar, de falar e ouvir longe continua fazendo as pessoas sonharem.

BREVE CV

Janete El Haouli é musicista, artista sonora/radiofônica, produtora cultural e pesquisadora com ênfase na experimentação da mídia radiofônica, da voz e das paisagens sonoras nos processos de criação. Seus trabalhos exploram o rádio como mídia criativa e sua pesquisa sobre a voz de Demetrio Stratos alcançou projeção internacional. Foi professora na Universidade Estadu-

al de Londrina (UEL), Departamento de Música e Teatro (1981-2011). Graduiu-se em Música (piano) e realizou o mestrado em Ciências da Comunicação (1993) com a dissertação 'Demetrio Stratos: a escuta da voz-música' e o doutorado em Artes (2000) com a tese 'RadioPaisagem', ambos pela Universidade de São Paulo (USP) e pós-doutorado (2007) pela Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) sobre arte acústica radiofônica.

Idealizou, coordenou e participou de atividades pedagógicas, de criação e de pesquisa na área da experimentação vocal, da arte radiofônica e da ecologia sonora, apresentando-os em congressos, fóruns, bienais e encontros nacionais e internacionais.

Em 2017, foi convidada pelos organizadores da Documenta de Kassel – considerada a maior e mais importante exposição de arte contemporânea do mundo, criada em 1955 - para representar o Brasil como curadora e produtora, juntamente com o compositor José Augusto Mannis, no projeto 'radio documenta14 - every time a ear di soun', tendo a Rádio MEC FM/RJ como emissora que assegurou a transmissão do mesmo por sua antena e canal web, através do qual seu sinal foi retransmitido na Alemanha e mais oito países integrados ao projeto documenta14. Integra o Collectif Environnement Sonore (France, Suisse).

OUVIDO ABSOLUTO: EM BUSCA DE UM MODELO TESTÁVEL

*Artigo originalmente publicado em língua inglesa com o título *Absolute Pitch: In Search of a Testable Model*, nos anais do *International Conference on Music Perception and Cognition 14*, em 2016.*

Autora

Nayana Di Giuseppe Germano

Departamento de Música,
Universidade Estadual Paulista

nayanager@hotmail.com

Co-orientador

Hugo Cogo-Moreira

Departamento de Psiquiatria,
Universidade Federal de São Paulo

hugocogobr@gmail.com

Orientadora

Graziela Bortz

Departamento de Música,
Universidade Estadual Paulista

g_bortz@hotmail.com

RESUMO

Após uma extensa revisão bibliográfica sobre o traço cognitivo conhecido como Ouvido Absoluto (OA), foi observado que sua principal característica reside na habilidade de reconhecer e identificar tons utilizando rótulos verbais sem nenhum tipo de referência. Contudo, há várias definições que incluem critérios não consensuais. Dessa forma, é importante encontrar uma abordagem adequada que lide de maneira satisfatória com os indicadores que classificam o OA, estabelecendo notas de corte para distinguir aqueles que possuem OA daqueles que não possuem. A primeira proposta é sugerir uma série de indicadores que apontem para o que seria a habilidade do OA, o que resultará em um modelo teórico que poderá ser testado em pesquisas futuras.

O modelo para o OA (que consiste em indicadores propostos) pode ser estabelecido utilizando uma padronização de critérios e um constructo validado, assim como aqueles utilizados na área médica, como o Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders ou o Composite International Diagnostic Interview.

O teste, que resultará em um modelo teórico, deve utilizar-se de processos de um campo da estatística conhecido como equação de modelo estrutural, focado em testar modelos teóricos. A existência de diferentes definições para o

mesmo fenômeno latente utilizando diferentes critérios, inevitavelmente conduz a modelos teóricos distintos e não passíveis de comparação. Para estudar qualquer traço psicológico latente, é essencial identificar uma série de indicadores observáveis (por exemplo, critérios, expressões). Todos os critérios podem conter validade quando baseado em evidências, observações empíricas e fundamentação teórica. Este é um importante passo para as pesquisas sobre OA, uma vez que um modelo testável adequado para o traço cognitivo do OA possa ser definido e consequentemente avaliado quanto a sua adequação com a realidade.

PALAVRAS-CHAVE

Ouvido Absoluto, Percepção Musical, Cognição Musical.

ABSOLUTE PITCH: IN SEARCH OF A TESTABLE MODEL

ABSTRACT

After an extensive bibliographical review regarding the cognitive trait known as absolute pitch (AP), we observed that its main characteristic lies in the ability to recognize and identify tones using verbal labels without any kind of external reference. However, its several definitions also include various non-consensual criteria. Therefore, it is important to find a proper approach to cope with the indicators that classify AP, establishing cut-off points with accuracy rates to distinguish those who have AP from those who do not have it. The primary purpose is to suggest a set of indicators to assess what AP is, so that the resulting theoretical model could be tested in a future research phase. The reproducible model for AP (which consists in the proposed indicators) can be established by using standardization of criteria and construction of validity evaluation, as conducted in the medical area through guidelines such as Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders or Composite International Diagnostic Interview. The test of the resulting theoretical model shall use procedures from a field of statistics known as structural equation modelling, focused in testing theoretical models. The existence of diverse definitions for the same latent phenomenon using different criteria

inevitably leads to distinct and non-directly comparable models. For the study of any latent psychological trait, it is essential to identify a set of observable indicators (e.g., criteria, expressions). Such criteria must meet content validity based on evidence from empirical observation and theoretical foundation. This is an important step for AP researchers, since an adequate testable model for this cognitive trait must be defined and consequently evaluated regarding their fit with reality.

KEYWORDS

Absolute Pitch, Music Perception, Music Cognition.

INTRODUÇÃO

O fenômeno do Ouvido Absoluto (OA) tem sido muito pesquisado e discutido nos últimos séculos. A primeira definição científica da habilidade se encontra em um volume de psicologia de Stumpf (1883). Desde então, vários aspectos do OA têm sido investigados por um grande número de pesquisas (por exemplo, Abraham, 1901; Wellek, 1938; Takeuchi & Hulse, 1993; Ward, 1999 apud Miyazaki & Ogawa, 2006).

De uma perspectiva geral, o fenômeno do OA é usualmente definido (com pequenas variações entre os autores) como uma habilidade rara que se refere a uma memória de longo prazo da representação de tons. É tipicamente manifestada pela habilidade de identificar, pelo nome da nota musical, a altura de qualquer tom¹ sem referência de outro tom ou produzir uma altura solicitada sem referência externa (Baggaley, 1974; Zatorre et al., 1998; Ward, 1999; Parncutt & Levitin, 2001; Deutsch, 2002).

Depois de uma extensiva revisão bibliográfica de definições do OA provindos de uma série de pesquisas (Germano, 2015), foi observado que a principal característica dessa habilidade cognitiva é a capacidade de identificação de tons utilizando rótulos verbais (o que Levitin, 1994, nomeou como Pitch Labeling) sem referência (como por exemplo, um diapasão). Por outro lado, como tentativa de delimitar uma definição

mais acurada, alguns autores também incluem critérios mais específicos e não consensuais para definir o OA. Para ilustrar esses critérios, podemos citar o tempo de reconhecimento de um tom ou o grau de precisão na sua identificação (diretamente relacionado com o senso comum que estabelece que se um sujeito tem problemas com a identificação de tons em certo parâmetro musical, como registro e timbre, ele pode ser desqualificado como um portador de OA).

A existência de definições distintas para o mesmo fenômeno cognitivo, cada uma baseada em um diferente critério não consensual, inevitavelmente conduz a variações significantes acerca das pesquisas sobre OA e, mais importante, nas suas conclusões. Por exemplo, há um consenso geral, porém não universal, de que para ser considerado portador de OA, o indivíduo deve ter a habilidade de reconhecer alturas imediatamente e involuntariamente (Takeuchi & Hulse, 1993), no entanto, em um de nossos estudos prévios (Germano et al., 2011), alguns autodeclarados portadores de OA relataram precisar de algum tempo para identificar uma nota solicitada. Há também outros disparates acerca do grau de precisão que teria um portador de OA. Alguns autores considerarem erros de meio tom como acerto parcial (Athos et al., 2007), enquanto outros consideram erros de meio tom como acerto total

para sujeitos a partir de 45 anos de idade (Baharloo et al., 1998) e outros consideram acerto total para qualquer sujeito (Brady, 1970; Schulze et al., 2009; Vanzella & Schellenberg, 2010).

Critérios não consensuais podem conduzir a diferentes definições do OA, o que por sua vez, leva a diferentes modelos teóricos da habilidade cognitiva. Como resultado, surge uma questão crucial: As pesquisas estão de fato medindo a mesma habilidade cognitiva? Um dos principais problemas das pesquisas sobre OA é a dificuldade que vem da adoção de diferentes modelos teóricos não diretamente comparáveis, tornando quase impossível a correlação dos resultados experimentais entre diferentes pesquisas.

Consequentemente, o primeiro objetivo desse artigo é propor uma série de indicadores relacionados ao que seria o OA, o que resultará em um modelo teórico passível de ser testado em uma pesquisa futura.

¹ A palavra "tom" foi escolhida para a tradução da palavra originária da língua inglesa "tone". A primeira dificuldade encontrada nessa tradução foi a questão semântica, pois a palavra "tom" apresenta certa ambiguidade por contemplar significados distintos. Segundo Nattiez (1985), a palavra tom possui quatro acepções: 1- Indicação de uma altura, que pode ser tanto determinada (Ex.: a nota dó) quanto indeterminada (Ex.: os tons agudos da voz); 2- Intervalo entre duas alturas (Tom e Semitom); 3- Definição de uma escala musical (o tom de uma determinada música); 4- Tom como qualidade, expressão ou colocação (Ex.: o tom familiar da voz). No presente trabalho, a tradução da palavra tone por tom será abordada como sentido de altura específica (dentro da 1ª acepção apontada por Nattiez).

PORTADORES DE OUVIDO ABSOLUTO

De acordo com as considerações abordadas, algumas questões podem ser listadas: Quais são os critérios necessários para definir o OA? Considerando uma série de critérios definidos, eles estão hábeis a explicar, adequadamente e satisfatoriamente, esse traço psicológico latente?

Uma das dificuldades acerca do significado do OA é a amplitude da sua definição, por exemplo, se portadores de OA são apenas aqueles capazes de identificar precisamente todas as notas em todos os instrumentos musicais, poucos sujeitos poderiam ser classificados como portadores. Por outro lado, uma ampla definição, por exemplo, não delimitar o tempo para o reconhecimento de uma altura ou considerar erros por meio tom sempre como acerto, tornaria muito difícil, ou até impossível, distinguir portadores de OA de não portadores, uma vez que muitas respostas poderiam ser consideradas como indício da presença da habilidade cognitiva.

Ponderar uma definição é crucial para o andamento das pesquisas científicas sobre fenômeno em questão. Sem uma abordagem adequada, não é nem mesmo possível reivindicar se o modelo teórico dicotômico comumente adotado para representar o OA é de fato adequado. Observando pesquisas recentes, é possível enumerar alguns critérios atribuídos à habilidade do OA que não se encaixam em um modelo dicotômico, no en-

tanto, a dicotomia está usualmente presente na definição previamente dada ao traço cognitivo. Levando isso em consideração, seria interessante se a comunidade científica propusesse modelos alternativos para representar o OA (por exemplo, se o fenômeno é melhor representado por um modelo contínuo ou até por um modelo híbrido).

O parágrafo anterior pontuou a necessidade de um pensamento mais profundo sobre a definição do OA. De fato, muitos trabalhos definem o OA de forma genérica, enquanto outros usam definições de outros autores, normalmente sem realizar nenhuma consideração com a perspectiva de definição de OA discutida no trabalho em questão.

Uma melhor compreensão do fenômeno pode tomar forma a partir da observação dos critérios consensuais identificados nas definições de OA por diferentes autores. Em primeiro lugar, portadores de OA são capazes de identificar alturas imediatamente (ou quase imediatamente). Em segundo lugar, portadores de OA são capazes de associar alturas à rótulos verbais (uma associação ligada ao armazenamento da memória de longo prazo do indivíduo): um rótulo específico é aprendido pelo sujeito (normalmente o nome de uma nota) que é associado a uma altura específica. Apesar dessas associações serem consideradas padronizadas por muitos, é sabido

que alguns sujeitos (por exemplo, músicos que estudam instrumentos transpositores ou músicos que estudaram em um piano desafinado) normalmente demonstram diferentes padrões de associação comparado aos demais.

No entanto, um vasto número de pesquisas realça que portadores de OA raramente são infalíveis, isto é, a maior parte deles possuem algumas (ou muitas) limitações, como por exemplo:

1. Margem de erro de semitom na avaliação de tons (erros recorrentes de meio tom);
2. Dificuldade (ou até incapacidade) de cantar uma nota sem referência externa;
3. Limitação para certos registros;
4. Limitação para certos timbres.

Como muitos autores discutem esses critérios, a grande questão é como a comunidade científica deve lidar com essas variáveis. Por exemplo, qual é a porcentagem de respostas corretas que um sujeito deve obter para ser considerado portador de OA? Um portador de OA deve ser capaz de identificar alturas em qualquer timbre? Se um sujeito reconhece alturas apenas no registro médio, ele pode ser considerado portador de OA? Se um sujeito não for capaz de cantar uma nota solicitada sem referência externa, ele pode ser considerado portador de OA?

Levando em consideração tais questões, talvez seja possível contemplar o traço cognitivo de-

nominado OA de forma heterogênea, de acordo com as habilidades de cada sujeito. Isso conduz à hipótese (já levantada em um estudo prévio de Bachem, 1937) de que talvez haja diferentes tipos de portadores de OA.

AValiação DO MODELO

Para estudar qualquer fenômeno psicológico latente (ou seja, que não pode ser medido diretamente, como o OA), a identificação de uma série de estruturas consistentes e critérios observáveis baseados em evidências é essencial. De uma perspectiva científica, é de importância primordial que esses critérios elaborados possam ser testados em busca de evidências que suportem o modelo teórico elegido. É a partir de testes experimentais que o modelo pode ser rejeitado ou não, permitindo sua validação.

Muitas pesquisas sobre OA adotam testes experimentais que utilizam sua própria metodologia, a fim de mensurar diferentes padrões de respostas dos sujeitos em relação às variações de parâmetros (como registro, timbre, tempo necessário para identificação ou a proporção de respostas corretas/erradas). No entanto, como destacado anteriormente, a falta de concordância em relação às correspondências entre o modelo teórico e os dados empíricos tornam o processo de aquisição de conhecimento extremamente difícil.

O quão bem a proposta de diferentes critérios

para a definição do OA se encaixa na realidade dos portadores e em suas respectivas habilidades é ainda desconhecida, dessa forma, resolver essa questão pode ser a primeira fase da pesquisa experimental. De fato, a linha tênue que separa portadores de OA de não portadores ainda não é consensualmente definida, levando em consideração que ambos os grupos exibem limitações na identificação de alturas. Considerando que muitas pesquisas adotam como ponto de partida em sua metodologia a divisão entre portadores e não portadores, esse problema se torna de grande importância.

Consequentemente, a comunidade científica deve achar uma maneira de lidar com os indicadores básicos usados para classificar portadores de OA, os definindo adequadamente e estabelecendo notas de corte com taxas acuradas, com a intenção de separar aqueles que possuem OA daqueles que não possuem. Isso exige a realização de experimentos projetados especificamente para testar hipóteses básicas provindas das habilidades do OA, todas baseadas em evidências vindas de observações empíricas prévias e na coerência lógica provinda de fundamentações teóricas.

Somente quando esse passo básico é alcançado, surgem pesquisas dedicadas a aspectos mais específicos da habilidade do OA, tendo uma base mais sólida para reflexão. Como apontado ante-

riormente, sem a padronização de critérios básicos dentro da comunidade dedicada ao estudo do OA, não é possível saber se diferentes pesquisas estão de fato medindo a mesma habilidade cognitiva, e ainda menos comparar informações resultantes desses experimentos.

Uma possível solução para essa questão seria a criação de um modelo reproduzível de categorização do OA, utilizando critérios consensuais e um constructo validado, como conduzido na área médica. A título de exemplo, podemos citar o *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders* ou o *Composite International Diagnostic Interview*. O modelo teórico resultante poderá ser testado utilizando procedimentos do campo da estatística conhecido como modelo de equação estrutural, focado especificamente em testar modelos teóricos.

INDICADORES: OUVIDO ABSOLUTO

Quais são os critérios necessários para definir o OA? Considerando um conjunto de critérios, eles são capazes de explicar adequadamente esse traço psicológico latente?

De uma perspectiva científica, é importante que os critérios possam ser testados a fim de prover evidências que suportem ou falsifiquem o modelo teórico adotado, permitindo a sua validação.

Com base na revisão bibliográfica, mais especificamente aquela discutida em Germano (2015),

propomos aqui um modelo hipotético preliminar (constructo) para o OA:

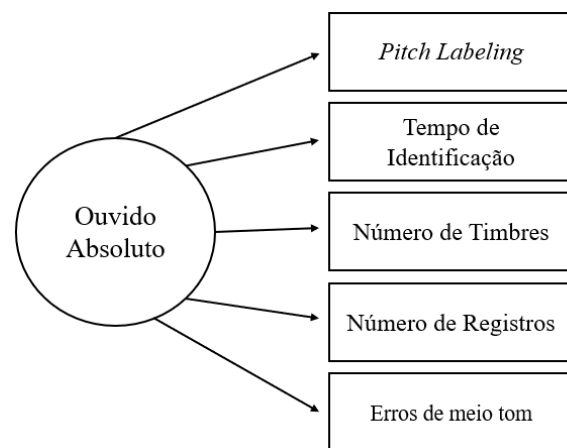


Figura 1. Modelo hipotético preliminar do OA.

Este modelo é um ponto de partida para pesquisas futuras. Dessa forma, está aberto a modificações e correções de acordo com os resultados obtidos advindos do teste preliminar que deverá avaliar essa proposta inicial.

De uma perspectiva teórica, o modelo proposto considera que o OA é um fenômeno dicotômico (possuir ou não) e contempla os seguintes indicadores:

1. PITCH LABELING: habilidade de manter na memória representações de longo termo de alturas específicas e acessá-las quando necessário, associando-as com os rótulos verbais aprendidos (Levitin, 1994).

2. TEMPO DE IDENTIFICAÇÃO: de acordo com a bibliografia sobre OA, a identificação de estímulos em portadores é imediata, porém, o que é ser imediato? Quantos segundos um sujeito necessita para identificar um tom?

3 E 4. NÚMERO DE TIMBRES E REGISTROS: esses itens mensuram a capacidade do sujeito em identificar tons em dois parâmetros, descrevendo quantos timbres e registros um indivíduo é capaz de reconhecer (como identificar em apenas um timbre e registro até a identificação em todos os timbres e seus respectivos registros).

5. ERROS DE MEIO TOM: Quantos erros de meio tom um portador de OA pode cometer? O grau mais baixo de acurácia seria 100% de erros e o mais alto seria 0% de erros. Todavia, deve-se questionar se uma grande quantidade de erros de meio tom é realmente causada pelo sujeito, ou se provém de uma memorização de alturas diferenciada. Como mencionado anteriormente, muitos estudos apontam para o fato de que portadores de OA adquirirem a memória para alturas de acordo com a referência apresentada a ele nos primeiros anos de estudo. Por exemplo, se uma criança portadora de OA cresce estudando em um piano desafinado (afinado meio tom abaixo do Lá=440 Hz), esta criança certamente cometerá erros consistentes de meio tom em testes, de forma que a variação de suas respostas seja possivelmente perto de zero (Levitin & Rogers,

2005). Devido a esse fato, Ward considera que os melhores portadores de OA não são aqueles que cometem poucos erros, mas aqueles que exibem menor variação em suas respostas (Ward, 1999). Apesar de termos adotado uma perspectiva dicotômica, é importante dar ênfase ao fato de que os indicadores propostos podem fornecer coletivamente um mapa das habilidades cognitivas dos portadores de OA em todas essas diversas capacidades e limitações, provendo, dessa forma, um modelo que acreditamos ser melhor ajustado com a realidade das habilidades dos portadores de OA.

Consequentemente, esse modelo hipotético pode fornecer uma perspectiva sólida ao fenômeno do OA. Por meio de testes, o modelo pode oferecer evidências sólidas que indiquem se o OA poderia ser descrito como uma habilidade contínua (ou seja, uma linha contínua que vai da mínima à máxima identificação de tons), ou se é melhor descrito como uma habilidade híbrida (por meio de uma verificação possível da existência de diferentes tipos de OA, como proposto por Bachem).

CONCLUSÃO

O primeiro objetivo desse trabalho foi propor uma série de indicadores para acessar o que seria o OA. O resultante foi um modelo teórico passível de ser testado em uma fase futura dessa pesquisa. A elaboração desse modelo começou com

a observação dos critérios consensuais presentes nas definições de OA de diferentes autores.

Com base em todas as informações discutidas, a questão científica para o que é de fato a habilidade do OA e como ela pode ser mensurada ainda permanece em aberto. Destacamos as principais características não consensuais do OA, o que nos mostrou que portadores de OA comumente exibem algum tipo de limitação (sendo timbre, registro ou erros de meio tom). Nós também questionamos o senso comum (indiscutível) de que o OA é um traço cognitivo dicotômico.

Com base na revisão bibliográfica, mais especificamente aquela discutida em Germano (2015), propomos um modelo hipotético preliminar (constructo) para o OA. Este modelo é passível de modificações e correções de acordo com os resultados que serão obtidos com os testes preliminares destinados a avaliar essa proposta hipotética. Como mencionado anteriormente, a elaboração de um modelo teórico bem formulado para a categorização do OA, formado por uma série de critérios, é um passo essencial para as pesquisas sobre o assunto. É somente por meio destes testes que a comunidade científica estará hábil para avaliar a capacidade do modelo com sua adequação à realidade, como por exemplo, mapeando as habilidades cognitivas dos portadores de OA em todas as suas capacidades e limitações.

REFERÊNCIAS

- Athos, E. A., Levinson, B., Kistler, A., Zemansky, J., Bostrom, A., Freimer, N., & Gitschier, J. (2007). *Dichotomy and perceptual distortions in absolute pitch ability*. Proceedings of the National Academy of Sciences, 104 (37), 14795–14800.
- Abraham, O. (1901). *Das absolute Tonbewusstsein. Psychologisch-musikalische Studie*. Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft, 3, 1-86.
- Bachem, A. (1937). *Various types of absolute pitch*. Journal of the Acoustical Society of America, 9, 146-151.
- Baggaley, J. (1974). Measurement of absolute pitch. *Psychology of Music*, 2 (2), 11-17.
- Baharloo, S., Johnston, P. A., Service, S. K., Gitschier, J., & Freimer, N.B. (1998). *Absolute Pitch: An Approach for Identification of Genetic and Nongenetic Components*. The American Journal of Human Genetics, 62 (2), 224–231.
- Brady, P. T. (1970). *Fixed-scale mechanism of absolute pitch*. Journal of the Acoustical Society of America, 48, 883-887.
- Deutsch, D. (2002). *The Puzzle of Absolute Pitch*. Current Directions in Psychological Science, 11 (6), 200-204.
- Germano, N. G. (2011). *Categorização de Ouvido Absoluto em Estudantes de Música de Nível Universitário nas cidades de São Paulo e Brasília*. Bachelor's Dissertation – Instituto de Artes da UNESP. São Paulo, november 2011.
- Germano, N. G. (2015). *Em busca de uma definição para o Fenômeno do Ouvido Absoluto*. Dissertação de Mestrado - Instituto de Artes da UNESP. São Paulo, junho 2015.
- Levitin, D. J. (1994). *Absolute memory for musical pitch: Evidence from the production of learned memories*. Perception and Psychophysics, 56 (4), 414–423.
- Levitin, D., & Rogers, S. (2005). *Absolute pitch: perception, coding, and controversies*. Trends in Cognitive Sciences, 9 (1), 26-33.
- Nattiez, J.J. (1985). *Tonal/Atonal*. Enciclopedia Einaudi, v.3, Artes - Tonal/Atonal. Porto: Imprensa Nacional Casa Moeda, 331-356.
- Miyazaki, K. (1988). *Musical pitch identification by absolute pitch possessors*. Perception e Psychophysics, 44 (6), 501–512.
- Miyazaki, K., & Ogawa, Y. (2006). *Learning Absolute Pitch by Children*. Music Perception, 24 (1), 63-78.
- Parncutt, R., & Levitin, D. J. (2001) *Absolute pitch*. In S. Sadie (Ed.), *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (pp. 37-39). New York: St. Martins Press.
- Profita, J., & Bidder, T. G. (1988). *Perfect Pitch*. American Journal of Medical Genetics, 29 (4), 763–771.
- Stumpf, C. (1883). *Tonpsychologie* (v. 1). Leipzig: Verlag von S. Hirzel.
- Schulze, K., Gaab, N., & Schlaug, G. (2009). *Perceiving pitch absolutely: Comparing absolute and relative pitch possessors in a pitch memory task*. BMC Neuroscience, 10 (1), 10-106.
- Takeuchi, A. H., & Hulse, S. H. (1993). *Absolute Pitch*. Psychological Bulletin, 113 (2), 345–361.
- Vanzella, P. & Schellenberg, E. G. (2010). *Absolute Pitch: Effects of Timbre on Note-Naming Ability*. PloS one, 5 (11), e15449.
- Ward, W. D. (1999). *Absolute Pitch*. In D. Deutsch (Ed.), *The Psychology of Music* (2nd Edition) (pp. 265-298). San Diego: Academic Press.
- Wellek, A. (1938). *Das absolute Gehör und seine Typen [Absolute pitch and its types]*. Zeitschrift für angewandte Psychologie und Charakterkunde-Beihefte, 83, 1–368.
- Zatorre, R. J., Perry, D. W., Beckett, C. A., Westbury, C. F., & Evans, A. C. (1998). *Functional anatomy of musical processing in listeners with absolute pitch and relative pitch*. Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America, 95 (6), 3172-3177.
- Música em Foco, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 45-51, 2018.

Entrevista concedida por Alan Plachta por ocasião da oficina

A IMPROVISAZÃO DIRIGIDA COMO FERRAMENTA NA EDUCAÇÃO MUSICAL

realizada pelo grupo PET-Música UNESP em 18 de abril de 2016.

Entrevistadoras

Andrea Satomi Nagamine
Angelica Tavares Rios
Dayse Rodrigues Bulgarelli
Gabriela de Moraes Bonafé
Rosana Silva Ferreira
Thais de Freitas Rodrigues

Tradução e Transcrição

Andrea Satomi Nagamine

Revisão

Andrés Felipe Mosquera Bucheli
Gabriela de Moraes Bonafé
Leonardo Ferreira Rodrigues
Sophia Alfonso Frederico

PET-Música UNESP: Fale-nos um pouco sobre você. Qual foi a sua formação?

Alan Plachta: Comecei a tocar violão aos dez anos. Tocava principalmente rock e canções da música popular argentina. Depois comecei a fazer aulas com um professor, até que, em um momento, aos dezessete ou dezoito anos, comecei a me interessar pelo jazz. Fui estudar em uma escola orientada ao jazz, em Buenos Aires, que se chama Escuela de Música Contemporánea, afiliada à Berklee College of Music. Em paralelo,

sempre me formei com professores particulares. Estudei com alguns professores em Buenos Aires que me foram muito úteis, com os quais sinto que mais aprendi. Um deles é Juan “Pollo” Raffo. Outro é Lito Valle. Guillermo Klein. E Teodoro Cromberg também. Em paralelo, comecei a estudar coisas que eu sentia que faziam falta para minha formação musical. Tive, aos vinte ou vinte e um anos, um problema de tendinite forte na mão que me impediu de tocar por muito tempo. Então fui até a Liliana Ardissonne, que foi minha

“(...) A IMPROVISÇÃO É COMO COMPOR, MAS SEM BORRACHA, SEM A POSSIBILIDADE DE APAGAR.”

professora de violão por dez anos, mais ou menos, com a qual estudei tudo relacionado à mecânica corporal do instrumento. Em paralelo, sempre que tenho tempo, estudo piano. Fiz também especializações em arranjo, harmonia, contraponto e composição. E quanto à guitarra elétrica e ao violão, tenho dividido meu tempo ao meio. Nos últimos anos, estou tocando mais o violão. Além dos professores particulares, sempre fui de buscar por conta própria as ferramentas que eu pudesse encontrar para seguir me aperfeiçoando. E sinto que me formei muito com colegas, com os músicos com os quais fui tocando, porque minha atividade profissional começou muito cedo - aos quinze anos comecei a trabalhar tocando em um bar. Tocava cinco noites por semana, era um pouco ativo demais - para a escola isso trazia os seus problemas! Então sinto que a atividade profissional ajudou a me formar, ajudou a melhorar a leitura, a relação geral com a música e com os outros músicos. E sigo estudando sempre que posso. Agora, especificamente, no último ano tenho dedicado parte importante do tempo ao livro de harmonia do Schönberg. Essa é uma das coisas que mais estudo agora.

PET-Música: Na sua visão, qual a importância da improvisação na vida dos músicos em geral?

Alan Plachta: Penso que a improvisação é como compor, mas sem borracha, sem a possibilidade de apagar. O que é muito parecido com o que alguém pratica diariamente quando fala, por exemplo. Quando uma pessoa fala, ela estudou uma linguagem que sabe falar. Pode conhecer mais palavras ou menos palavras, mas na hora de elaborar uma oração ela não a tem planejada, as palavras vão saindo naturalmente. Para mim, estudar improvisação é, em parte, poder ser o mais natural possível e o mais honesto possível com o que se quer dizer musicalmente, assim como acontece na hora de se transmitir algo falando. Além disso há distintas aplicações em tipos de músicas determinadas, como o jazz, o choro. Me parece algo importante saber de que lugar se fala. Bom, isso é quanto ao aspecto da importância da improvisação na música. Sinto que é tão importante quanto é na vida, no cotidiano, na relação com as pessoas. Depois, sim, é certo que em algumas músicas vai haver mais necessidade de improvisar do que em outras - se você é parte de uma fila de violinos de uma orquestra tocando uma obra determinada, provavelmente não vai necessitar das ferramentas. Mas, de toda forma, penso que sempre ajuda o músico, da mesma forma que praticar leitura ajuda inclusive o músico que vai tocar algo sem ler. É como uma ferramenta muito útil. E sinto que faz despertar coisas na sensibilidade do músico na hora de tocar e até de compor.

PET-Música: Para educadores musicais, como a improvisação pode ajudar em uma aula? O que você pensa sobre o assunto?

Alan Plachta: Eu penso que é bom que a improvisação esteja acompanhada de metodologias ou formas de trabalhar lúdicas. Não tem o porquê ser algo tedioso ou algo muito complicado. Por exemplo, começar a improvisar com os elementos mais simples possíveis na forma de jogo, inclusive porque me parece que é algo que as crianças, quando estudam música, fazem naturalmente. Quando uma criança senta ao piano, toca a primeira coisa que lhe vem à cabeça. O mesmo acontece com o violão ou qualquer outro instrumento. Então me parece que é não perder esse instinto, é transmitir aos estudantes a possibilidade de não reprimir esse instinto de pegar um instrumento e tocar de forma improvisada o que lhe vem à cabeça.

PET-Música: Quando você começou a improvisar? Sempre foi algo presente nos seus estudos?

Alan Plachta: Houve etapas distintas. A primeira, quando toquei um violão pela primeira vez, o que fazia era improvisar. Depois houve uma etapa de estudo forte de improvisação ou de métodos de improvisação jazzística. Penso que, conforme eu fui ensinando, da forma como eu

podia ensinar aos estudantes, comecei a me sentir mais confortável para isso. Mas sempre improvisei. Sempre foi algo que eu gostava de fazer. E sinto que alguém se sente confortável improvisando quando pode quebrar a barreira que há entre o que escuta e o que está tocando.

PET-Música: Para você, há diferença entre a improvisação para o intérprete/performer e para o educador musical?

Alan Plachta: Bom, é certo que há diferenças, sobretudo quanto a que tipo de música vai tocar o intérprete. Porque assim como estou implantando essa possibilidade de que a improvisação se aplique a distintos aspectos, a distintos âmbitos da música, se o intérprete se especializa em um gênero, é muito provável que tenha que incorporar coisas pontuais, idiomáticas, musicais de cada gênero. Por isso que se alguém toca bebop é possível que tenha essa linguagem mais estudada do que alguém que improvisa tocando choro ou rock. Então me parece que para o educador vai depender daquilo que ensina. Em todo caso, me parece importante que tenha ferramentas de improvisação e possa trabalhar com elas. Então seriam como diferentes abordagens à improvisação.

PET-Música: Como professor, você trabalha só com métodos ou procura despertar a consciência de seus alunos para

“(...) A MÚSICA QUE FAÇO ESTÁ FORA DE UM GÊNERO.”

que tenham liberdade com seus instrumentos?

Alan Plachta: Faz um tempo que deixei de ensinar com um método de improvisação. Não me agrada. Entendo e sinto que tem seu valor, mas me agrada mais abarcar a improvisação a partir de um lugar um pouco mais livre. Digamos, livre de gêneros, porque não sou um músico exclusivamente nem de jazz, nem de folclore argentino, nem tango – ainda que goste deles e os tenha estudo em maior ou menor medida – a música que faço está fora de um gênero. Então trato de ensinar a meus estudantes a forma de improvisar sobre a música que eles queiram.

PET-Música: Para você, o que é preciso para improvisar bem?

Alan Plachta: Para improvisar da melhor forma possível o principal para mim é a honestidade. E isso tem a ver com não tocar coisas que sinta que não vá transmitir aquilo que quer. É o mais difícil de se alcançar – quebrar a barreira entre o que se quer dizer e o que a técnica, o estudo ou o que seja lhe permite.

PET-Música: Para os iniciantes, por onde você diria que se deve começar?

Alan Plachta: Bom, uma maneira, me parece, é cantar o que vai tocar - se não é um cantor me parece importante poder cantar o

que vai tocar em seu instrumento. Transcrever improvisações de improvisadores que sejam de seu gosto. Tratar de estudar de forma contínua - periodicamente e metodicamente. E o que me parece importante: não se frustrar se a princípio não gostar do que improvisa, porque é algo novo. Por exemplo, na primeira vez em que você sobe numa bicicleta é provável que você caia, mas isso não quer dizer que não vá tentar novamente, porque senão não vai andar de bicicleta nunca mais. Assim, de tudo o que disse, isso me parece o mais importante: não se frustrar se o que improvisa a princípio não lhe satisfaz.

PET-Música: Para finalizar nossa conversa, há algo que queira colocar?

Alan Plachta: Sim. Pensando na época em que vivemos, quando gostar de uma música, escute-a muito. Porque hoje se tornou comum colocar um vídeo no YouTube e em seguida saltar a outro. E me parece que se alguém realmente sente que lhe passou algo escutando a um artista determinado, a um compositor determinado e tem um disco ou alguma outra forma de escutá-lo – se for contemporâneo, se há uma forma de escutar ao vivo – faça-o. Ir ver música ao vivo. Escutar muito as músicas de que gosta. Este é um conselho. Não perder certa metodologia na hora de escutar música.

Para saber mais

Página oficial de Alan Plachta:

alanplachta.com

O PROJETO MEMÓRIA PET MÚSICA

Por Andrea Satomi Nagamine

A Revista Música em Foco é a primeira publicação periódica do PET Música UNESP desde 2010. De lá para cá, houve uma mudança completa de integrantes do programa, o que trouxe desafios à formação de uma identidade e, especialmente, de uma memória do grupo. Tendo isso em vista, em 2018 foi iniciado o projeto “Memória PET Música”, cujo objetivo principal é realizar o registro e a divulgação de uma memória do grupo, bem como o estudo de possibilidades de documentação e construção dessa memória.

Um breve histórico do PET Música UNESP O Programa Especial de Treinamento foi criado em 1979 pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). O programa passou à gestão do Ministério da Educação (MEC) em 1999 e foi redesignado com o nome atual Programa de Educação Tutorial (PET) em 2004.

No Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (IA-UNESP), o PET foi implementado no curso de graduação em música em 1996, quando o campus localizava-se no bairro do Ipiranga, em São Paulo. Em 2008, houve uma mudança de local do campus, que passou a ocupar o espaço atual, localizado no bairro da Barra Funda, na mesma cidade.

Desde sua criação, o PET Música UNESP contou com quatro professores tutores e dezenas

de estudantes de graduação. Além dos 13 estudantes atualmente ativos, passaram pelo programa 34 estudantes desde 2012, ano a partir do qual há o registro online de dados na plataforma do Sistema de Gestão do Programa de Educação Tutorial (SIGPET).

Mas, afinal, o que o PET faz?

Segundo a legislação que dispõe sobre o PET, partindo do princípio de indissociabilidade entre ensino, pesquisa e extensão, o programa tem como objetivos:

- I - desenvolver atividades acadêmicas em padrões de qualidade de excelência, mediante grupos de aprendizagem tutorial de natureza coletiva e interdisciplinar;
- II - contribuir para a elevação da qualidade da formação acadêmica dos alunos de graduação;
- III - estimular a formação de profissionais e docentes de elevada qualificação técnica, científica, tecnológica e acadêmica;
- IV - formular novas estratégias de desenvolvimento e modernização do en-

sino superior no país;

V - estimular o espírito crítico, bem como a atuação profissional pautada pela cidadania e pela função social da educação superior;

VI - introduzir novas práticas pedagógicas na graduação;

VII - contribuir para a consolidação e difusão da educação tutorial como prática de formação na graduação; e

VIII - contribuir com a política de diversidade na instituição de ensino superior - IES, por meio de ações afirmativas em defesa da equidade socioeconômica, étnico-racial e de gênero. (BRASIL, 2013)

Tendo isso em vista, o PET Música UNESP realiza oficinas, palestras, concertos, exibição de filmes, rodas de conversa e debates tanto no espaço da Universidade quanto fora dele, como mostra a figura 1. Os integrantes do PET também desenvolvem pesquisas individuais e coletivas.

Em 2018, o PET Música desenvolve os seguintes grupos de pesquisa coletiva: Levantamento de repertório camerístico contemporâneo; Arquivo Willy Corrêa de Oliveira; Grupo



Figura 1. Cartazes de algumas atividades desenvolvidas pelo PET Música nos últimos três anos.

Fonte: PET Música (2018), adaptação nossa.

de estudo de mulheres na música “Vozes Ina(u)di(á)veis”; Grupo de Pesquisa e Performance em Música Medieval (GRUPPEMM); e Memória PET Música.

Concepção e ações do projeto “Memória PET Música” Em 2016, o PET Música UNESP completou 20 anos de existência. Para celebrar a ocasião, o grupo entrou em contato com membros egressos para que dessem seus relatos sobre a passagem pelo programa. A ação foi continuada em 2017 com a atividade “Aniversário PET” e teve como resultados a publicação de relatos em vídeos e textos na página online do PET Música, bem como em redes sociais. Em 2018, o grupo ampliou o escopo da atividade, renomeando-a “Memória PET Música”, para contemplar também o levantamento, a avaliação e a catalogação do material documental do grupo.

As ações compreendidas nesse projeto têm como objetivo principal a documentação de uma memória PET Música, através da qual se possa

conhecer um pouco da história do grupo, das pessoas que passaram por ele, bem como das atividades que foram realizadas ao longo de sua existência. Os objetivos específicos dessa atividade são: a organização do espaço físico ocupado pelo PET Música, a sala 208-B do IA-UNESP; e o estudo de possibilidades de documentação e construção de uma memória.

A seção “Memória PET Música” foi criada na Revista Música em Foco para registrar e divulgar os resultados do projeto, o que será feito, também, na página online do grupo.

Até o momento, foram encontrados no espaço físico do PET relatórios de atividades, atas de reuniões e material de registro e de divulgação de eventos de anos anteriores. O processo de seleção e catalogação desse material encontra-se ainda em estágio inicial, mas foi possível constatar o crescimento do grupo em termos de discentes bolsistas: em 1996, ano de início do PET Música UNESP, eram 4 estudantes (número mínimo es-

tipulado pelo programa); em 1997, 8 estudantes; e, em 1998, 12 estudantes (número máximo de bolsistas permitido pelo programa).

Atualmente, o PET Música conta com 12 estudantes bolsistas e um não-bolsista.

A busca por informações em registros mais antigos da página online do PET Música UNESP levou à constatação de que, em 2010, havia um projeto de criação e divulgação de um arquivo digital, conforme mostrado na figura 2. Uma das ações desse projeto havia sido a digitalização e disponibilização de antigos periódicos publicados pelo grupo.

Outra ação do projeto é o levantamento dos nomes de membros egressos do PET Música

para que seja feito o registro na página online do grupo. No Sistema de Gestão do Programa de Educação Tutorial (SIGPET) constam os dados de 2012 até hoje, o que facilita o acesso às informações desse período. Quanto aos dados do período compreendido entre 1996 e 2011, parte foi encontrada em antigos relatórios de atividades do PET.

Próximos passos O projeto “Memória PET Música” prevê a continuidade das ações em andamento, com a criação de um arquivo na sala do PET Música UNESP, bem como a atualização e a ampliação do arquivo digital iniciado em 2010. Para isso, será realizado um trabalho interdisciplinar, com contribuições da área de arquivolo-

gia, de forma que o grupo possa alcançar maior compreensão sobre o assunto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRASIL. Ministério da Educação. Programa de educação tutorial: manual de orientações básicas. Brasília. 2006. Disponível em: < http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_docman&view=download&alias=338-manualorientabasicas&category_slug=pet-programa-de-educacao-tutorial&Itemid=30192 >. Acesso em 26 jun. 2018.

BRASIL. Ministério da Educação. Portaria n. 976, de 27 de julho de 2010. Dispõe sobre o Programa de Educação Tutorial - PET. Republicada em razão das alterações implementadas pela Portaria MEC n. 343, de 24 de abril de 2013, no Diário Oficial da União de 31 de outubro de 2013, n. 212, seção 1, páginas 40 a 42.

ISSN 1677-7042. Disponível em: < http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_docman&view=download&alias=14912-portaria-n-976&category_slug=dezembro-2013-pdf&Itemid=30192 >. Acesso em 26 jun. 2018.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO. Sistema de Gestão do Programa de Educação Tutorial (SIGPET 2.0). Disponível em: < <http://sigpet.mec.gov.br/> >. Acesso em: 26 jun. 2018.

PET MÚSICA. Site do grupo PET-Música do

Atividades anteriores

Atividades que foram realizadas pelo PET Música UNESP até 2014:

- Company, o Musical
- Música no Instituto Geográfico de São Paulo
- Núcleo de Música Contemporânea
- Palestras, masterclasses e workshops
- Participação em encontros, congressos e fóruns
- Projetos de Pesquisa
- Projeto Música nas Escolas
- Revista PETulante
- XXIV Congresso da ANPPOM

Arquivo digital

Inspirados pelo PET-Engenharia Elétrica da Faculdade de Engenharia de Ilha Solteira, o PET-Música resolveu iniciar seu arquivo digital, que será organizado em arquivos PDF. Parte desse arquivo já se encontra disponível na página [Publicações](#), onde estão os primeiros jornais do PET-Música elaborados em 1997, quando o grupo não tinha completado nem um ano de existência.

Publicações

Aqui estão reunidas as principais publicações do PET-Música em seus catorze anos de existência. Nossas publicações atuais são a revista PETulante e a Agenda IA – as demais fazem parte de nosso acervo digital, disponibilizado aqui para fins de pesquisa e curiosidade. Destacamos as breves entrevistas realizadas com a professora Marisa Fonterrada (*Semibrevis, Ano 1, No. 2*), com a professora Martha Herr (*Semibrevis, Ano 1, No. 7*) e com o professor Jorge Kászas (*Semibrevis, Ano 1, No. 8*).

Índice

[Revista PETulante](#)

[Agenda IA](#)

[Musikaatiwa](#)

[Semibrevis](#)

[Revista PETulante](#)

[topo](#)

 No. 1 (2006 ou 2007) [referida como Ano 1, No. 00]

Figura 2: Arquivo digital do PET Música criado em 2010. Fonte: PET MÚSICA (2018), adaptação nossa.

Instituto de Artes da UNESP. 2018. Disponível em: < <https://petmusica.wordpress.com/> >. Acesso em: 26 jun. 2018.

PARA SABER MAIS

Página do Ministério da Educação sobre o PET: <http://portal.mec.gov.br/pet>

Página da UNESP sobre o PET: <http://www2.unesp.br/portal#!/prograd/programa-pet/apresentacao>

Página do PET Música UNESP: <http://petmusica.wordpress.com>