



RAFAEL BARRERA CORRÊA DOS SANTOS

**A DRAMATURGIA-MUSICAL COMO PARÂMETRO PARA
PERFORMANCE DO REPERTÓRIO CORAL.**

SÃO PAULO

2025

RAFAEL BARRERA CORRÊA DOS SANTOS

**A DRAMATURGIA-MUSICAL COMO PARÂMETRO PARA
PERFORMANCE DO REPERTÓRIO CORAL.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, com a área de concentração em Música – processos, práticas e teorizações em diálogos do Instituto de Artes Universidade Estadual Paulista (Unesp), como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música.

Linha de pesquisa: Performance

Orientador: Prof. Dr. Abel Luís Bernardo da Rocha

SÃO PAULO

2025

Ficha catalográfica desenvolvida pela Diretoria Técnica de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP. Dados fornecidos pelo autor.

S237d Santos, Rafael Barrera Corrêa dos, 1986-

A dramaturgia-musical como parâmetro para performance do repertório coral / Rafael Barrera Corrêa dos Santos. -- São Paulo, 2025.
78 f. : il. + anexos

Nome artístico do autor: Rafael Barrera.

Orientador: Prof. Dr. Abel Luís Bernardo da Rocha.

Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo.

1. Música dramática. 2. Canto coral. 3. Coros (Música). 4. Música - Execução. 5. Notação musical. I. Rocha, Abel Luís Bernardo da. II. Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo. III. Título.

CDD 782.14

Bibliotecária responsável: Luciana Corts Mendes - CRB/8 10531

RAFAEL BARRERA CORRÊA DOS SANTOS

A DRAMATURGIA-MUSICAL COMO PARÂMETRO PARA PERFORMANCE DO REPERTÓRIO CORAL.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, do Instituto de Artes da Unesp, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música.

Área de Concentração: Música - processos, práticas e teorizações em diálogos

Dissertação aprovada em: 08/10/2025

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Abel Luís Bernardo da Rocha

Universidade Estadual Paulista (UNESP) - Instituto de Artes

Prof. Dr. Vitor Gabriel de Araújo

Universidade Estadual Paulista (UNESP) – Instituto de Artes

Prof. Dr. Angelo José Fernandes

Universidade de Campinas (UNICAMP) – Instituto de Artes

À minha família, pelo amor que sustenta e pela paciência silenciosa diante das ausências que o estudo impõe. À minha companheira, presença constante e bússola nos intervalos entre a vida e a pesquisa. Ao maestro Abel Rocha, pela escuta atenta e pelo rigor que faz florescer a liberdade. Aos mestres Vitor Gabriel e Ângelo Fernandes, cujos gestos e ideias continuam a ressoar em meu modo de compreender a música e o mundo. Em memória de Achille Picchi e Fábio Miguel, cujas vozes permanecem como harmônicos invisíveis nesta trajetória. Aos meus alunos, espelhos generosos que me lembram, a cada encontro, que ensinar é também um ato de aprendizado.

AGRADECIMENTOS

Ao maestro Abel Rocha, cuja escuta generosa e exigente traduziu, em gesto pedagógico, a própria essência da regência: o equilíbrio entre intenção e objetividade.

À UNESP, território fértil onde pensamento e arte se encontram, e ao Programa de Pós-Graduação em Música, que me permitiu transformar inquietações em método e som.

Aos professores Luciano Camargo, Rosana Lamosa, Lutero Rodrigues, Paulo Castagna, Ângelo Fernandes e Néstor Andrenacci por serem, cada um a seu modo, os colaboradores na organização de meus pensamentos e prática sobre a vida e a música.

Aos colegas do Coro de Câmara da UNESP, pela convivência e por emprestarem sua voz para as experiências que se tornaram parte do próprio processo criativo deste trabalho, em especial a Renato Barbosa pela ajuda com os registros em vídeo.

À minha família, onde a música começou; à minha companheira, que sustentou as pausas, silêncios e ansiedade desta jornada.

Ao amigo Maurício Pazz, cujas palavras funcionaram como contrapontos necessários entre a dúvida e a coragem.

Ao Coro Antropofágico, por reafirmar, a cada encontro, que a arte é um gesto coletivo onde a criação se torna ato de resistência e aprendizado mútuo e contínuo. Um espaço de experimentação e diálogo que se reflete nas ideias aqui discutidas.

Aos meus alunos e alunas, que participam ativa e corriqueiramente dos testes e aplicações das hipóteses deste estudo. Vocês contribuíram de forma concreta para o amadurecimento das reflexões apresentadas, aceitando o desafio de experimentar ideias em seus próprios processos formativos, tornando-se, de certo modo, coautores deste estudo.

À UNIBES, pela oportunidade de transpor o campo teórico para a prática viva da gestão e da educação musical, dando palco e horizonte para que teoria e prática se encontrem e a André Freitas, pela parceria profissional e troca de experiências acadêmicas.

E a todos aqueles que, perguntando “como vai o mestrado?”, mantiveram aceso o sentido de comunidade que sustenta toda pesquisa e lembraram-me que a pesquisa também é uma forma de convivência. A cada um, ofereço estas páginas como quem devolve um acorde sustentado por muitas mãos. Que este trabalho lhes devolva, em forma de música e reflexão, um pouco da escuta que me ofereceram.

“Tudo está escrito em uma partitura, exceto o essencial.”

Gustav Mahler

RESUMO

Esta pesquisa investiga a dramaturgia-musical como a rede de significados e tensões expressivas tecida na interação entre texto verbal e musical para performance do repertório coral, com base em uma abordagem qualitativa e autoetnográfica. Esta noção é utilizada para informar e moldar as decisões da direção musical, tratando-se de uma ferramenta heurística construída no próprio fazer artístico. Foram analisados fonogramas históricos do Coral Paulistano, sob regência de Camargo Guarnieri (1937), a partir dos quais se identificaram elementos dramáticos não evidentes na notação. Esses elementos foram incorporados na preparação e realização de uma nova performance com o Coro Antropofágico e o Coro de Câmara da UNESP. O trabalho discute as implicações dessa abordagem para o papel do regente e dos cantores, propondo uma escuta dramática como prática interpretativa. Conclui-se que essa escuta amplia as possibilidades expressivas do coro e reposiciona a partitura como ponto de partida, e não de chegada, na construção musical.

Palavras-chave: Prática interpretativa (Música); percepção musical; notação musical.

ABSTRACT

This research investigates musical dramaturgy as the network of meanings and expressive tensions woven through the interaction between verbal text and music in choral performance, based on a qualitative and autoethnographic approach. This notion is employed to inform and shape musical direction decisions, functioning as a heuristic tool constructed within the artistic practice itself. Historical recordings of the Coral Paulistano conducted by Camargo Guarnieri (1937) were analyzed, from which dramaturgical elements not evident in the notation were identified. These elements were incorporated into the preparation and realization of a new performance with the Coro Antropofágico and the UNESP Chamber Choir. The study discusses the implications of this approach for the roles of the conductor and the singers, proposing dramaturgical listening as an interpretive practice. It concludes that such listening expands the expressive possibilities of the choir and repositions the score as a point of departure—rather than arrival—in musical construction.

Keywords: Performance practice (Music); musical perception; musical notation.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	18
1.1	OBJETIVOS E MÉTODOS	20
2	DISCUSSÃO	21
2.1	DAS PALAVRAS E DAS NOTAS.....	21
2.1.1	O discurso verbal.....	21
2.1.2	O discurso musical.....	28
2.2	DAS TRÊS DIMENSÕES DO CONHECIMENTO	33
2.3	DA DRAMATURGIA E DA DIREÇÃO DRAMÁTICO-MUSICAL	41
2.4	DO REPERTÓRIO	45
3	Considerações finais	53
	Referências	55
	Anexos.....	59
	ANEXO A – IEB: Encartes.....	59
	ANEXO B – IEB: Ficha Catalográfica e Partitura - Arthur Pereira – Tenho um vestido novo e Cabocla Bonita	63
	ANEXO C – IEB: Ficha Catalográfica e Partitura - Souza Lima – (Samba) Canto do matuto.....	65
	ANEXO D – IEB: Ficha Catalográfica e Partitura - Camargo Guarnieri – Irene no céu	67
	ANEXO E – IEB: Ficha Catalográfica e Partitura - Camargo Guarnieri – Nas ondas da praia.....	71
	ANEXO F – Partitura: Francisco Mignone – Cateretê.....	73
	ANEXO G – IEB: Ficha Catalográfica e Partitura - Camargo Guarnieri – Egbéji	74
	ANEXO H - Suplemento Musical 07: Partitura – Arthur Pereira – Cabocla Bonita ..	76
	ANEXO I – CCSP: Partitura - Carmargo Guarnieri – Irene no Céu	77
	ANEXO J – CCSP: Partitura - Dinorá de Carvalho – Ou-lê-lê-lê.....	78

1 INTRODUÇÃO

“Esse livro, eu o aprendi de meus alunos.”
SCHOENBERG (1999, p. 31)

O ano de 2022, ano de submissão desta proposta de trabalho, é marcado pelo centenário da Semana de Arte Moderna, liderada por Mário de Andrade. Assim como ocorreu em 1922, diversos foram os desdobramentos políticos, artísticos e culturais observados pela cidade de São Paulo. Diversos foram os equipamentos culturais que promoveram uma série de novos programas, grupos e atividades (como a programação dedicada da Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo e do Balé da Cidade no Theatro Municipal de São Paulo, o palco da realização da Semana de Arte Moderna). Dentre essas atividades fomentadas, foi concebido e fundado por mim o Coro Antropofágico (CCSP, 2022), em referência ao Manifesto Antropófago (Andrade, 1928). Sobre o Manifesto, Jobim (2015, p. 401) destaca:

Sua linguagem telegráfica, sintética, usando mais a coordenação do que a subordinação, ao mesmo tempo provoca e convida o leitor a posicionar-se. É o caso, por exemplo, da paronomásia com a famosa passagem de Hamlet (To be, or not to be, that is the question): “Tupy or not tupy that is the question” (Andrade, [1928] 2011, p. 27). A alteração na frase shakespeariana, com a inclusão da referência aos povos tupis, que viviam no litoral do Brasil no século XVI, promove um deslocamento de sentido em relação ao texto de Hamlet. Entre os povos tupis, estavam os caetés, que devoraram o bispo Sardinha (a datação do Manifesto não utiliza o calendário cristão ocidental [1928], cuja referência é a vida de Cristo, mas cria um outro marco cronológico: “Ano 374 da deglutição do Bispo Sardinha”).

Tínhamos então um propósito para o grupo: compreender através da prática de música coral a estética musical dos modernista do século passado, uma proposta de interseccionar a cultura indígena, a africana e a europeia. O Coro Antropofágico tem seu primeiro encontro em 14 de junho de 2022 a partir de uma oficina de canto coral como um grupo comunitário pensado para investigar essa ideia modernista através da pesquisa e da execução de parte do importante acervo musicográfico de partituras corais presente na Discoteca Oneyda Alvarenga, dentro do Centro Cultural São Paulo (CCSP). A estreita relação entre um grupo coral, a Semana de Arte Moderna e tais personalidades (Mário, Oswald e Oneyda) torna inevitável a aproximação com outras duas importantes figuras do centenário cenário coral da cidade de São Paulo: Martin Braunwieser e Camargo Guarnieri, primeiros maestros do Coro Popular e do Coral Paulistano, respectivamente. Havia um ponto de partida para as primeiras obras a serem sugeridas para o

grupo. Em Alvarenga (1993, p. 3) temos o que motiva as atividades do Coro Antropofágico e o objetivo final desta dissertação:

Em qualquer ciência, em qualquer ramo do conhecimento humano, as pesquisas são feitas para serem divulgadas, aproveitadas, exploradas em todas as suas possibilidades, por quantos delas saibam usar e delas necessitem para a construção de algo mais amplo e mais fundo, que converta os dados obtidos quase sempre com o auxílio da coletividade, em obra que reverta em benefício dela, de que ela possa usar largamente. Pesquisas não são um fim em si, são um meio para a construção da real obra de cultura. Inútil será colher documentos folclóricos para armazená-los. Nesse se transformou, infelizmente o destino dos que o Departamento de Cultura obteve nas pesquisas que pode fazer, e tememos venha a ser também o dos que conseguir em novas colheitas (Alvarenga *apud* Binazzi, 2019, p. 76).

Consideremos ainda que parte da Discoteca Oneyda Alvarenga-CCSP abriga o Acervo Histórico/Fonográfico. Este reúne (Carlini; Leite, 1993) gravações em discos, na sua maioria absoluta de acetato, 78 rpm, registrados pela antiga Discoteca Pública Municipal, vinculada à Divisão de Expansão Cultural do Departamento de Cultura do Município de São Paulo. Ali encontramos gravações que foram realizadas entre os anos de 1936-1945, em registros efetuados por pesquisas musicais-etnográficas e em estúdio de gravação, como os discos da série ME (Música Erudita). Esta série é composto de 26 unidades (7 discos de 12 polegadas e 15 discos de 10 polegadas), com um total de 1 hora e 46 minutos de gravação, registrados em 1936, 1937, 1938 e 1945. Os registros de 1937 compõe a série ME e foram realizados pelo Coral Paulistano do Departamento de Cultura de São Paulo, sob a regência de Camargo Guarnieri. Foram gravadas 12 obras para coro a capela escritas por 9 compositores, todos paulistas ou residentes na cidade de São Paulo. Seis dessas obras extraíram sua temática musical do ‘Ensaio sobre música brasileira’ (Andrade, 1928) em 2 discos de 10 polegadas e 2 discos de 12 polegadas, totalizando 21 minutos e 30 segundos (catalogados como ME-4, ME-5, ME-9 e ME-10). É dessa forma que caminhamos ao encontro de algumas das partituras e com os registros fonográficos dessas obras realizadas pelo então recém fundado Coral Paulistano¹.

Dada a localização de algumas partituras e do primeiro registro fonográfico daquelas obras (potencialmente os primeiros registros fonográficos de canto coral da cidade de São Paulo), me ocorreu um encantamento pela proposta interpretativa realizada pelo Camargo Guarnieri. Deparei-me com profunda admiração pelas escolhas de interpretação que o maestro fez e não me vi naquele momento capaz de relacionar a música que eu ouvia com a partitura

¹ Ouça as gravações aqui: https://acervocsp.art.br/acervo-historico-da-discoteca-oneyda-alvarenga/?perpage=12&view_mode=table&order=ASC&orderby=date&fetch_only_meta=143791&paged=1&fetch_only=

que eu tinha em mãos. Uma série de intervenções na execução podiam ser observadas sem que esses comandos pudessem ser localizados grafados na partitura. Questionei-me se eram aquelas edições de partitura que haviam sido utilizadas por Guarnieri, parecia que ele não estava seguindo exatamente o que estava escrito ali.

Questionava, com isso, qual o modo de ser “fiel” ao texto musical desses compositores. Diversos procedimentos de fundo técnico, ligados a aspectos da composição musical, nos planos melódicos, harmônico, formal ou mesmo em aspectos de “orquestração” vocal e instrumental, são utilizados com o intuito de interromper a sequência do discurso, de chocar a audiência de ressaltar um aspecto poético escondido, ou mesmo “mover” a alma do ouvinte fazendo o apiedar-se deste ou daquele personagem, ou temer esta ou aquela situação. (...) É preciso decodificar suas intenções dramático-poéticas, a partir da simbologia musical e do pensamento de seus autores, para que o intérprete possa recuperar o efeito dramático-musical sugerido no texto musical (Rocha, 2008, p. 6).

Eu me vi diante das minhas limitações como intérprete naquele momento. Havia algo da letra da música ou da escrita musical que eu não era capaz de decifrar. Talvez um, talvez o outro ou talvez os dois, juntos, sobrepostos. Havia um subtexto que estava fora do meu alcance. Minha capacidade de decodificação das partituras não estava alinhada com a escuta que eu fazia das obras. Camargo Guarnieri apresentava naquelas gravações, na sua prática musical corriqueira, uma maneira de ler e fazer música que era muito mais interessante do que aquela que eu estava habituado a ver, ouvir, fazer e propor enquanto diretor musical. Guarnieri lia algo que estava escrito, mas não estava grafado. Eu tinha uma proposta de pesquisa: escutar atentamente a música proposta por Guarnieri e localizar os elementos que pudessem orientar tais escolhas.

1.1 OBJETIVOS E MÉTODOS

O objetivo geral desta pesquisa é propor a dramaturgia-musical como ferramenta conceitual e prática para orientar a performance do repertório coral. Especificamente, busca-se: (1) analisar fonogramas históricos do Coral Paulistano regido por Camargo Guarnieri com ênfase em elementos dramáticos emergentes da escuta; (2) aplicar esses elementos a construção de uma nova performance com o Coro Antropofágico e Coro de Câmara da UNESP; e (3) refletir criticamente, a partir de uma abordagem autoetnográfica, sobre os processos de escuta, decisão interpretativa e direção musical envolvidos.

2 DISCUSSÃO

2.1 DAS PALAVRAS E DAS NOTAS.

2.1.1 O discurso verbal.

*“Primeiro, eu tento.
Se o vento não ventar,
Eu invento!”*
Ziraldo (2012, p. 2)

Assombrado pela preocupação em como defender um mestrado stricto sensu sobre uma interpretação, ou seja, uma proposta (uma ideia não absoluta de uma obra), para o início desta pesquisa foi crucial delimitar as diferenças entre a pesquisa científica e a pesquisa em arte, sobretudo para uma volátil (linha de) pesquisa em performance, e compreender o que é e como defender uma ideia. Na busca da definição da pesquisa científica dentro do mestrado acadêmico, enquanto etapa crucial da formação docente, encontramos uma finalidade multifacetada que possa contribuir significativamente para o avanço do conhecimento e o desenvolvimento da pesquisa em diversas áreas. Na apresentação à edição brasileira de ‘Como se faz uma tese’ (Eco, 2016) as incentivadoras palavras da professora Lucrécia D’Aléssio Ferrara descrevem que:

A tese é, em primeira mão, uma descoberta da arquitetura reflexiva presente em toda investigação; logo, a ciência como atividade transforma-se na faina artística que inventa para revelar as dimensões invisíveis, incógnitas, submersas, recônditas, múltiplas, sensíveis, complexas. Ciência e arte dialogando concretamente no dia a dia de cada página que se volta nos fichamentos bibliográficos, em todo conhecimento compilado na tradução de uma hipótese, na ousadia de uma montagem metodológica, na humildade de quem desconfia do que descobriu, na segurança de poder ir além: descoberta como invenção, resposta contida na pergunta e, sobretudo, o prazer do jogo. A tese tem algo a ver com a invenção. Uma receita às avessas: a descoberta.

Sem o propósito de uma dissertação de compilação, como uma revisão bibliográfica, e de ter consumido criticamente a maior parte das publicações existentes sobre o assunto, e em compromisso com uma pesquisa radicalmente qualitativa (Velardi, 2018), esforço-me aqui em expor a construção interpretativa do referido repertório de modo claro, harmonizando pontos de vista diversos e oferecendo uma visão ampla, panorâmica, talvez útil meramente pelo aspecto informativo, mesmo para um iniciado do ramo que ainda não tenha abordado a questão pela maneira como irei propor.

Há aqui uma questão filosófica: toda pesquisa visa, então, expor um tipo de pensamento. Visa ajudar a pensar melhor, por um novo prisma, daquilo que já nos é prático, do cotidiano. E são muito diversificados os tipos de pensamento e como discuti-los. Nosso objetivo de pesquisa são as ideias enquanto propostas, e como fundamentá-las. As ideias, porém, não têm todas o mesmo valor, e as ideias que iremos testar aqui não são as ideias no sentido de alguma coisa que espontaneamente aparece na nossa mente a respeito do cotidiano, ou de um divertimento, ou de uma atividade para preencher o tempo. Refiro-me às ideias aprimoradas, vistas e revistas, pensadas e planejadas para uma leitura crítica com finalidade a elaboração e tomada de decisão interpretativa, especificamente, de uma série de obras de música coral, para perceber que essas ideias existem e poderão ser melhores ou piores e que só assim conseguiremos pensar melhor.

O primeiro grande desafio é compreender por intermédio de quê a gente elabora, transmite, enuncia ou apresenta as ideias. Ou seja, qual é a “matéria-prima” das ideias? O que é aquilo sem o quê a ideia não tem materialidade (mesmo considerada a sua intangibilidade). Se nos perguntarmos qual é a matéria-prima de um pão nós saberemos muito bem como listar, apesar de que com algumas variações. Porém o pão é tangível. Podemos morder, pegar, cheirar. O mesmo não ocorre com uma ideia. É absurdo pensar em morder, pegar ou cheirar uma ideia. Tal qual para uma música. Ainda assim ela, a ideia (ou a música), tem uma intangível materialidade enquanto existência.

Boa parte das ideias que discutimos e aprendemos, que vemos nos livros e encontramos em aulas de professores, palestras e até mesmo em vídeos na internet, ou seja, tudo aquilo que a gente ouve, fala, lê ou escreve, que são os caminhos e as maneiras para a ampliação, elaboração e aprimoramento das ideias, tem em comum as palavras. Palavras que se relacionam entre si. Palavras que serão colocadas em sequência, lado a lado. Palavras que vão se juntar em grupos específicos chamados frases. Frases que vão se juntar em parágrafos. Em seu cerne a unidade constitutiva das ideias é a palavra. É pela palavra que temos acesso às ideias, e estas surgem, justamente, por intermédio da combinação particular das palavras. Talvez por isso que grandes pensadores são sempre muito atentos e preocupados com o modo de se expressar, com as palavras que eles usam. Temos então o papel da linguística (área do conhecimento que o campo artístico-musical compartilha, junto às letras) mais do que central para a nossa elaboração e é o que busco destacar aqui. Ainda trabalharemos, mais adiante, na intersecção entre a elaboração das ideias através das palavras e uma provável relação estreita entre a elaboração das ideias através dos sons, mais especificamente da música tonal do início do século XX. Assim concordamos com Saussure (1969, p. 80) que:

O signo linguístico une não uma coisa e uma palavra, mas um conceito e uma imagem acústica². Esta não é o som material, coisa puramente física, mas a impressão (*empreinte*) psíquica desse som, a representação que dele nos dá o testemunho de nossos sentidos; tal imagem é sensorial e, se chegamos a chamá-la “material”, é somente neste sentido, e por oposição ao outro termo da associação, o conceito, geralmente abstrato.

E é ainda permanecendo em Saussure (1969) que poderemos responder à hipotética questão de palavras diferentes (como em línguas diferentes) com o objetivo de apresentar a mesma ideia. Veja, *árvore* é uma palavra completamente diferente de *arbor*, entretanto, ambas podem ser utilizadas quando estamos a pensar na mesma coisa. A diferença aqui é que *árvore* é utilizada na língua portuguesa enquanto *arbor* foi utilizada no latim. Saussure (1969) desenvolverá a questão apresentando a distinção entre três conceitos: signo, significado e significante. Sendo o signo a combinação do conceito e da imagem acústica, ou seja, o total; O significado como sendo estritamente o conceito, e; O significante restrito à imagem acústica.

A língua é também comparável a uma folha de papel: o pensamento é o anverso e o som o verso; não se pode cortar um sem cortar, ao mesmo tempo, o outro; assim tampouco, na língua, se poderia isolar o som do pensamento, ou o pensamento do som; só se chegaria a isso por uma abstração cujo resultado seria fazer Psicologia pura ou Fonologia pura (Saussure, 1969, p. 131).

Desde a filosofia antiga já se tinha esse conhecimento, mas hoje em dia essa certeza é ainda maior: as ideias não são comunicadas de outra forma que não através da concatenação, da indissociável relação conceito versus imagem acústica (também contemplados aqui os gestos das libras enquanto uma imagem gestual e não oral). Palavras reunidas entre si em frases, parágrafos e capítulos como no caso dos livros. Poderíamos, então, dizer que as ideias estão sempre presentes nos discursos. Que são, na verdade, os discursos uma reunião sofisticada das palavras, um agenciamento bem elaborado de palavras, bem articuladas entre si, refinadas e bem pensadas. E a presença dos discursos na história do pensamento é decisiva. Tanto é assim que não faltam especialistas nos estudos dos discursos, os especialistas em retórica, em semiótica, em literatura e em poesia (em particular para o nosso caso). É claro que é através dos discursos que as ideias podem ser argumentadas, apresentadas e trabalhadas com mais propriedade e com mais eficiência. Sobre os discursos musicais falaremos mais adiante.

² O termo de imagem acústica parecerá, talvez, muito estreito, pois, ao lado da representação dos sons de uma palavra, existe também a de sua articulação, a imagem muscular do ato fonatório. Para F. de Saussure, porém, a língua é essencialmente um depósito, uma coisa recebida de fora. A imagem acústica é, por excelência, a representação natural da palavra enquanto fato de língua virtual, fora de toda realização pela fala. O aspecto motor pode, então, ficar subentendido ou, em todo caso, não ocupar mais que um lugar subordinado em relação à imagem acústica. (Saussure 1969, p. 80).

Cabe agora diferenciar o que pode distinguir a arte enquanto a atividade do pensamento que se preocupa com a elaboração (estética) das ideias das outras atividades do pensamento, das outras atividades produtoras de linguagem. Porque a geografia também lida com palavras, assim como a história, a sociologia, o jornalismo e tantos outros. Não nos faltam discursos, mas sim o discurso destinado a testar as ideias, a esculpir e apresentar as ideias, que é o discurso artístico. Este é diferente dos demais e é exatamente aqui que nós estamos nos aproximando daquilo que nos interessa: qual é a especificidade do discurso artístico em relação aos outros discursos, dado que todos eles mexem com palavras? Nós teremos que ir além.

É atribuído ao cronista escravizado Esopo (620 a.C. – 564 a.C.), autor da famosa fábula da lebre e da tartaruga, a ideia de que a linguagem é a melhor e a pior das coisas. Esta é uma afirmação muito útil para nós, porque isso nos mostra o quanto estamos lidando com uma coisa delicada, complicada e de extraordinária relevância para a vida e a convivência em sociedade. Ao afirmar que a linguagem é a melhor e a pior entre as coisas, inicialmente, é porque a linguagem pode ser útil de maneira benéfica ou maléfica. Em outras palavras a linguagem trabalha com valores conceituais e aí está um problema. É necessária uma maneira muito clara e filosófica de lidar com isso que é a separação entre as ideias verdadeiras e as ideias falsas. Sem argumentar pelas outras áreas do conhecimento que não nos cabe, a linguagem é a melhor das coisas porque na arte a linguagem pode nos levar à “verdade” e a linguagem é a pior das coisas pois pode nos levar à “falsidade”. As palavras então poderão nos guiar em direção a uma ideia de verdadeiro como também poderão nos guiar em direção a uma ideia de falso. As palavras poderão informar e permitir o entendimento correto do mundo (assim como das obras), como as mesmas palavras poderão também iludir e enganar, mentir e, portanto, nos afastar do conhecimento correto do mundo.

É a filosofia quem busca identificar as ideias verdadeiras, ideias essas expressas através de palavras. Naturalmente nós estamos aqui diante de um enorme problema, porque ao mesmo tempo que a filosofia precisa das palavras para testar as ideias ela sabe que essas mesmas palavras podem nos levar à falsidade. Até porque se nos levasse apenas e somente à falsidade evitaríamos essa estratégia e nos utilizaríamos de um outro método. Mas nós não temos outro caminho, a matéria-prima das ideias são as palavras. Então é preciso enfrentá-las, é preciso enfrentar esse problema de concatenação das palavras, mesmo sabendo que elas podem nos levar até a falsidade.

Estamos em busca na pesquisa pelas ideias verdadeiras. Estamos, portanto, também em busca daquilo que não nos serve, das ideias falsas. Ideias essas que tem a mesma aparência, o mesmo formato que as ideias verdadeiras. Ambas nos chegam das mesmas formas, mas apenas

as ideias falsas nos levarão às ilusões, mentiras e contradições. Buscamos ambas, de modo que sejamos capazes de distinguir uma a outra. Pode haver aqui, mesmo que involuntariamente, um desvio de valor do conceito. Pode haver uma compreensão distorcida do significado. Uma compreensão eventualmente rasa ou demasiadamente profunda de valor do significado que gera o entendimento equivocado de uma ideia. Esse problema pode ser abordado, inicialmente, permanecendo em Saussure (1969) e a elaboração de seu primeiro princípio: a arbitrariedade do signo:

O laço que une o significante ao significado é arbitrário ou então, visto que entendemos por signo o total resultante da associação de um significante com um significado, podemos dizer mais simplesmente: *o signo linguístico é arbitrário*.

Assim, a ideia de “mar” não está ligada por relação alguma interior à sequência de sons m-a-r³ que lhe serve de significante; poderia ser representada igualmente bem por outra sequência, não importa qual; como prova, temos as diferenças entre as línguas e a própria existência de línguas diferentes. (...)

O princípio da arbitrariedade do signo não é contestado por ninguém; às vezes, porém, é mais fácil descobrir uma verdade do que lhe assinalar o lugar que lhe cabe. O princípio enunciado acima domina toda a linguística da língua; suas consequências são inúmeras. É verdade que nem todas aparecem, à primeira vista, com igual evidência; somente ao cabo de várias voltas é que as descobrimos e, com elas, a importância primordial do princípio.

A imediata sequência dessa problemática é o entendimento de que o signo não dá conta de toda complexidade, variedade, amplitude e distinções de seu conceito (significado). Assim, do exemplo anterior, nem “árvore”, ou “arbor” darão conta de tantas e quantas ou a qual “árvore” está a se pensar. Para a linguagem verbal não existe o conceito estrito de igualdade. Igualdade existe apenas (especulo) nas ciências exatas, nas linguagens numéricas, na linguagem matemática. Estou advogando que na linguagem verbal há apenas aproximações. Uma árvore específica não é um conceito absoluto, imutável. Ainda que distingamos uma árvore específica entre as infinitas árvores encontradas em uma floresta, ontem essa árvore já não foi a mesma que é encontrada hoje. Amanhã essa árvore já não será a mesma que é agora. A Figura 1 ilustra a intercambialidade entre os significantes e a contraditória limitação/amplitude do significado.

Figura 1 – Alteração de significantes e imagem simplificada de significado.

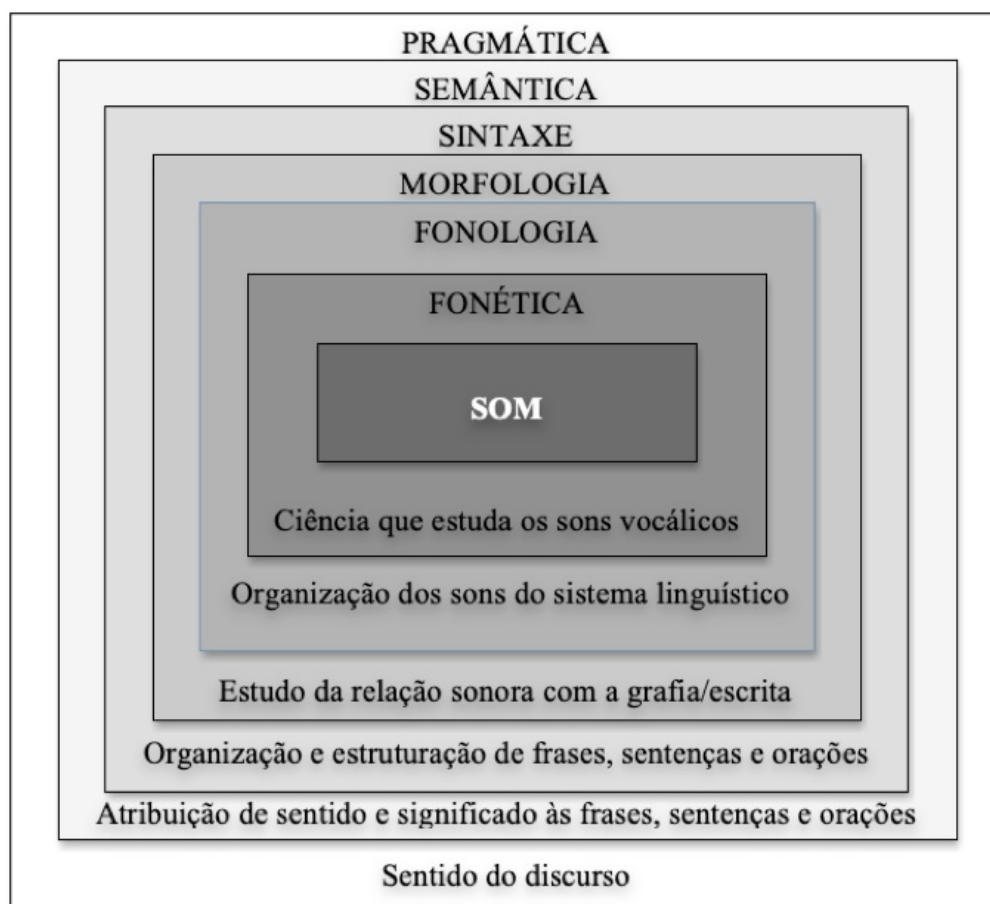


Fonte: Saussure (1969, p. 81).

³ Saussure procura aqui emular os fonemas [m], [a] e [r], e a fonética da palavra “mar” [mar].

Aprofundemo-nos ainda em nosso problema. Na filosofia, ou seja, na área do conhecimento que busca identificar as ideias verdadeiras, não há a preocupação da estética formal. Temos aqui uma distinção entre conteúdo e forma do discurso. O filósofo, procurando ser claro e compartilhando uma ideia que busca ser verdadeira, não há de estar preocupado se a maneira como seu pensamento está concatenando as palavras em ordem esteja também garantindo que cada sentença esteja expressa em frases que, sonoramente tenham resolução consonantes, similares, identificáveis como rimas. É absurdo o pensamento de que um filósofo, para expressar seus pensamentos de uma verdade os faça, necessariamente preocupado com uma rigorosa métrica dodecassílaba, ainda que nada o impeça de fazer. Essa não é a principal preocupação da filosofia. Essas e outras preocupações formais pertencem ao campo da arte e não estou, com isso, também afirmando que não haja zelo pelo conteúdo de uma obra. Ao discurso filosófico é fundamentalmente necessário que a forma busque rigor sintático: sujeito $\Rightarrow$ verbo $\Rightarrow$ complemento. Aos olhos da filosofia um pensamento só poderá ser testado quanto à sua veracidade ou falsidade desde que ele siga estritamente essa estrutura. Veja, não há a possibilidade de uma ideia ser potencialmente verdadeira ou potencialmente falsa, excluindo-se essa forma sintaticamente bem construída. Mas só isso ainda não é o suficiente. É possível que ajam frases sintaticamente bem construídas, mas que apresentem dentro de si problemas, como contradições. Esses estudos e análises cabem então ao campo da semântica. Para a correta compreensão de uma ideia e a busca do entendimento do sentido de um discurso, ou seja, para o estudo da linguagem no contexto de seu uso para a comunicação teremos ainda o campo da pragmática.

Figura 2 – Esquema das estruturas de linguagem.



Fonte: Próprio autor.

Em resumo estamos lidando com o conceito grego de *eidos*⁴, raiz etimológica da palavra ideia (eidea⁵). E já na sua origem há as problemáticas abordadas por Platão e Aristóteles. Para Platão, por um lado, a teoria da extromissão. Para Aristóteles, de outro lado, a teoria da intromissão. No centro, a disputa polêmica pela compreensão do conceito de representação do real, da realidade. De qualquer modo temos que as palavras não se referem à realidade, se referem às ideias. As palavras se referem aos conceitos que buscarão representar a realidade. E

⁴ εἶδος

⁵ ἰδέα

é dessa forma que podemos atribuir uma relação dialética entre um problema da língua a um problema de pensamento.^{6 7}

Observe que tratamos até aqui de ideias e pensamentos, quando muito mais do que isso consideramos a fala. Mantivemos nossa atenção voltada para o intangível, o etéreo. Não coube a esse primeiro levantamento de problemas as discussões acerca do processo de tradução dessas ideias para a sua fixação em um suporte como a escrita no papel, ou a digitação em um programa de computador de edição de textos. Deixaremos esse assunto e os estudos da semiótica para adiante. Tragamos agora a nossa atenção para um discurso não verbal, mas ainda assim um discurso dos sons.

2.1.2 O discurso musical

*“La musique d'un groupe humain
c'est la voix de ce groupe,
et c'est ce groupe même⁸.”
Schaeffner (1980, p. 313)*

A linguagem manifesta-se de duas formas – como faculdade de adquirir e utilizar sistemas comunicacionais complexos, ou como exemplar específico desses sistemas. A investigação científica da linguagem, em qualquer dessas perspectivas, denomina-se

⁶ A noção de permanência e mudança é fundamental na filosofia de Platão. Para ele, todas as coisas materiais deste Mundo que podemos perceber através dos nossos sentidos, eram meras cópias imperfeitas (ou simulacros) do que ele chamava Ideias (ou Formas), entidades abstratas, imateriais, eternas e perfeitas, apreensíveis por nós só através do “Intelecto” (Inteligência, Mente ou Razão). Essas Ideias, embora abstratas e imateriais, tinham existência autônoma e real num reino que não era, obviamente, o reino das coisas concretas e materiais, nem mesmo o reino da nossa Mente, mas um reino a parte chamado Mundo das Ideias⁶. Esta premissa que deve nos soar estranha, esteve na raiz de uma radical diferença entre a filosofia de Platão e a de outros filósofos que o precederam, como os jônios, assim como a dos que vieram depois, como Aristóteles (...) que foi seu discípulo e muito influenciou no nosso pensamento. (...) Para Platão, o fato de que o Universo era Cosmo, isto é, algo ordenado, organizado, harmonioso e belo, significava que o Universo era inteligível, podia ser captado (entendido ou apreendido) pela nossa Mente (Razão ou Intelecto). Isso que nossa Mente era capaz de captar eram as Ideias. A apreensão pela nossa Mente, através do pensamento, da Ideia de ordem, organização, harmonia e beleza do Cosmo constituía a aquisição de um verdadeiro conhecimento, pois gerava certeza. A captação pelos nossos sentidos de impressões sensoriais de objetos do Mundo exterior constituía também a aquisição de um conhecimento, mas de qualidade inferior, pois não gerava certeza, senão apenas opinião, algo menos confiável, de inferior credibilidade. A nós cabia almejar o conhecimento daquilo que é eterno, que existe sempre e não das coisas que num certo instante são geradas, depois já não existem mais. (Matsuura, 2019, p. 11-12, 27)

⁷ Imagina homens numa morada subterrânea em forma de caverna, provida de uma única entrada com vista para a luz em toda a sua largura. Encontram-se nesse lugar, desde pequenos, pernas e pescoço amarrados com cadeia, de forma que são forçados a ali permanecer e a olhar apenas para a frente, impossibilitados, como se acham, pelas cadeias, de virar a cabeça. A luz de um fogo aceso a grande distância brilha no alto e por trás deles; entre os prisioneiros e o foco de luz há um caminho que passa por cima, ao longo do qual imagina gora um murozinho, à maneira do tabique que os pelotiqueiros levantam entre eles e o público e por cima do qual executam suas habilidades. (...) Logo, se fossem capazes de conversar, não acreditam que pensariam estar designando pelo nome certo tudo o que vêm? (Platão, 2000, p. 319-320).

⁸ “A música de um grupo humano é a voz desse grupo, e é esse o próprio grupo.”

linguística. Linguística é qualquer meio sistemático de comunicar ideias ou sentimentos através de signos convencionais, signos sonoros, gráficos, gestuais etc. Por extensão é qualquer sistema de símbolos ou sinais ou objetos instituídos como signos; códigos, que possuem algum significado.

Na linguística, para a menor unidade sonora de uma língua atribuímos o nome de fonema. São sons que, articulados e combinados, constituem as sílabas, as palavras e a frase, na comunicação oral. À ciência que estudará as funções dos fonemas na língua chamaremos de fonologia. Por exemplo: o som [k] é um fonema. [k] não possui significado ou sentido algum. Outro exemplo de fonema é [a]. Sigo com mais dois exemplos de fonemas. O fonema [z] e o fonema [v]. Esses quatro fonemas diferentes, isolados: [k], [a], [z] e [v] não possuem sentido nenhum. Mas, a essa altura, você, por já acompanhar o raciocínio é capaz de perceber que, quando esses fonemas: [k], [a], [z] e [v] são articulados em sequência eles passam a constituir, através de duas sílabas, a palavra “casa”, e aí então, “casa” passa a ser compreendido como uma unidade sonora que pode ganhar um significado específico a depender do contexto. “Casa” pode ser representado graficamente como um desenho, um ideograma ou uma palavra por escrito, através das letras do alfabeto, para uma eventual necessidade de registro, seja para a transmissão de uma mensagem como em um e-mail, seja para a preservação de uma ideia como em um bilhete, ou para a possibilidade da análise do uso de “casa” para entender como se organizam e estruturam frases, sentenças e orações. É a nossa sintaxe. Eu posso compreender qual o sentido e significado atribuído à palavra “casa” em determinada frase, sentença ou oração, para compreender, por exemplo, se em determinada oração “casa” se refere ao substantivo feminino, sinônimo de residência, morada, moradia, ou se “casa” se refere, por exemplo, à conjugação da terceira pessoa do singular do verbo ‘casar’ (ele(a) casa), de um possível sentido completamente diferente.

Tal qual nossa estratégia inicial, de compreensão da linguagem verbal, para compreendermos o desenvolvimento de um discurso musical, teremos que partir de sua microestrutura. Na música qualquer som pode ser a menor unidade de estudo da nossa linguagem musical. Temos o som como matéria prima da música. Absolutamente todo e qualquer som a que possa ser atribuído um sentido dentro de um discurso musical. E aí, aos sons que geram uma interferência negativa, comprometendo o entendimento desse discurso sonoro, chamamos de ruído. A maneira como essa sucessão de sons se organiza dentro do discurso musical passa a gerar um sistema linguístico, com um significado intrínseco ao seu discurso, um discurso que só pode ser compreendido e analisado em si mesmo.

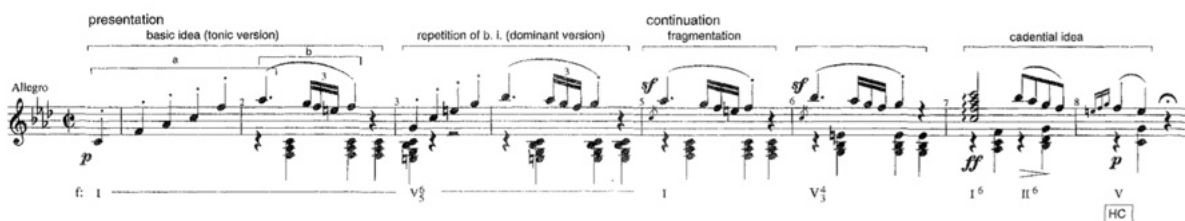
Para a música tradicional um determinado controle das alturas, ou seja, o controle da possibilidade de um som ser mais grave ou mais agudo, e um determinado controle das durações (sendo duração a possibilidade de um som ser mais longo ou mais curto no decorrer de certo tempo) são, (por aproximação das definições da linguística que vimos anteriormente) a nossa morfologia e a nossa sintaxe. Dentro de um recorte estético específico dos discursos sonoros existentes, a música tonal (no nosso caso), espera-se a concatenação de sons de alturas e durações específicas que acabarão por serem interpretadas em estruturas entendidas como escalas, arpejos, acordes, sentenças, períodos, temas, temas subordinados, dentre outros. Como morfologia, por exemplo, encontraremos as diferentes tipologias de estruturas escalares (maiores, menores, alteradas, modais etc.) e a sua conseqüente sobreposição de notas e todas as tipologias de acordes resultantes (maiores, menores, aumentados, diminutos e seus desdobramentos com sétimas, sextas e suas variações). A elaborada alternância entre essas estruturas será descrita como uma frase musical e nos permitirá analisar musicalmente assim como na definição linguística de sintaxe, permitindo a localização de sentenças, períodos, temas, temas subordinados, desenvolvimento etc. Temos como um arquétipo da manifestação de uma sentença o tema principal do primeiro movimento da Sonata para Piano de Beethoven em Fá menor, Op. 2/1 (Caplin, 1998).

Figura 3 – Sonata para Piano No.1, Op.2 No.1 (1ª edição - 1796) – cp. 1-8.



Fonte: Beethoven, [1796].

Figura 4 – Análise proposta por Caplin (1998).



Fonte: Caplin, 1998, p. 10.

Ou seja, a análise musical através da identificação morfológica das menores estruturas nos permite observar a sintaxe de uma sentença musical, uma estrutura maior. Na inexistência dos símbolos gráficos para as pontuações como as vírgulas e os pontos finais que separam as frases, muito dessa capacidade se dará correlacionada à morfologia dos acordes sucessivos e concatenados que, na música tonal, terão como resultante a correlação de forças entre repouso, afastamento e aproximação (ou tensão) amplamente explorado nos estudos da harmonia funcional (Koellreutter, 1986). Dessa forma, assim como um orador pode dividir o seu discurso em introdução, argumentação, clímax e conclusão, o discurso musical tonal também pode oferecer uma estrutura discursiva a partir de uma origem, um distanciamento (ou desenvolvimento), uma reaproximação da sua origem (ou tensionamento) até novamente repousar (ou concluir), em diferentes graus de intensidades, através das funções tônicas, subdominantes e dominantes.

Vamos tentar mais uma comparação, ainda em aproximação com a linguagem verbal e tendo agora evocado os estudos da harmonia funcional. Uma oração na linguagem verbal é compreendida como uma afirmação quando, sonoramente, ela é finalizada de maneira descendente. Você consegue perceber que no caso interrogativo a altura dos sons no final da oração é ascendente? Teremos em um paralelo musical, por exemplo, a assertividade de uma Cadência Autêntica Perfeita, ou a subjetividade ou dúvida da continuidade do discurso oferecido por uma Cadência Suspensiva.

Há, contudo, de se considerar que mesmo que a ideia de frase musical tenha permanecido ao longo de séculos, a maneira como graficamente ela foi representada em um suporte fixo sofreu mudanças. Muitos dos problemas abordados aqui nessa pesquisa se dão por estarmos em busca de uma “correta” interpretação de uma música de um tempo passado, distante histórica e, muitas vezes, geograficamente. A música até o século XVIII sempre foi uma arte do seu tempo, contemporânea. Então a escrita sempre foi um mero lembrete de uma prática viva, não uma simbologia que carecia de uma reconstrução e os equívocos que lhe acompanham. Assim, só há duas maneiras de abordar uma obra que não seja do nosso tempo: uma é a tentativa de trazê-la ao tempo presente e a outra é a de reconstruir o olhar do tempo passado (Harnoncourt, 1988). Para um músico intérprete contemporâneo à sua obra a grafia musical nada mais é do que um mero lembrete de uma prática cotidiana. Poucas são as necessidades de se grafar as dinâmicas que naturalmente já acompanhavam o esforço de execução de cada trecho musical, ou as minúcias rítmicas que traziam o particular “sotaque” da execução de cada região. Era necessária somente a grafia daquilo que fugia à expectativa “natural” (à sua época) de execução.

Em geral, as ideias sobre a natureza e a extensão das modificações por que passou a prática musical, em inumeráveis etapas, não são muito claras, por isso vale a pena determo-nos um pouco mais neste assunto; é o caso da notação, até a metade do século XVII submetida a constantes modificações e da qual certos sinais, tidos então por fixados, não deixaram de ser utilizados de modo muito diverso até o fim do século XVIII. O músico atual toca exatamente o que está escrito na partitura, sem saber que a notação matemática e precisa só se tornou corrente no século XIX (Harnoncourt, 1988, p. 20).

E podemos ainda aprofundar esse entendimento de Harnoncourt se considerarmos que a expressão artística irá ocorrer, pelas necessidades estéticas, justamente no subtexto. Ou seja, o músico que se ocupar estritamente da objetiva leitura graficamente explícita da partitura e ignorar as subjetivas correlações, sugestões e insinuações implícitas da obra não terá se aproximado do entendimento “verdadeiro” e de uma execução “correta” da obra, ainda que tenha acertado as notas e os ritmos. É preciso que o músico leia não apenas o que está grafado, mas principalmente o que está escrito. Isso porque a grafia se encerra no símbolo gráfico (mero lembrete de instrução técnica), e a escrita compreende um significado possível, proposto, interpretado.⁹

Podemos dialogar com Levi-Strauss (1991) e argumentar que essa leitura gráfica, ignorante da escrita estruturada impede a compreensão da obra pelo quê ela se esforça em representar em analogia como um químico que lendo a fórmula de um perfume deixa de

⁹ No início desta introdução, dissemos ter procurado transcender a oposição entre o sensível e o inteligível, colocando-nos imediatamente no nível dos signos. Estes, na verdade, se exprimem um através do outro. Mesmo quando em número reduzido, prestam-se a combinações rigorosamente arranjadas, que podem traduzir, até em suas mínimas nuances, toda a diversidade da experiência sensível. Assim, esperamos atingir um plano em que as propriedades lógicas se manifestem como atributo das coisas tão diretamente quanto os sabores ou os perfumes cuja particularidade, impossibilitando qualquer equívoco, remete, no entanto, a uma combinação de elementos que, escolhidos ou dispostos de outro modo, teriam suscitado a consciência de um outro perfume. Graças à noção de signo, trata-se para nós, no plano do inteligível e não mais apenas no do sensível, de colocar as qualidades secundárias a serviço da verdade.

Essa busca de uma via intermediária entre o exercício do pensamento lógico e a percepção estética devia naturalmente inspirar-se no exemplo da música, que sempre a praticou. A comparação não se impunha somente de um ponto de vista genérico. Rapidamente, quase desde o início da redação desta obra, constatamos que era impossível distribuir a matéria deste livro de acordo com um plano conforme às normas tradicionais. O corte em capítulos não violentava apenas o movimento do pensamento; empobrecia-o e mutilava-o, tirava da demonstração sua agudeza. Paradoxalmente, parecia que, para que ela fosse determinante, era preciso conceder-lhe mais flexibilidade e liberdade. Percebemos também que a ordem de apresentação dos documentos não podia ser linear e que as fases do comentário não se ligavam entre si por uma simples relação de antes e depois. Artifícios de composição eram indispensáveis, para dar às vezes ao leitor a sensação de uma simultaneidade, certamente ilusória, já que continuávamos atrelados à ordem do relato, mas da qual podíamos ao menos procurar o equivalente aproximado, alternando um discurso alongado e um discurso difuso, acelerando o ritmo depois de tê-lo tornado lento, ora acumulando os exemplos, ora mantendo-os separados. Assim, constatamos que nossas análises se situavam em diversos eixos. O das sucessões, evidentemente, mas também o das compacidades relativas, que exigiam o recurso a formas evocadoras do que são, em música, o solo e o *tutti*; os das tensões expressivas e dos códigos de substituição, em função dos quais apareciam, ao correr da redação, oposições comparáveis às entre canto e recitativo, conjunto instrumental e ária (Levi-Strauss, 1991, p. 19).

perceber a fragrância do aroma que este exala. Ainda somando forças ao argumento do discurso musical como uma ideia que organiza estruturas sonoras no tempo e não os símbolos de uma partitura, Candé (2001) usará a aproximação com outras linguagens artísticas:

Como a arquitetura, a música é um sistema de comunicações não referencial: uma organiza relações temporais, a outra, relações espaciais. Como a poesia e o cinema, ela é essencialmente uma arte do tempo. E, como a matemática, ela se baseia num sistema de símbolos operacionais, que designam atos, “operações”, não objetos ou ideias. A essência da música está em sua estrutura, como a da arquitetura, da poesia ou da matemática, quaisquer que sejam suas funções (Candé, 2001, p. 15).

Foi através da leitura crítica da obra, atenta à essa escrita estruturada, que foi possível, por exemplo, notar os erros da edição do manuscrito autógrafo de Osvaldo Lacerda apresentados por mim no XXXIV Congresso de Iniciação Científica da UNESP (Apêndice A).

Estamos, portanto, tentando construir um caminho até o plano das ideias e constantemente tropeçando nos limites da linguagem e da materialidade. Precisaremos investigar sobre.

2.2 DAS TRÊS DIMENSÕES DO CONHECIMENTO

“O intérprete imita um arquétipo, uma música interior memorizada. Esta nem sempre coincide com outros arquétipos: os que os ouvintes trazem em sua memória e que lhes servirão para julgar a interpretação”

Candé (2001, p. 14)

Vimos até aqui algumas estruturas de linguagem de duas formas de manifestações de ideias sonoras: uma verbal e uma musical. Temos clareza de que se trata de duas linguagens distintas, diferentes e que, ainda que aproximações possam ser realizadas (como essa proposta apresenta), não buscamos aqui afirmar de tratarem de linguagens intercambiáveis. Principalmente porque a linguagem musical não se trata de uma linguagem comunicativa. Não há na música uma proposta de comunicação unívoca. Pelo contrário, a música (como toda manifestação artística) é espaço para a invenção e a sensibilização. É muito mais uma linguagem simbólica, como nos aponta Chauí (2002, p. 148-151):

A linguagem nos relaciona com o mundo e com os outros seres humanos. Mas como se dá esta relação? (...) A linguagem simbólica oferece sínteses imediatas, enquanto a linguagem conceitual procede por desconstrução analítica (...). A linguagem

simbólica nos leva para dentro dela, arrasta-nos para o seu interior pela força de seu sentido, de suas evocações, de sua beleza, de seu apelo emotivo e afetivo; a linguagem conceitual busca convencer-nos e persuadir-nos por meio de argumentos, raciocínios e provas (...). A linguagem simbólica nos dá a conhecer o mundo criando um outro (...) A linguagem conceitual busca dizer o nosso mundo, decifrando seu sentido, ultrapassando suas aparências e seus acidentes (...). A linguagem cria, interpreta e decifra significações, podendo fazê-lo miticamente ou logicamente, simbolicamente ou conceitualmente.

Teremos que investigar agora um problema comum entre ambas as linguagens discutidas: a interpretação dos símbolos gráficos usados para fixar as ideias em diferentes suportes e seu irremediável distanciamento da ideia em si.

Uma possível explicação do conceito de 'grafia' é a utilização de sinais (símbolos) para fixar em um suporte uma ideia ou representar uma sequência fonética. A proposta de registrar marcas em um suporte narra a história da tecnologia da comunicação. A perpetuação ou transferência de informação é uma ideia antiga na história da humanidade. Foi concebida para sua durabilidade frente à volatilidade da oralidade. Grafar é materializar e, portanto, repousar o que é efêmero (...). Observar a história da grafia musical é observar a história da estética. Ora uma ora outra assumem protagonismos que tensionam movimentos opostos entre conservação e vanguarda, manutenção e revolução de suas lógicas (...). O distanciamento geográfico e temporal, por serem dois fatores que fundamentalmente intervêm em práticas culturais distintas, são de grande colaboração para interpretações distorcidas em relação à proposta original (Santos, 2023).

Em seu livro sobre a história da notação musical, Bosseur (2014, p. 7-8) ainda aponta que:

Observar a notação através das sucessivas épocas de escrita musical permite apanhar as características do mundo sonoro que os músicos se esforçaram em privilegiar, dadas as transformações do pensamento estético (...). De fato, a notação só exerce sua ação em relação aos subtendidos dificilmente descritos de maneira exaustiva que unem a prática de uma época e sua concepção de interpretação. É por essa razão também que o grande número de mal-entendidos se sucederam (*sic*) por causa da transmissão dos repertórios do passado, à distância de muitos séculos.

Há também de considerarmos a existência entre as experiências estéticas de cada indivíduo e as possibilidades e as limitações teóricas de explicá-las. Os indivíduos não podem ser indissociados de seus pressupostos, influências, interesses e preconceitos constituintes de sua delimitação cultural. Segundo o musicólogo britânico Nicholas Cook (1992):

Documento algumas das discrepâncias entre a experiência musical do ouvinte e a maneira como ela é descrita ou explicada em termos teóricos, e defendo que, para fins de avaliação crítica, é importante distinguir uma da outra. Mas não vejo essas discrepâncias como sendo necessariamente indicativas da inadequação da maneira de pensar dos músicos sobre a música. A razão para isso é que quando os músicos criticam a música ou formulam teorias sobre ela, eles não estão tentando descrever os fenômenos da música em termos estritamente factuais ou explicá-los de maneira neutra ou objetiva; eles não estão, em outras palavras, tentando ser psicólogos ou

cientistas sociais. Pelo contrário, eles estão trabalhando dentro de uma cultura musical, o que significa que eles estão operando dentro da estrutura de pressuposições ou (se preferir) preconceitos que constituem uma cultura. E o fazem como músicos, ou seja, estão de alguma forma envolvidos na produção musical, e sua crítica e teorização são parte integrante do processo de produção¹⁰ (Cook, 1992, p. 3. Tradução nossa).

Em “A rítmica na grafia da música vocal: apontamentos e considerações” (Apêndice B) eu exploro através de pesquisa qualitativa a abordagem de questões estritamente rítmicas considerando a interpretação de obras de três períodos distintos, por tanto esteticamente distintas, de três línguas também distintas, mas todas já apontando para os mesmos problemas. Faço, aproximando as orientações para execução do canto gregoriano (Mocquereau, 1908), as instruções sobre a rítmica em *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* (Monteverdi, 1973) e as observações contidas no ‘Ensaio sobre música brasileira’ (Andrade, 1928). Neste artigo foi possível colaborar com considerações para a grafia e a leitura rítmica de música vocal e assumir que a notação rítmica, mesmo sendo fixa, não é absoluta. Estamos, pois, no campo da semiótica, mais precisamente nos estudos de ícone, índice e símbolo de Pierce (2005, p. 74):

Um signo é um ícone, um índice ou um símbolo. Um ícone é um signo que possuiria o caráter que o torna significante. (...) Um símbolo é uma signo que perderia o caráter que o torna um signo se não houvesse um interpretante. Tal é o caso de qualquer elocução de discurso que significa aquilo que significa apenas por força de compreender-se que possui essa significação.

Temos até aqui, então, que uma ideia (verbal e/ou musical) só pode ter os seus processos de elaboração, concepção, transmissão, apreensão e registro por quatro formas distintas, ou seja, pela audição, pela fala, pela escrita e/ou pela leitura. São esses os meios que dispomos para interagir com o conhecimento. São essas as formas de interação com as ideias. E é novamente aqui que encontramos outro imenso problema no nosso estudo, nessa nossa pesquisa que busca compreender e tomar uma escolha interpretativa: esses quatro meios de se relacionar com o conhecimento não possuem um consenso entre si. Não há mecanismos que garantam a inequívoca concepção e transmissão de uma ideia, seja ela falada ou escrita, assim como não

¹⁰ "I document some of the discrepancies between the listener's experience of music and the way in which it is described or explained in theoretical terms, and I argue that for purposes of critical evaluation it is important to distinguish the one from the other. But I do not see these discrepancies as being necessarily indicative of the inadequacy of musicians' ways of thinking about music. The reason for this is that when musicians criticize music or formulate theories about it, they are not trying to describe the phenomena of music in strictly factual terms or to account for them in a neutral or objective manner; they are not, in other words, trying to be psychologists or social scientists. On the contrary, they are working within a musical culture, which is to say that they are operating within the framework of presuppositions or (if you like) prejudices that constitutes a culture. And they are doing so as musicians, that is, they are in some sense involved in the production of music, and their criticism and their theorizing are an integral part of the productional process." (COOK, 1992: 3)

há mecanismos que garantam a inequívoca recepção e compreensão de uma ideia, seja ela escutada ou lida. Em outras palavras: o que eu estou a pensar nesse exato instante sobre a elaboração deste trabalho, deste parágrafo, as estratégias utilizadas na concatenação desse sem-número de letras, palavras e frases que você vem acompanhando, em absolutamente nada tem a ver sobre como os meus pensamentos estão se manifestando. Por mais que eu me esforce (e espero não ser um mero problema individual, psíquico), por mais que eu cuide em transmitir as ideias que me surgem à mente, assim que eu começo a digitá-las elas já ganham uma outra forma e eu mesmo fico na dúvida se o que eu acabo de escrever era exatamente o que eu estava pensando. Fica pior. Nenhuma, absolutamente nenhuma ferramenta há neste mundo que me faça ter a absoluta certeza de que você está integralmente me compreendendo nessa proposta. Eu não escrevo o que penso. Você não lê o que escrevo. Veja, não é nada pessoal, talvez nem nos conheçamos. É só uma limitação entre três dimensões distintas do conhecimento que iremos tentar abordar agora.

Vamos realizar essa abordagem voltando à pergunta inicial: qual é a matéria prima de uma ideia? E tendo compreendido que sejam imagens acústicas, como poderíamos, então, pegar, fixar, manipular, revisitar essas ideias? Ora, através do seu registro por escrito, através de alguma ferramenta e habilidade que possa fixar essa ideia em algo material eu imagino que tenha suposto. Mas nós não acabamos justamente de nos esforçar em compreender que há uma distância grande, que fala e escrita não são manifestações paralelas e representativas da mesma coisa? Não estamos há todo esse tempo justamente compreendendo que o signo, ou seja, a totalidade da coisa, não é o seu significante e nem sequer o seu ícone ou o símbolo utilizado? Ocorre que estamos aqui diante do conceito de *corpus mysticum* abordado dentro do campo do direito legal. Sobre ‘A manutenção das ideias em estado não apropriável’, Barbosa (2011) lembra que:

Disto decorre a rejeição geral à proteção das *ideias* pela Propriedade Intelectual. Nenhum capítulo *de direito de exclusiva* protege as ideias¹¹. No nosso direito, a Lei

¹¹"Rien n'est plus dangereux qu'une idée, quand on n'a qu'une idée". Cette pensée d'Alain, formulée à propos de la religion pourrait, détournée de son sens premier bien sûr, être assez aisément reprise en matière de propriété intellectuelle. Les quatre importants arrêts examinés, ci-dessus rapportés, sont une bonne illustration de ce que le droit de la propriété intellectuelle réserve un sort tout particulier à l'idée : le refus de toute protection, et ce quelle que soit la branche du droit des propriétés intellectuelles concernée; qu'il s'agisse de propriété littéraire et artistique (Com. 29 nov. 1960), de dessins et modèles (Paris, 18 mai 2001) ou encore de brevets (Com. 31 mars 1954 et Paris, 2 avr. 1981), l'idée ne peut jamais faire l'objet d'une quelconque appropriation (I). L'idée doit bien sûr être comprise ici dans son acception la plus large : il ne s'agit pas seulement de l'idée au sens d'illumination, d'inspiration, mais également de l'idée telle qu'elle symbolise la pensée, l'opinion, la réflexion, la connaissance, voire l'intention, ou encore le projet. Or dans cette vision large, l'idée prend toute son importance dans notre société de communication. L'idée devient un bien, une valeur marchande, qui, si elle échappe à toute réservation privative, ne peut aujourd'hui être dépourvue de toute protection (II) » (Vivant, 2004: 78)

9.610/98 exclui da proteção autoral as ideias¹², utilizando-se assim de um filtro que recusa a exclusividade a toda a produção intelectual, qualquer que seja, não expressa ou fixada em suporte. Não destacada e objetivada, a ideia escapa inteiramente à proteção autoral; mesmo se expressa ou fixada, será a *forma presente* e não a *ideia abstrata* o que será protegido pela exclusiva¹³ (Grifos do autor).

E pelo qual Barbosa (2007, p. 09-29) conclui que “a solução técnica presume que o meio onde a solução se processa seja externo à elaboração psicológica - dele deve ser um meio extraído da *tekne (sic)* – da natureza objetiva”, ou seja, o que será abordado no direito legal através do conceito de *corpus mechanicum*.

Uma vez que se distinguem o bem intangível, ou incorpóreo, dos bens tangíveis perante os quais reagem os sentidos, é necessário reencontrar essa distinção no livro de papel ou pergaminho e a poesia, elocução ou imagem visual que nele se encerra. O bem incorpóreo subsiste, muitas vezes, além de qualquer suporte, mas pode habitar o livro, máquina ou planta¹⁴.

¹² Art. 8º Não são objeto de proteção como direitos autorais de que trata esta Lei: I - as ideias, procedimentos normativos, sistemas, métodos, projetos ou conceitos matemáticos como tais.

¹³ O mesmo se dirá de formas mais abstratas, como o estilo de época: "if the law protected style, at such a level of abstraction, 'Braque might have prevented Picasso from selling cubist paintings in the United States'." , Landscape Forms, Inc. v. Columbia Cascade Co. 113 F.3d 373, 42 U.S.P.Q.2d 1641 (2d Cir. 1997)

¹⁴ Note-se que, de acordo com o Pronunciamento do Comitê de Pronunciamentos Contábeis 04, aprovado pela Deliberação 553/08 da CVM: “Alguns ativos intangíveis podem estar contidos em elementos que possuem substância física, como um disco (como no caso de software), documentação jurídica (no caso de licença ou patente) ou em um filme. Para saber se um ativo que contém elementos intangíveis e tangíveis deve ser tratado como ativo imobilizado ou como ativo intangível, nos termos do presente Pronunciamento, a entidade avalia qual elemento é mais significativo. Por exemplo, um software de uma máquina-ferramenta controlada por computador que não funciona sem esse software específico é parte integrante do referido equipamento, devendo ser tratado como ativo imobilizado. O mesmo se aplica ao sistema operacional de um computador. Quando o software não é parte integrante do respectivo hardware, ele deve ser tratado como ativo intangível. Entre outros, o presente Pronunciamento aplica-se a gastos com propaganda, marcas, patentes, treinamento, início das operações (também denominados pré-operacionais) e atividades de pesquisa e desenvolvimento. As atividades de pesquisa e desenvolvimento destinam-se ao desenvolvimento de conhecimento. Por conseguinte, apesar de poderem gerar um ativo com substância física (p.ex., um protótipo), o elemento físico do ativo é secundário em relação ao seu componente intangível, isto é, o conhecimento incorporado ao mesmo.” Em www.cvm.gov.br/asp/cvmwww/atos/Atos_Redir.asp?Tipo=D&File=%5Cdeli%5Cdeli553.doc acesso em 19.01.09.

Tal distinção entre o corpóreo (a que se dá o nome de *corpus mechanicum*¹⁵) e o bem imaterial¹⁶ (a que se dá o nome de *corpus mysticum*)¹⁷ tem enormes consequências para o direito¹⁸.

Estamos compreendendo, espero, que o conhecimento pode meramente ‘ser’, ou seja, o ideal plano das ideias, a etérea dimensão heideggeriana da ontologia, como também estamos compreendendo que o conhecimento pode ‘estar’, ou seja, o plano material, a fixa dimensão documental. Falta-nos apenas a compreensão do terceiro plano, aquele que fará a conexão entre os dois anteriores, ou seja, a epistemologia. Tragamos para a nossa realidade musical.

A fonte de um discurso musical pode ser uma pessoa, um texto, um documento musicográfico (impresso, manuscrito, misto) ou a gravação que transmite a música. O discurso musical é a **informação** com possível correspondência à música escrita em notação musical, qualquer que seja o seu suporte como *corpus mysticum*. O documento musicográfico é a fixação em **suporte material** do discurso musical, seja qual for a técnica de registro (manuscrito, impresso, reprografia, nato-digital etc.), referido como *corpus mechanicum*. É assim, portanto,

¹⁵ RECURSO EXTRAORDINARIO- RE-176626 / SP Relator: Min. SEPULVEDA PERTENCE Publicação: DJ DATA-11-12-98 PP-00010 EMENT VOL-01935-02 PP-00305 Julgamento: 10/11/1998 - Primeira Turma EMENTA: (...) III. Programa de computador: tratamento tributário: distinção necessária. Não tendo por objeto uma mercadoria, mas um bem incorpóreo, sobre as operações de "licenciamento ou cessão do direito de uso de programas de computador" "matéria exclusiva da lide", efetivamente não podem os Estados instituir ICMS: dessa impossibilidade, entretanto, não resulta que, de logo, se esteja também a subtrair do campo constitucional de incidência do ICMS a circulação de cópias ou exemplares dos programas de computador produzidos em série e comercializados no varejo - como a do chamado "software de prateleira" (off the shelf) - os quais, materializando o *corpus mechanicum* da criação intelectual do programa, constituem mercadorias postas no comércio.

¹⁶ A noção de *corpus mysticum* aparentemente deriva da patrística, quanto à natureza do corpo de Cristo, se o corpo imaterial, que é a Igreja, se o corpo transmutado na hóstia, se o corpo histórico crucificado em Jerusalém: "Augustinus autem scribens corpus Christi tripliciter dicit, id est Ecclesiam, qui Christi corpus sumus, et illud mysticum, quod ex substantia panis et vini per Spiritum sanctum consecratur, subintulit, dicens: «Caeterum illud corpus, quod natum est ex Maria virgine, in quo illud corpus transfertur, quod pendit in cruce, sepultum est in sepulcro, resurrexit a mortuis, penetravit coelos, et pontifex factus in aeternum, quotidie interpellat pro nobis. Ad quem, si recte communicamus, mentem dirigimus; ut ex ipso, et ab ipso, nos corpus ejus, carne ejus, illo manente integro, sumamus: quatenus in ipsis caro est, et fructus ipsius carnis, ut idem semper maneat, et universos qui sunt in corpore pascantur". encontrado em http://la.wikisource.org/wiki/Patrologia_Latina_Vol_139_Silvester_II

¹⁷ "The *corpus mysticum*, the work considered as an immaterial good, remains property of the author on behalf of the original right of its creation. The *corpus mechanicum* consists of the exemplars of the book or of the work of art. It becomes the property of whoever has bought the material object in which the work has been reproduced or expressed. Seneca points out in *De beneficiis* (VII, 6) the difference between owning a thing and owning its use. He tells us that the bookseller Dorus had the habit of calling Cicero's books his own, while there are people who claim books their own because they have written them and other people that do the same because they have bought them. Seneca concludes that the books can be correctly said to belong to both, for it is true they belong to both, but in a different way." (Pozzo, 2006)

¹⁸ Por exemplo, para o tratamento no campo do IRPJ dos pagamentos variáveis feitos pela exploração ou uso de bens. Do nosso Tributação da Propriedade Industrial e do Comércio da Tecnologia, Forense, 1984: "De outra parte, não é royalty o pagamento do custo das máquinas, equipamentos e instrumentos patenteados (Lei 4.506/64, art. 23, § 2o) Com efeito, difere o pagamento de royalty (rendimento pela exploração de direitos de propriedade industrial, etc.) e o preço do bem físico em que a tecnologia patenteada está inserida: uma coisa é o direito de reproduzir o bem (direito intelectual) e outra o direito ao bem reproduzido. Um, é o fruto do direito intelectual, outro, o resultado da alienação do *corpus mechanicum*. Economicamente, no preço do bem fabricado sob licença, há uma parcela correspondente aos royalties; este segmento do custo, porém, não é, juridicamente, royalty."

que Claudio Gnoli (2012) vai nos apresentar as 3 dimensões do conhecimento, a partir das Ciências da Informação, e que podem ser relacionadas a música como no quadro abaixo:

Quadro 1 – Três dimensões do conhecimento musical

CONHECIMENTO	DIMENSÃO		
	ÔNTICA	EPISTÊMICA	DOCUMENTAL
MÚSICA	Fenômeno musical	Codificação notacional, gravação ou programação	Documento musical físico
DESIGNAÇÃO JURÍDICA	-	<i>corpus mysticum</i>	<i>corpus mechanicum</i>
TRANSMISSÃO	Memória/oralidade	Escrita simbólica	Armazenamento e transporte

Fonte: Próprio autor

Podemos desse modo observar que as 3 dimensões do conhecimento musical (ôntica, epistêmica e documental) acabam por ser bem distintas, delimitadas, não se misturam e requerem, cada qual, conhecimentos específicos para sua concepção e/ou transmissão. Podemos ainda aprofundar esse primeiro quadro proposto e avançar nas suas especificidades:

Quadro 2 – Três dimensões do conhecimento musical (natureza e forma)

DIMENSÃO	ÔNTICA: FENÔMENO MUSICAL	EPISTÊMICA: CODIFICAÇÃO (NOTACIONAL, FONOGRÁFICA OU PROGRAMÁTICA) <i>CORPUS MYSTICUM</i>	DOCUMENTAL: DOCUMENTO MUSICAL FÍSICO <i>CORPUS MECHANICUM</i>
NATUREZA	Sonora	Informação	Matéria
MATERIALIDADE	Etérea	Imaterial	Material
FORMA	Execução por pessoas ou reprodução por aparelhos	codificação musicográfica, fonográfica e programática	Documento musicográfico (impresso, manuscrito, microfilmado, fac-similado), documento fonográfico, sonoro ou áudio-visual (cilindro, rolo, disco, fita, LP, CD, DVD, HD, SSD, disquete, pendrive, etc.), documento musical programado (cartão e disco perfurado, cilindro com pinos)
PROPRIEDADE LEGAL	Dos autores e herdeiros, durante o prazo legal, tornando-se domínio público após a expiração desse prazo	Dos músicos ou instituições que produziram e publicaram a notação, codificação ou programação, e dos seus herdeiros, durante o prazo legal (o que inclui intérpretes em gravações), tornando-se domínio público após a expiração de tal prazo [direitos conexos]	Da pessoa ou instituição que adquiriu o documento musical físico (musicográfico, fonográfico, programado), entendida como proprietária do documento, mas não da obra nem de sua codificação (notação, gravação ou programação); dos herdeiros, sem prazo legal, ou dos compradores, em caso de venda
DIMENSÃO PATRIMONIAL	Patrimônio musical imaterial, patrimônio musical tradicional, patrimônio musical de tradição ou de transmissão oral	Patrimônio histórico-musical (ou patrimônio musical histórico), patrimônio de codificação musicográfica, fonográfica ou programática	Patrimônio musical documental (arquivístico-musical ou patrimônio musical arquivístico, bibliográfico, fonográfico e áudio-visual)

Fonte: Próprio autor

Conclui-se, então, que as fontes não são reativas (são meros documentos). Tudo o que se procurar nelas estará sujeito ao seu respectivo manejo. Ao mesmo tempo que palavras, conceitos e símbolos não possuem significados fixos e não estão presos ao seu próprio tempo. Uma partitura, enquanto um documento musicográfico, material, só pode oferecer uma leitura

linear, ao passo que uma obra poderá oferecer uma leitura transversal. E aqui começamos a nos deparar com as escolhas que fundamentarão nosso processo de construção da performance. O nosso processo será o do caminho contrário ao caminho da ciência enquanto uma epistemologia e a criação de ferramentas documentais para a compreensão da realidade. Enquanto na ciência observa-se e, partindo da dimensão ôntica cria-se a dimensão documental, fixa, lógica, racional e estrutural, a nossa pesquisa em performance aponta que partiremos da dimensão documental para a liberdade da dimensão ôntica. Em diálogo com o orientador entendemos que nossa proposta caminha no sentido de libertar a intenção expressiva, a interpretação musical, para fora do mundo das palavras e do plano dos grafismos absolutos, concretos e materiais para o plano da *eteriedade* efêmera e singular o qual a performance pertence (informação verbal)¹⁹.

A poética da obra "aberta" tende, como diz Pousseur²⁰, a promover no interprete "atos de liberdade consciente", pô-lo como centro ativo de uma rede de relações inesgotáveis, entre as quais ele instaura sua própria forma, sem ser determinado por uma necessidade que lhe prescreva os modos definitivos de organização da obra fruída; mas (apoando-nos naquele significado mais amplo do termo "abertura" que mencionamos antes) poder-se-ia objetar que qualquer obra de arte, embora não se entregue materialmente inacabada, exige uma resposta livre e inventiva, mesmo porque não poderá ser realmente compreendida se o interprete não a reinventar num ato de congenialidade com o autor. Acontece, porém, que essa observação constitui um reconhecimento a que a estética contemporânea só chegou depois de ter alcançado madura consciência crítica do que seja a relação interpretativa, e o artista dos séculos passados decerto estava bem longe de ser criticamente consciente dessa realidade; hoje tal consciência existe, principalmente no artista que, em lugar de sujeitar-se à "abertura" como fator inevitável, erige-a em programa produtivo e até propõe a obra de modo a promover a maior abertura possível (Eco, 1991, p. 41-42).

2.3 DA DRAMATURGIA E DA DIREÇÃO DRAMÁTICO-MUSICAL

“A luta entre a palavra e a música é o problema presente...”

Strauss *apud* Pombo (2001, p. 43)

Após a exploração das dimensões teóricas que circundam o discurso verbal e musical (Seção 2.1) e a natureza tripartida do conhecimento (Seção 2.2), este capítulo adentra o cerne da aplicação prática desses conceitos: a interface entre a dramaturgia e a direção musical no contexto desta pesquisa. A abordagem aqui adotada segue alinhada a perspectiva qualitativa (Velardi, 2018), através de reflexões autoetnográficas do processo de direção tal qual as observações dos ensaios, valorizando a subjetividade inerente ao ato interpretativo, a

¹⁹ ROCHA, Abel Luís Bernardo da. Sobre orientações pós exame de qualificação [comunicação pessoal]1 em 30/07/2025.

²⁰ “*La nuova sensibilità musicale*”, em *Incontri Musicali*, nº 2, maio de 1958, p. 25.

experiência vivida como pesquisador-intérprete e o processo artístico como lócus privilegiado de produção de conhecimento (Erickson, 1986; Denzin e Lincoln, 2006).

Direção musical é construir uma história. Não se busca, portanto, uma fórmula diretiva universal, mas sim desvelar como a noção de "dramaturgia-musical" – compreendida como a rede de significados e tensões expressivas tecida na interação entre texto verbal e musical informa e molda as decisões da direção musical no trabalho com o repertório selecionado. Mantemos, para tal, as anotações de Rocha (2008, Seção 2) e:

Partindo das referências anteriormente expostas, uma conceituação abrangente de Dramaturgia Musical precisará, necessariamente, incluir

- a) A atitude do compositor, responsável pela poética musical, que organiza os elementos intrinsecamente musicais numa sequência de “ações dramáticas”, os quais gerarão no público afetos contrastantes, que, ao ouvi-los, vivenciarão terror e piedade, na acepção clássica dos termos. Tal atitude deverá levar em conta as práticas composicionais de seu período, os recursos técnicos e estéticos disponíveis e a elaboração de procedimentos que gerem as emoções opostas;
- b) A análise e estudo técnico-estético das características de cada obra cênico-musical. Correspondente à análise realizada pelo Dramaturgo, e, neste caso, é aquela análise necessária ao intérprete (diretor musical/regente) para uma clara decodificação dos aspectos poéticos dos textos musicais, levando em consideração os aspectos composicionais acima descritos;
- c) A interpretação (encenação/execução) musical dessas obras. As opções, as propostas e soluções apresentadas pelos intérpretes para o texto musical que se propõem a trazer a público, baseadas na análise. Levará em consideração tanto o texto musical em si, observadas sua origem e características estéticas, quanto as características do público para o qual deverá ser apresentado

Estamos nos valendo aqui de abordagens já consagradas e que serão sobrepostas. A abordagem de análises da relação texto-música como uma vasta área que analisa elementos musicais que se relacionam com o significado, a estrutura e a sonoridade do texto verbal ajudará na elaboração desta performance. Tal qual a ‘retórica musical’ no uso de figuras musicais para expressar ou induzir afetos, em analogia à oratória, atuará como auxiliar para sistematizar nossa intenção expressiva. O uso de uma ‘análise semântica musical’ ajudará na atribuição de significados, sendo eles inerentes às obras (como na semântica imanente) ou construídos na interação (como a semântica pragmática). Para guiar nossas escolhas estaremos em diálogo com a ‘semiótica da performance’ para que nossas intenções dramático-poéticas se materializem em signos performáticos específicos e por gerar ou mover afetos perceptíveis. Estamos, pois, usando da hermenêutica musical, buscando compreender o significado de uma obra em seu contexto, considerando intenção, estrutura, potencialidade, para que seu subtexto ofereça uma performance consciente, mesmo que subjetiva.

O diretor musical, sob esta ótica, transcende a função de mero executor das indicações gráficas da partitura. Ele se torna um leitor sensível, um intérprete que dialoga com a obra em

suas múltiplas dimensões – histórica, textual, sonora, simbólica. A partitura e os fonogramas históricos, neste caso as gravações de Guarnieri, não são tomadas como grandes achados históricos (ainda que o sejam!), fontes primárias resgatadas de arquivos abandonados, ou documentos prescritivos finais (pela sua dimensão documental), mas como pontos de partida para uma investigação que busca acessar a "intenção expressiva" ou o "subtexto" dramático (a dimensão ôntica), mediada pela análise e pela sensibilidade (a dimensão epistêmica) (Gnoli, 2010; cf. Seção 2.2). A essa altura já há paz em saber que as nossas escolhas interpretativas ora se aproximam (talvez até se sobreponham em igualdade de escolha) e ora se afastam completamente das prévias escolhas feitas pelo maestro Guarnieri. A razão em optar por esse repertório e não qualquer outro abordaremos adiante.

A dramaturgia-musical emerge, então, não como um conceito abstrato, mas como uma ferramenta heurística construída no próprio fazer artístico. Trata-se de investigar: qual a narrativa implícita ou explícita veiculada pelo texto? Quais personagens, emoções ou conflitos são sugeridos? Como a música, através de seus elementos (harmonia, ritmo, melodia, textura, forma), reforça, contradiz ou complexifica o sentido do texto verbal? A busca por uma “expressividade” musical por causa do texto é muito importante. Porém a música vocal existe pelas razões musicais como também pelas razões dramáticas, as razões do próprio texto. A dramaturgia do texto é uma coisa e a dramaturgia da música aplicada ao texto é outra. A música, portanto, não ilustra o texto. Ela o reconstrói. Uma cadência autêntica perfeita pode trazer um sentido ao texto. Uma cadência suspensiva traz outro entendimento ao mesmo texto. A música ressignifica o texto a partir das estruturas e regras musicais internas. Ela tem, então, uma dramaturgia própria. Estamos aqui discutindo a impossibilidade de uma leitura “em branco” (como se diz nas artes cênicas), uma leitura sem expressão, em oposição à infinidade de possibilidades interpretativas existentes na ausência de um contexto musical ou de um eventual contexto cênico. Como também estamos refletindo qual é a autoridade que valida uma interpretação (a interpretação “verdadeira”) em detrimento de outra (a interpretação “falsa”).

Autores como Lívio Tragtenberg, ao discutir a dramaturgia musical em cena (esta não abordada nesta pesquisa meramente pelo recorte e limitações da própria dissertação), oferece caminhos para pensar essa interação:

“Em seu estado puro a música é uma especulação livre”.
(Stravinsky *apud* Tragtenberg, 2008, p. 89)

Nos dias de hoje a coordenação de dados é tão importante quanto a própria criação deles. Estamos envolvidos numa bolha de informações que se entrecruzam de forma cada vez mais veloz, gerando conexões antes impensadas e instigantes.

[...]

Dessa forma, o universo sonoro ganha um *status* precioso, os seus dados são de certa forma zerados, não há condição prévia ou regra inicial para sua operação no discurso dramático. Nesse sentido, o procedimento de citação estilística, histórica ou do material puro, sem alterações, se imanta de um poder de polarização com os demais elementos que, em última instância, reinformam a sua função nesse novo ambiente proposto. (Tragtenberg, 2008, p. 117)

A direção musical, informada por essa leitura dramatúrgica, torna-se um ato de tradução e corporificação. As decisões sobre agógica, dinâmica, articulação, fraseado, timbre vocal e equilíbrio entre as vozes deixam de ser escolhas meramente técnicas ou estilísticas para se tornarem veículos da expressividade dramática identificada. Por exemplo, a escolha por um *legato* mais denso ou um *staccato* incisivo em determinada passagem pode ser diretamente informada pela interpretação de uma tensão específica no texto poético ou por uma resolução harmônica que sugere um clímax emocional. A própria gestualidade do regente se converte em signo dessa interpretação, buscando comunicar aos cantores não apenas os aspectos técnicos, mas a essência expressiva desejada. Do mesmo modo que a diferença da formação entre diferentes regentes, como um regente compositor e um regente cantor, trarão olhares e soluções diferentes. Ambos são intérpretes, mas interpretam o mesmo “objeto” por perspectivas, interesses, olhares e pontos de vista diferentes.

Nesta pesquisa, a aproximação com os arranjos de algumas canções localizadas no ‘Ensaio sobre música brasileira’ (Andrade, 1928), filtradas pelas gravações históricas do Coral Paulistano, oferece uma possibilidade para essa exploração. De partida, entretanto, é necessário ter claro algumas diferenciações musicológicas como entre a chamada Música Popular e a Música Artística (p. 6) e de, por exemplo, não se tratarem uma toada do Amazonas ou um côco do Rio Grande do Norte, estritamente das respectivas danças e dos gêneros a que se referem para serem reproduzidos no arranjo, mas sim da origem de sua melodia e de uma proposta de Mário de Andrade pela alteração dos nomes em suítes nacionais pelos nomes de danças brasileiras (p. 30). Partindo dessas premissas, a análise comparativa entre a notação e a performance registrada de Guarnieri permite diferenciar, ao exemplo de Cabocla Bonita que, na ausência da instrução gráfica para um canto mais *legato* ou articulado pode-se deslocar o entendimento da performance ora para uma dramaturgia mais contemplativa ou até aterrorizante ora para uma performance mais jocosa revelando, assim, ou o terror (raiva, medo, pavor) ou a piedade (alegria, tristeza) enquanto afetos contrastantes e fundamentais para a experiência da tragédia e o alcance da catarse, maneira pelo qual o teatro encontra sua finalidade em ensinar. É assim que se revela um espaço de liberdade interpretativa que parece fundamentar-se justamente em uma profunda compreensão da relação texto-música, uma

"dramaturgia" imanente à performance. A metodologia qualitativa é o que permite aqui que a minha experiência como pesquisador e regente do Coro Antropofágico deva, entretanto, observar também a capacidade e os limites do condicionamento técnico-musical dos integrantes em emular a dramaticidade proposta dentro da própria rotina do grupo como parte integrante da análise, reconhecendo a subjetividade não como um viés a ser eliminado, mas como condição fundamental do conhecimento e aprimoramento artístico (Green, 2008) (Barone, 2007).

A busca por decifrar a "dramaturgia-musical" envolve, assim, um mergulho interpretativo que considera as pistas deixadas pelo compositor na partitura, o contexto histórico-cultural da obra e da performance de referência, e a ressonância subjetiva que a obra desperta no intérprete. É um processo dialógico e reflexivo, onde a análise alimenta a prática e a prática refina a análise, num ciclo contínuo que visa não uma interpretação *definitiva*, mas uma performance *significativa* e artisticamente consciente. Rejeita-se um consenso dominante e propõe-se uma leitura cria-crítica. Pensadores da semiótica musical, como Nattiez (1990) ou Tatit (2012), ao discutirem os níveis de produção e recepção do sentido musical, oferecem os subsídios para compreender essa complexa relação entre a estrutura da obra e sua atualização na performance.

Em síntese, a direção musical, quando orientada pela noção de dramaturgia-musical e ancorada numa perspectiva qualitativa, configura-se como um processo hermenêutico e criativo. O diretor atua como um mediador entre a potencialidade expressiva da obra e sua realização sonora, utilizando seu conhecimento técnico, analítico e sua sensibilidade para construir uma interpretação que revele as camadas de significado presentes na interação texto-música. As análises detalhadas das obras e o processo de construção da performance proposta (o fonograma), que serão abordados no capítulo subsequente, exemplificarão concretamente a aplicação dessa abordagem.

2.4 DO REPERTÓRIO

"Ora eu insisto no valor que o coral pode ter entre nós."

Andrade (1928, p. 28)

Tudo que o foi discutido até aqui é aplicável a uma ampla gama e variedade de repertório. A escolha pelas obras gravadas pelo Coral Paulistano em 1937, para além de nossos motivos pessoais (Seção 1), não se ancora apenas na notória relevância musicológica profundamente analisada e discutida em Moura (2012) e Gonçalves (2022). Interessa-nos mais o seu potencial

em ser o primeiro (ou um dos primeiros) registro fonográfico coral da cidade de São Paulo, porque dessa forma temos um (primeiro?) fonograma como uma fonte primária tanto quanto suas partituras. Temos, para além da fonte em dimensão documental, uma fonte em dimensão ôntica, uma performance.

Para tornar possível a aproximação entre fontes de diferentes dimensões e discutir suas concordâncias e discordâncias, todas as suas coincidências e dissidências a que estamos nos esforçando em apresentar neste trabalho, foram feitas pesquisas por tais fontes (textuais e fonográficas) nos acervos públicos Camargo Guarnieri e Mário de Andrade localizados no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP) além da Discoteca Oneyda Alvarenga no Centro Cultural São Paulo (CCSP). Para ampliar esse debate e buscando a honestidade historiográfica e a possibilidade de um debate artístico/científico das escolhas performáticas, as obras terão suas fichas catalográficas anexadas de modo a permitir sua localização e uma leitura que reforce ou contraponha os nossos argumentos.

O ‘Ensaio sobre música brasileira’ (Andrade, 1928) apresenta 122 melodias coletadas e enviadas por colegas a Mário de Andrade que servem de material para algumas composições e arranjos que foram gravados em 1937 pelo Coral Paulistano (Seção 1). Para esse entendimento o trabalho de Lessa (2012) e de Menezes (2013) sobre as correspondências de Mário de Andrade foi fundamental pois, diferente do que ocorreu em 1928 e 1929 na segunda viagem de coleta de músicas de Mário de Andrade através de “viagem etnográfica” em expedição às cidades do interior do Brasil (em especial ao norte e nordeste do país), a primeira coleta não apresenta material fonográfico (até pelas condições de desenvolvimento tecnológico da época).

Estávamos às vésperas da grande voga da fonografia que mudaria os rumos dos estudos sobre música, bem como a memória das músicas dos diferentes segmentos da população, mas Mário de Andrade ainda não podia contar com música gravada para seus estudos. [...] Onde ele colecionou as primeiras melodias estudadas? Como anotava? Em quais obras localizou melodias registradas por outros estudiosos? (Toni, 2021, p. 4, 5).

Buscávamos, sem êxito, localizar gravações que permitiriam a elaboração dos documentos musicográficos textuais utilizados por Mário. Tentávamos, com isso, ouvir a performance que gerou tal notação, ou seja, queríamos escutar a dimensão ôntica para (além da discussão em 2.2 e Apêndice B) compreender, por exemplo, se a notação musical oferecida fora realizada após uma execução da manifestação, de memória, sem interferências externas ou, por exemplo, se a performance foi dedicada, oferecida especificamente com a finalidade da notação, afastada de uma performance corriqueira. Para além de especulativas interferências do ego por uma melhor performance em um registro desse tipo, um cantor ou um grupo de cantores poderia realizar pequenas alterações interpretativas que impactaria a escrita da música fosse

esta realizada com ou sem o acompanhamento instrumental, por exemplo. Nossa intenção era observar se o cantor teria inserido ou suprimido alguma nota de floreio ou variação rítmica ou de andamento que influenciasse a sua escrita, ou ainda que tais variações interpretativas tivessem sido realizadas, pudessem ser escutadas como interpretativas e tenha se optado por não as documentar. Há também, como descrito na *Nota Final* do *Ensaio*, a situação das músicas que foram enviadas ao Mário de Andrade, o que aumentaria ainda mais essa distância entre a performance observada por um terceiro, sua escrita gerada e enviada ao Mário de Andrade para a sua inserção no livro.

Foi só ao final da elaboração dessa dissertação escrita que pudemos tomar conhecimento, por suas próprias palavras, que Mário de Andrade já tinha claro as mesmas preocupações que estamos investigando. Em 7 abril de 1928, aproximadamente 7 meses antes do lançamento do *Ensaio*, ele escreve em carta para Luciano Gallet sobre tais divergências entre a música escrita e a música cantada.²¹

²¹ Os trabalhos que você fez sobre danças e o sobre o Boi estão ótimos. Absolutamente ótimos. Só por folclorismo mesmo é que tenho muitas dúvidas sobre as complicadíssimas notações rítmicas que você grafou. Isso é muito discutível e tanto mais discutível que estou convencido que não são complicações rítmicas e sim liberdades populares de dicção levando o canto pra um rubato contínuo e sempre variável. Uma prova boa disso está em você grafar complicadamente o que o Antônio Bento canta e grafar com simplicidade rítmica (apesar de riqueza rítmica) as danças populares que escutou no estado do Rio. Eu estive no Norte embora só tenha passado de relance pelo Nordeste. Mas escutei muito paroara cantando, cearense da gema e nordestino puro, pois. Que-dê complicação neles! Nenhuma. É nisso que o músico está prejudicando você. Quer grafar liberdades de dicção e isso leva a complicações que me parecem verdadeiras falseações da realidade que basta que já seja riquíssima, não carece de ser complicada. Você se esquece duma circunstância essencial e primordial: é que não está tomando as cantigas do natural porém de quem as aprendeu e que ainda possui uma musicalidade muito deficiente. Eu nessas coisas sou duma esperteza voltaireana. Quer saber o que fiz? Falando sobre rítmica [e mostrando] eu [toquei] uma notação que tinha feito, o Antônio Bento me falou: Assim está certo porém o Gallet me executou essa notação de **você muito dura!** Falei pra mim: espera aí que já te pego seu Gallet. Deixei o esquecimento passar sobre a conversa e tempo depois no dia seguinte, os dois no piano, também fiz a mesma coisa com uma das notações complicadas de você, executei ela bem duro. Imediatamente o Antônio Bento não gostou. Está claro, Gallet, tudo executado dessa forma, por mais sutil que seja a notação, não pode dar a realidade. Isso são coisas que só podem ser transmitidas pela tradição oral e atualmente fonográfica. Imagine que Chopin tinha de notar os rubatos dele pela notação, como que seria! Mas o rubato especial de Chopin, com todas as mutações que nele causa, a intromissão e deformação dos intérpretes, foi transmitido pela tradição oral, ou pianal, se você quiser. Desconfio muito que já está hoje completamente deturpada. Porém isso é uma fatalidade e não tem importância porque o essencial subsiste e se hoje Chopin aparecesse num concerto e executasse as peças dele desconfio muito que seria vaiado. Não se esqueça que no concurso que fizeram de imitadores de Carlito, o próprio Carlito concorreu e teve não me lembro se quinto ou sétimo lugar! Quanto a melodias propriamente não tenho nada que falar, você corrigiu certo. Porém a culpa não é minha, é do Antônio Bento que reescutando as músicas lá no Nordeste corrigiu, consciente às vezes, outras inconscientemente e que cantava errado. Assim que ele me cantou também percebi logo as mudanças. Está claro que ele não quer concordar comigo que tenha modificado nada porém as melodias todas que tomei foram tomadas com o máximo cuidado, junto com o Mário Pedrosa que também reconhecia que estavam certas e todas repetidas depois de tomadas e aceitas integralmente pelos dois. E inda por cima como ficavam logo décor, cantadas muitíssimas vezes por nós três. Aliás mesmo agora que você pegou o Antônio Bento já bastante musicalizado por mim, você mesmo tenho certeza que concordará comigo que certos sons entoados por ele são a princípio quase indiscerníveis pra nós músicos. Carece tocar no piano, descobrir o som, pra firmá-lo na entoação do cantor.

Bom. Mas mesmo com a restrição que faço a certas soluções rítmicas que você dá pros cantos do Antônio Bento, reconheço que às vezes a coisa melhora bem com a notação de você e adotarei o que julgar assim. E peço mesmo pra você que me mande as notações que fez dos seguintes cocos pra eu confrontar com as minhas e ver qual que

Por esse prisma, ainda que se considere a sólida formação musical e o zelo que Mário de Andrade tem em diferenciar a palavra falada da palavra cantada e, mesmo considerando o *Ensaio sobre música brasileira* enquanto um manifesto fundador da musicologia brasileira (IEB, 2020), ele nos oferece apenas as informações iniciais sobre uma performance musical, aquelas que eram possíveis de serem grafadas e as que foram ali notadas. Novamente, a gama de escolhas interpretativas que nos interessa observar não é possível de se extrair dessas fontes de dimensão documental, falta-nos a dimensão ôntica da performance observável no fonograma.

Entendemos a complexidade de nossa proposta de pesquisa por se tratar de um meta trabalho. Para escrever essa dissertação estamos tentando que uma prática *esteja* descrita enquanto ela apenas *é*. Considerando, por exemplo, que Guarnieri usava o *Ensaio* como um livro de cabeceira e manual para as suas aulas (IEB, 2020), não sai dali a sua capacidade interpretativa. Não são as partituras, os documentos textuais, que irão descrever suas potencialidades. Muito mais inspiradoras, podemos especular, foram as pesquisas de campo de Mário de Andrade e as horas de conversa e relato oferecidas ao Guarnieri.

Forcemo-nos de agora em diante por uma abordagem mais pragmática, começando pelas obras presentes nos discos ME-4 e ME-5. As obras localizadas nesses discos já faziam parte do repertório do coro recém-criado, de modo que não foram obras preparadas especificamente para as gravações. Podemos afirmar isso dado o programa do concerto gratuito oferecido na quarta-feira, 23 de dezembro de 1936, divulgado no jornal *Correio de S. Paulo*:

acho preferível: *Adonde eu vi nove trubina, Da Baía me mandaram, Menina me dá teu remo, Oh lililiô, boi tungão, Baiana, quem foi que te disse, Ai eu comprei uma terra, Menina teu pai não qué, No pé da serra, Balão, Mané Mirá, Meu pai Cajuê*. E também quero saber se o coco *Boa noite, boa noite, boa noite lhe dê Deus* você não notou em compasso de cinco-por-quatro como eu. Se não foi em que ritmo então notou isso? Notei isso em quinário com acentuação no primeiro e terceiro tempos (Andrade, 1928e, p. 3).

Figura 5 – Jornal Correio de S. Paulo, quarta-feira, 23 de dezembro de 1936, f. 7.

Concertos

Concerto gratuito hoje, no Municipal

O Departamento Municipal de Cultura comemorando as festas de Natal, promoverá ainda este mez, no Theatro Municipal dois grandes concertos publicos, inteiramente gratuitos.

O primeiro, a realizar-se hoje, ás 21 horas, é dedicado á musica de Camara, e está a cargo dos conjuntos instrumentaes e vocaes da Radio-Escola da Municipalidade. O segundo, marcado para a mesma hora, no dia 30 do corrente, sera todo dedicado á musica symphonica, e regido pelo distincto maestro patricio Camargo Guarnieri.

O programma do concerto desta noite, é o seguinte:

1.a Parte:
L. Beethoven — Tri em Dô menor; Allegro con brio. Andante cantabile com variazioni. Minuetto (Quasi Allegro) Finale (Prestissimo). Trio S. Paulo.

2.a Parte
Arthur Pereira — a) Tenho um vestido... (Thema popular, arranjo para côro mixto a 4 vozes) — b) Cabocla bonita. (Thema popular, arranjo para coro mixto a 4 vozes).
Dinorá de Carvalho — Du-lê-lê-lê (Côro mixto a 4 vozes).
Francisco Casabona — Pal Zulê (Côro mixto a 4 vozes).
Villa Lobos — Jaquibau (Coro mixto a 4 vozes). Solistas: Julita Perez da Fonseca (contralto) e Salvo do Amaral Souza (tenor).
Camargo Guarnieri — Irene no Ceo (Côro mixto a 4 vozes).
Souza Lima — Canto do Matuto. (Thema popular, arranjo para coro mixto a 4 vozes). Coral Paulistano. Regente: Camargo Guarnieri.

3.a Parte:
Carlos Gomes — Sonata para cordas, em 4 tempos. Allegro animato. Allegro Scherzoso. Adagio Lento e Calmo. Vivace (o hurricao de pau). Quarteto Haydn com o concurso do prof. Luiz Presepi.

Fonte: Concertos, 1936.

Para algumas das observações que podemos fazer pontualmente de cada obra, tomemos como um primeiro exemplo as duas harmonizações oferecidas por Arthur Pereira. Em *Tenho um vestido novo* entendemos haver escolhas observáveis no áudio do fonograma que

discordarão de uma leitura fria, objetiva e sistemática da partitura. Foram localizadas 3 partituras sendo uma no encarte do disco ME-4, uma no *Ensaio sobre música brasileira* e uma no acervo Mário de Andrade. Todas apresentam marcação metronômica de uma semínima igual a 76 bmp sendo, na partitura do encarte do disco, essa semínima com um traço sobre (o que nos leva a especular sobre sua duração pela metade). Guarnieri segue a instrução metronômica na quintina em anacruse, e depois desloca a figura de referência do pulso da semínima para a colcheia, realizando um andamento substancialmente mais lento e uma quebra na proporção das figuras que poderia até levar a compreensão da métrica transformada de um compasso grafado em $\frac{2}{4}$ por um entendido como $\frac{4}{8}$. É possível também observar ralentandos e fermatas sugeridas nos finais das frases cadenciais que não estão grafadas como também nos chama a atenção a presença de alguns compassos ternários (ainda que com suas fórmulas de compasso suprimidas em duas das fontes), não comuns às danças populares como os fandangos de Cananéia. A ausência de instrução grafada para um canto mais legato ou articulado pode intervir entre uma intenção dramática mais contemplativa ou mais cômica, como em uma fofoca entre amigas. Uma fofoca entre amigas que se casam sem sua vontade e, por isso, firmando sua autonomia, estão na cidade enquanto o marido está no sítio. E que pode ser interrompida, mantendo a jocosidade, realizando a segunda metade da música oitava abaixo para um canto dos rapazes acompanhantes, também menos destacado e mais rearticulado, viril, que vão atrás de uma pescaria sem saber que sua mulher está em outro lugar.

Em *Cabocla bonita*, também de Arthur Pereira, há anotação a lápis (“em meu ensaio”) para um andamento mais lento na partitura localizada no arquivo Mário de Andrade. Se mantivermos o andamento mais rápido e realizando o deslocamento do eu lírico para vozes masculinas conseguimos um efeito “Don Giovanesco” aumentando o tom machista canastrão e misógino. Optamos nos ensaios por fazer as pequenas diferenças rítmicas (como as apontadas acima na carta de Mário de Andrade e no artigo, Apêndice B) para melhorar a prosódia.

Para o *Samba do Matuto* (ou o *Canto do Matuto*), além da linha melódica presente no *Ensaio* (p. 54), a única partitura localizada já informa em sua capa de se tratar de uma obra gravada pelo Coral Paulistano. Observamos, dessa forma, o esforço do editor de grafar as intenções interpretativas observáveis no fonograma. Nosso entendimento é que, caso seja realizável pelo grupo, um andamento mais rápido e articulado pode reforçar a ideia desesperada da busca pelo poeta de Alagoas, destacando esse trecho do tema a cada voz quando de sua aparição.

Considerando as obras localizadas no disco ME-5, podemos encontrar *Ou-lê-lê-lê*, de Dinorá de Carvalho. *Ou-lê-lê-lê* foi composta em 1936, usa o texto apresentado por Mário no *Ensaio*, mas não a sua melodia, tendo esta apenas como fonte de inspiração. A outra composição localizada é de Guarnieri, *Irene no Céu*. Composta em 1931 e sem se utilizar de melodias ou texto do *Ensaio*, foi possível localizar 3 fontes textuais da obra editadas pela Ricordi, sendo duas edições catalogadas com B.A. 6792 de 1935, por tanto anterior a gravação coral de 1937, e uma edição estadunidense de 1959. Esta, com alterações como apresentado pelas observações do catálogo do IEB e observáveis no fonograma, o que nos faz especular que Guarnieri, independente do motivo, propôs alterações à sua própria obra já editada quando fora gravar:

Versões e/ou variantes neste documento: Versão 2 – Peça editada pela Ricordi norte-americana, com a letra em inglês. Nesta edição, alguns garfos de dinâmica foram suprimidos e algumas expressões substituídas. Além disso, o compasso 18 foi completado com pausas que não existiam na edição anterior, e o trecho compreendido entre os compassos 23 a 27 teve a linha dos baixos alterada. Os graves foram reescritos uma oitava acima. Esta edição possui também a redução para piano para ensaios.

Irene no Céu teve ampla análise e debate oferecido por Dias (2021). A obra permite uma leitura de seu início até o compasso 18 como um narrador imaginando a breve cena que se inicia com a personagem chegando ao céu e pedindo licença a São Pedro. Pode ser expressa com um canto bastante legato, abertura verticalizada e timbre escuro (privilegiando harmônicos graves), oferece as diferentes melodias das vozes confundindo o eu lírico nessa cena imagética e difusa por cantarem a mesma coisa em ritmos diferentes. Ao mesmo tempo que não apresenta grafado orientações sobre mudanças ou manutenção de timbre vocais, o compasso 19 é, estruturalmente a única parte onde o texto musical usa apenas as vozes de contraltos e sopranos e cantando em primeira pessoa. Uma mudança de timbre pode, então, reforçar tratar-se aqui de Irene que, humildemente pede licença para entrar no céu, determinando uma posição subordinada. Se o início da obra foi feito com as 4 vozes de maneira mais “empostada” ou “erudita”, temos aqui a oportunidade de apresentar um contraste com uma sonoridade mais “popular”, “menos empostada”, valorizando uma abertura mais horizontalizada e um timbre mais claro (privilegiando harmônicos agudos). A resposta de São Pedro para demonstrar a naturalidade do benfeitor, um bonachão, pode ser feita pelos barítonos e baixos com um canto mais próximo do recitativo, como algo feito mais próximo da voz falada e menos cantada, reforçando a ideia de algo corriqueiro e rotineiro ao santo, além da não necessidade de Irene pedir licença para entrar ao céu o qual ele sequer busca como discutido por Dias (2021).

Rochedo Sinhá, originalmente um Côco potiguar, no nosso caso seguirá a orientação de Mário de Andrade para a condução de uma obra em binário composto lento (“lento, recitando, molengo” como na fonte localizada). Contudo usaremos de elementos como a indignação do eu lírico em saber que o pai de sua amada não quer que eles se casem ou o agrupamento das colcheias (como no terceiro e décimo compasso) para imprimir uma variação no andamento e métrica que ora possa ser conduzido como um binário composto lento, ora como um compasso senário e ora como um ternário simples.

Desse modo, para testar nossos levantamentos para além dos ensaios do Coro Antropofágico, programamos 5 ensaios com o Coro de Câmara da UNESP (do qual apenas dois se concretizaram plenamente em função de falta de luz no prédio e por problemas de saúde) e anexaremos as gravações resultantes dos encontros a este trabalho²². Trabalharemos em uma perspectiva onde desde a “alfabetização musical” dos grupos amadores até o aperfeiçoamento técnico-artístico do estudante universitário não esteja descolada da ideia do “músico de ouvido”, onde a intenção expressa pelo regente orienta tanto quanto (ou mais) que os símbolos gráficos da partitura.

²² <https://os5.mycloud.com/action/share/1a671dba-8a72-4947-8012-27b6d6659022>

3 Considerações finais

A pesquisa alcançou seu objetivo geral com sucesso ao propor a dramaturgia-musical como uma ferramenta conceitual e prática para orientar a performance do repertório coral. Tivemos sucesso em analisar os fonogramas históricos a partir de elementos dramáticos que emergiram da escuta e na aplicação desses elementos para a construção de uma nova performance idealizada. Mas não iremos nos eximir aqui de uma reflexão crítica, considerada nossa abordagem autoetnográfica, sobre os processos de direção musical observados durante os ensaios de ambos os grupos.

A análise por meio de uma escuta crítica dos fonogramas históricos revelou aspectos dramáticos importantes que vão além do que está grafado na partitura. A incorporação e aplicação desses elementos na preparação do Coro Antropofágico e do Coro de Câmara da UNESP demonstrou que a dramaturgia-musical pode ser um eixo interpretativo valioso, sobretudo em ambientes de formação como uma ferramenta de performance. Mostrou também, de maneira evidenciada, os diferentes perfis que um coro amador (como o Coro Antropofágico) e um coro acadêmico (como o Coro de Câmara da UNESP) possuem, na diferença como cada grupo respondeu.

Os estudos técnico-musicais dos integrantes do Coro Antropofágico são compostos, quase em sua totalidade, pelos ensaios conduzidos por mim e há pouca fundamentação teórica prévia no grupo. Ou seja, o grupo é majoritariamente dependente dos exemplos musicais dados por mim de modo que, se no meu modo de cantar eu já tiver decodificado a partitura e oferecer um exemplo cantado com todas as transformações e inflexões que aqui nos referimos, o grupo pouco ou em nada irá questionar quanto as supostas diferenças entre o que foi cantado e o que está escrito. Há, contudo, maiores limitações quanto a desenvoltura técnica oferecida pelos cantores, de modo que, toda qualidade e característica sonora pretendida carece de aquecimentos e exercícios prévios que ajudem na construção do resultado pretendido. A técnica e o conhecimento teórico são aprendidos juntos com o repertório e o que ele demanda.

Com o Coro de Câmara, essa não foi a exata proposta realizada. Sendo todos majoritariamente “alfabetizados musicalmente”, foi possível observar certa distância entre a expectativa da música que eles tinham idealizado em suas mentes e a que eu estava propondo. Na ausência do estudo prévio do material e superado durante os encontros (após o necessário número de repetições) a decodificação do solfejo, havia agora a necessidade de uma nova decodificação dada a partir da nossa proposta de interpretação. Eram necessários ajustes e

transformações para diferenciação da leitura de cada integrante para compreender a intenção que se buscava atingir. E dessa forma, na minha inadequada expectativa de não encontrar problemas com o solfejo, eu me abstive de cantar mais exemplificando o resultado esperado.

Há ainda de se considerar as dificuldades e a distância existente entre a intenção e orientação passada para o grupo e a sua concreta realização, nem sempre atingida por compreensões divergentes de técnica e/ou estética. Não consegui, por exemplo, grandes transformações de timbre por parte dos cantores mais experientes tecnicamente. Seja pela limitação da minha orientação ou exemplo ou ainda pela dificuldade do cantor em modificar sua técnica de canto, ou ainda uma espécie de resistência a desconstruir tal técnica em prol da construção de uma outra que favorecesse o contraste de timbre que a dramaturgia-musical estava propondo.

Essa reflexão autoetnográfica confirma, então, o papel crucial do regente como mediador de diversas perspectivas auditivas. Além disso, mostra que a dramaturgia não impõe uma única interpretação, mas sim oferece espaço para decisões conscientes, expressivas, histórica e poeticamente informadas. Portanto, a pesquisa cumpre seu propósito de propor um modelo de leitura e performance coral que se baseia em escuta crítica, experiência prática e articulação simbólica.

Referências

- ALVARENGA, Oneyda. Processo n.68.103, de 13 de agosto de 1959 p. 17. Prefeitura do Município de São Paulo. **Catálogo Histórico-Fonográfico da Discoteca Oneyda Alvarenga**. São Paulo, Centro Cultural São Paulo, 1993 p. 3.
- ANDRADE, Mário de. [**Correspondência**]. Destinatário: Luciano Gallet. São Paulo, 7 abr. 1928e. 1 carta. 4p. Coleção Luciano Gallet, Biblioteca Alberto Nepomuceno, Escola Nacional de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre música brasileira**. 1. ed. São Paulo: I. Chiarato & Cia., 1928.
- ANDRADE, Oswald de. **Revista de Antropofagia**, Ano I, No. I, maio de 1928.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, introdução e notas: Paulo Pinheiro. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2017.
- BARBOSA, Denis Borges. Criação e fruição: os interesses jurídicos na produção intelectual. **Liinc em Revista**, Rio de Janeiro, v. 7, n. 2, p. 375-404, set. 2011.
- BARONE, Tom. How arts-based research can change minds. In: CAHNMANN-TAYLOR, Melisa; SIEGESMUND, Richard (ed.). **Arts-Based Research in Education: Foundations for Practice**. Nova Iorque: Routledge, 2007. Cap. 3.
- BEETHOVEN, Ludwig van. **Piano Sonata no.1, op. 2 no.1**. Vienna: Artaria, .[1796]. 1 partitura. Disponível em: [https://imslp.org/wiki/Piano_Sonata_No.1%2C_Op.2_No.1_\(Beethoven%2C_Ludwig_van\)](https://imslp.org/wiki/Piano_Sonata_No.1%2C_Op.2_No.1_(Beethoven%2C_Ludwig_van)). Acesso em: 01 dez. 2025.
- BINAZZI, Biancamaria. **Fotografia em trânsito: o intercâmbio de discos entre a Discoteca Pública Municipal de São Paulo e a Biblioteca do Congresso em Washington (1939-1943)**. 2019. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.
- BOSSEUR, Jean-Yves. **Do Som ao Sinal: história da notação musical**. Tradução: Marco Aurélio Koentopp. Curitiba: Editora UFPR, 2014.
- CANDÉ, Roland de. **História universal da música**. São Paulo: Martins Fontes, 2001
- CAPLIN, William E. **Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven**. Nova Iorque: Oxford University Press, 1998.
- CARLINI, Álvaro Luiz Ribeiro da Silva; LEITE, Egle Afonso. **Catálogo Histórico-Fonográfico da Discoteca Oneyda Alvarenga**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo: Prefeitura de São Paulo, 1993.

CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. **Inscrições abertas para o Coro Antropofágico do CCSP**. São Paulo: CCSP, [2022]. Disponível em: <https://centrocultural.sp.gov.br/coro-antropofagico/>. Acesso em: 7 maio 2025.

CHAUÍ, Marilena. **Convite à filosofia**. São Paulo: Editora Ática, 2002.

CONCERTOS: Concerto gratuito hoje, no Municipal. **Jornal Correio de S. Paulo**, f. 7, quarta-feira, 23 de dezembro de 1936. Disponível em: https://hemeroteca-pdf.bn.gov.br/720216/per720216_1936_01386.pdf. Acesso em: 03 nov. 2025.

COOK, Nicholas. **Music, Imagination, and Culture**. Nova Iorque: Oxford University Press, 1992.

DENZIN, Norman K.; LINCOLN, Yvonna S. (ed.). **The Sage Handbook of Qualitative Research**. 3rd ed. Thousand Oaks: Sage Publications, 2005.

DIAS, Maria Heloisa Martins. "Irene no Céu": Poesia e Racismo. **Revista Fim do Mundo**, São Paulo, n. 4, p. 307-313, 2021. Separata.

ECO, Umberto. **Como se faz uma tese**. Tradução: Gilson Cesar Cardoso de Souza. 26. ed. São Paulo: Perspectiva, 2016.

ECO, Umberto. **Obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

ERICKSON, Frederick. Qualitative Methods in Research on Teaching. In: WITTROCK, Merlin C. (ed.). **Handbook of Research on Teaching**. 3 ed. Nova Iorque: Macmillan, 1986. p. 119-161.

GNOLI, Claudio - Metadata About What? Distinguishing Between Ontic, Epistemic, and Documental Dimensions in Knowledge Organization. **Knowledge Organization**, Baden-Baden, v. 39, n. 4, p. 268-275, 2012.

GONÇALVES, Vinícius da Silva. **As obras gravadas pelo Coral Paulistano: estudo musicológico e abordagem analítica das obras**. 2022. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2022.

GREEN, Lucy. **Music, Informal Learning and the School**. Aldershot: Ashgate, 2008. (Ashgate Popular and Folk Music Series).

HARNONCOURT, Nikolaus – **O Discurso dos Sons: Caminhos para uma nova compreensão musical**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

IEB/USP. **Ensaio sobre Música Brasileira de Mário de Andrade em nova edição**. São Paulo: 19 nov 2020. Facebook: Instituto de Estudos Brasileiros – IEB/usp@ieb.usp. Disponível em: <https://www.facebook.com/ieb.usp/videos/1055208111569821>. Acesso em: 4 maio 2025.

JOBIM, José Luís. O canibalismo como apropriação cultural: de caliban ao "manifesto antropófago". **Gragoatá**, Niterói, n. 39, p. 392-408, 2. sem. 2015.

KOELLREUTTER, Hans-Joachim. **Harmonia Funcional**. 3. ed. São Paulo: Ricordi Brasileira S.A. 1986.

LESSA, Ana Luísa Dubra. **Edição da Correspondência de Mário de Andrade e Ascenso Ferreira e Stella Griz Ferreira – 1926-1944**. Dissertação (Mestrado em Culturas e Identidades Brasileiras) – Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

LEVI-STRAUSS, Claude. **O Cru e o Cozido**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

MATSUURA, Oscar Toshiaki. **Timeu: a cosmologia de Platão**. São Paulo: edição do autor, 2019.

MENEZES, Ana Lúcia Guimarães Richa Lourega de. **Amizade “carteadeira”**: o diálogo epistolar de Mário de Andrade com o Grupo Verde de Cataguases. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

MOCQUEREAU, André. **Le nombre musical grégorien ou rythmique grégorienne: théorie et pratique**. Roma: Descleé & Cie, 1908. v. 2.

MONTEVERDI, Claudio. **Lettere dediche e prefazioni**. ed. Domenico De Paoli. Roma: Edizioni De Santis, 1973.

MOURA, Paulo Celso. **Vozes Paulistanas**: as práticas do Canto Coral em São Paulo e suas relações com políticas públicas para cultura. 2012. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2012.

NATTIEZ, Jean-Jacques. **Music and Discourse: Toward a Semiology of Music**. Translated by Carolyn Abbate. Princeton: Princeton University Press, 1990.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PLATÃO. **A República**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. 3 ed. Belém: EDUFPA, 2000.

POZZO, Riccardo. Immanuel Kant sobre propriedade intelectual. **Trans/Form/Ação**, Marília, SP, v. 29, n. 2, p. 11–18, 2006. DOI: 10.1590/S0101-31732006000200002. Disponível em: <https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/transformacao/article/view/910>. Acesso em: 7 fev. 2025.

ROCHA, Abel Luís Bernardo da. **Estudo da Dramaturgia Musical em *L’Orfeo*, de Claudio Monteverdi, realizado a partir da linguagem tonal do compositor**: uma proposta de orquestração moderna como recurso dramático. 2008. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

SANTOS, Rafael Barrera Corrêa dos. A rítmica na grafia da música vocal: apontamentos e considerações. In: Congresso da ANPPOM, 33, 2023, São João del-Rei. **Anais [...]**. São João del-Rei: ANPPOM, 2023. Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2023/papers/1685/public/1685-7941-1-PB.pdf. Acesso em: 01 fev. 2025.

SANTOS, Rafael Barrera Corrêa dos. A sobreposição virtual de autógrafos como ferramenta para confrontar edições autorais divergentes... In: **Anais do XXXIV Congresso de Iniciação Científica da Unesp: Reflexos da Pandemia no Letramento e na Cultura Científica.**

Anais...Atibaia (SP) Hotel Fazenda Hípica Atibaia, 2022. Disponível em: <https://www.even3.com.br/anais/xxxivcicunesp/584064-a-sobreposicao-virtual-de-autografos-como-ferramenta-para-confrontar-edicoes-autorais-divergentes>. Acesso em: 03/12/2025

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de linguística geral.** In: BALLY, Charles. SECHEHAYE, Albert. RIEDLINGER, Albert (org.). 27. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1969.

SCHAEFFNER, André. **Origine des instruments de musique:** Introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale. Paris: Mouton, 1980.

SCHOENBERG, Arnold. **Harmonia.** Prefácio, tradução e notas de Marden Maluf. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

TATIT, Luiz. **O Cancionista:** Composição de canções no Brasil. São Paulo: Edusp, 2012.

TONI, Flávia Camargo. O “colecionamento de canções do povo” para o *Ensaio sobre Música Brasileira* de Mário de Andrade. **Opus**, v. 27 n. 1, p. 1-21, jan/abr. 2021. <http://dx.doi.org/10.20504/opus2021a2709>.

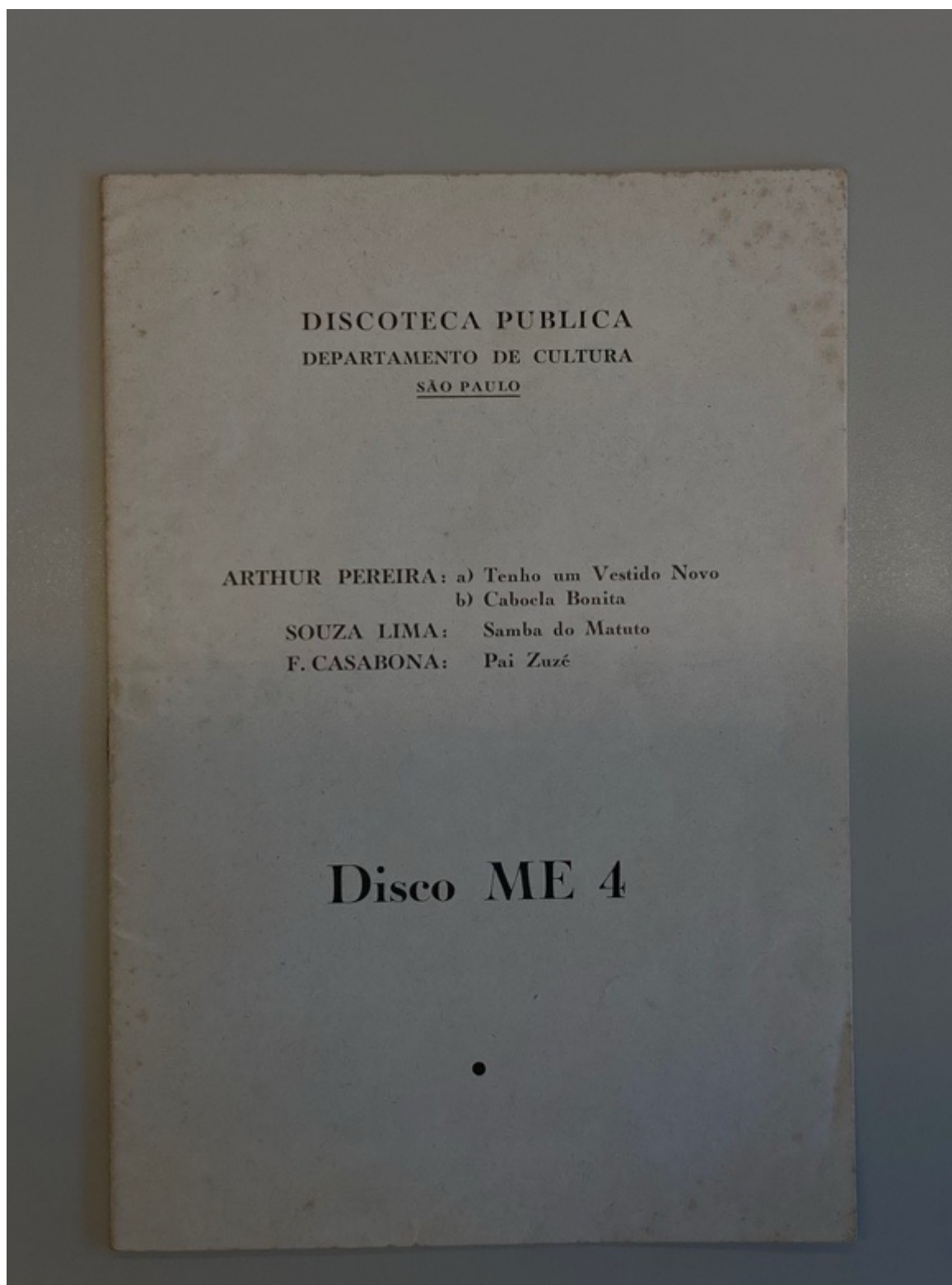
VELARDI, Marília. Questionamentos e propostas sobre corpos de emergência: reflexões sobre investigação artística radicalmente qualitativa. **Moringa**, João Pessoa, v. 9, n. 1, p. 43-54, 2018. E-ISSN: 2177-8841.

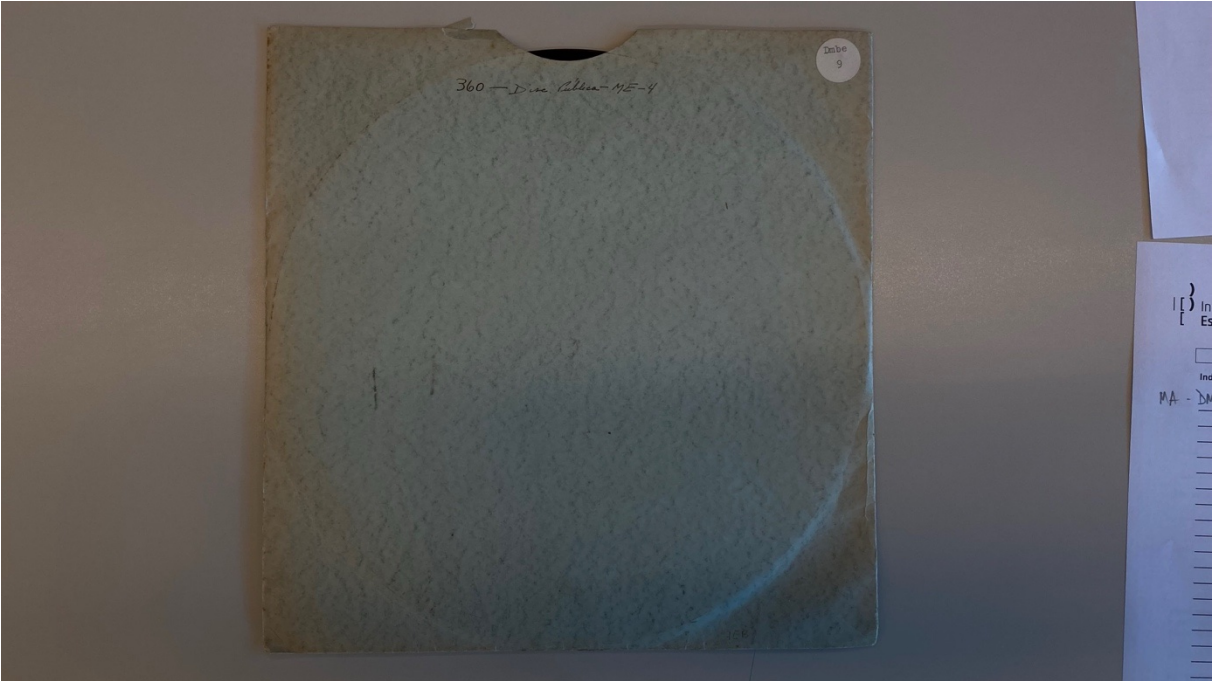
VIVANT, Michel. **Les grands arrêts de la propriété intellectuelle.** Paris: Éditions Dalloz, 2004

ZIRALDO Alves Pinto. **Os haicais do menino maluquinho.** 1. ed. São Paulo: Melhoramentos, 2012.

Anexos

ANEXO A – IEB: Encartes



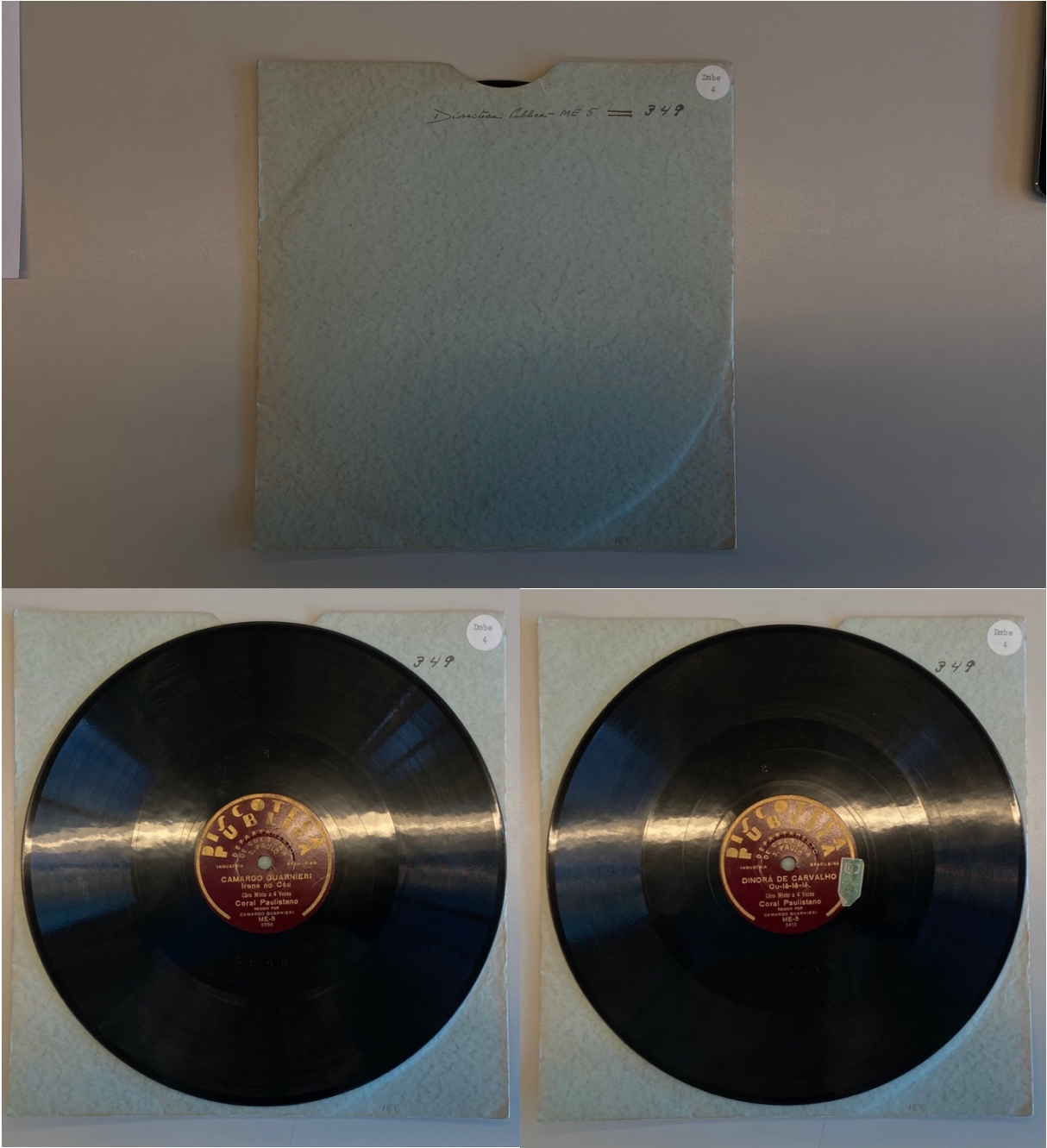


DISCOTECA PUBLICA
DEPARTAMENTO DE CULTURA
SÃO PAULO

CAMARGO GUARNIERI: Irene no Céu
DINORÁ DE CARVALHO: Ou-lê-lê-lê

Disco ME 5

•

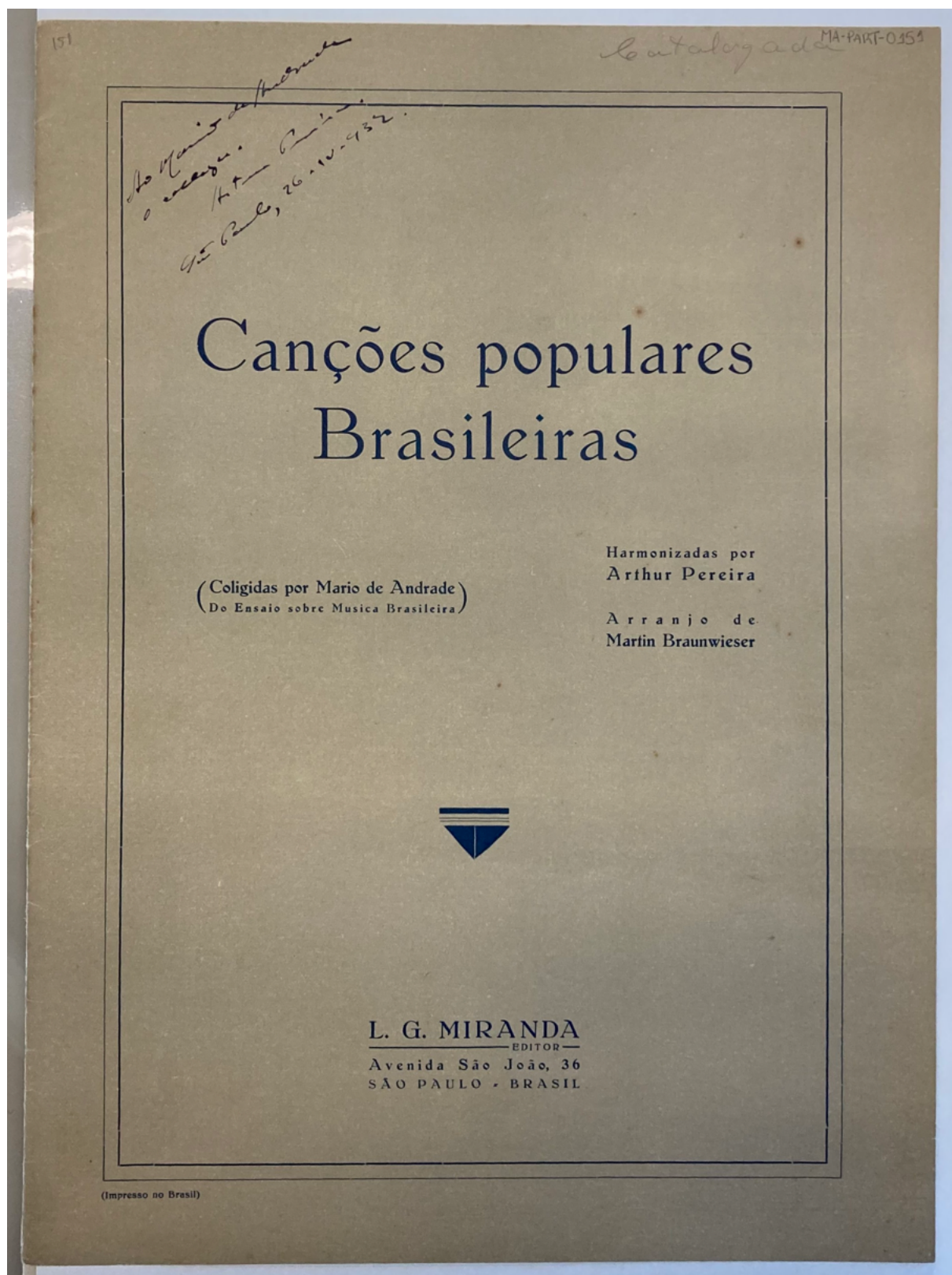


ANEXO B – IEB: Ficha Catalográfica e Partitura - Arthur Pereira – Tenho um vestido novo e Cabocla Bonita

12/12/2023, 23:29

Catálogo Eletrônico IEB/USP

Informações do Documento	
Acervo:	Mário de Andrade
Código de Ref.:	MA-PART-0151
Unidade de Armazenamento:	Partitura - Caixa 004 (Sala 1)
Posição no Quadro de Arranjo:	Partituras
Espécie/Tipo/Formato:	PARTITURA
Título:	Canções populares brasileiras, coligidas por Mário de Andrade, do Ensaio sobre a Música Brasileira.
Descrição:	Dedicatória manuscrita na capa, 26.10.1932; Canções harmonizadas por Arthur Pereira, arrançadas por Martin Braunwieser; Capim da lagoa; A pombinha voou; Mineiro pau; Tenho um vestido; Tatú é caboclo do sul; Canto do Joazeiro; Mariá; Canoinha nova; Sapo Cururú; Dança do caroço; Cabocla bonita; Sambalelê; Boa noite.
Suporte:	PAPEL
Localidade:	São Paulo, SP, BRA
Data:	1932
Editora:	L.G. Miranda Editor
Instrumentação:	Piano solo
Compositor:	Arthur Pereira Martin Braunwieser
Referências Onomásticas:	Arthur Pereira Mário Raul de Moraes Andrade [Mário de Andrade] (Mário de Andrade) Martin Braunwieser (Martin Braunwieser)
Status:	Disponível para consulta



ANEXO C – IEB: Ficha Catalográfica e Partitura - Souza Lima – (Samba) Canto do matuto

Catálogo Eletrônico IEB_USP.pdf – 1 página

02/05/2025, 17:03Catálogo Eletrônico IEB/USP

Informações do Documento

Acervo:	Mário de Andrade
Código de Ref.:	MA-PART-0601
Unidade de Armazenamento:	Partitura - Caixa 013 (Sala 1)
Posição no Quadro de Arranjo:	Partituras
Espécie/Tipo/Formato:	PARTITURA
Título:	Canto do matuto
Descrição:	Dedicatória impressa à Camargo Guarnieri;
Suporte:	PAPEL
Localidade:	São Paulo, SP, BRA
Data:	s.d.
Editora:	Derosa
Instrumentação:	Coro misto a quatro vozes
Compositor:	João de Souza Lima
Letra:	João de Souza Lima
Referências Onomásticas:	João de Souza Lima (Souza Lima - músico)
Status:	Disponível para consulta

200.144.255.59/catalogo_eletronico/fichaDocumento.asp?Documento_Codigo=1134821/1

MA-PART-OGOL

e

a CAMARGO GUARNIERI

B	VI
g	5a

CANTO DO MATUTO

Coro mixto a 4 vozes

DE

S O U Z A L I M A

Gravado em disco Columbia pelo "Coral
Paulistano" para a Discotheca Publica
Municipal do Departamento de Cultura.



N.º 5259

EDIÇÃO "DEROSA" — RUA ALVARO DE CARVALHO, 5 A
SÃO PAULO

ANEXO D – IEB: Ficha Catalográfica e Partitura - Camargo Guarnieri – Irene no céu

12/12/2023, 23:46

Catálogo Eletrônico IEB_USP 02 Guarnieri - Irene no Céu.pdf – Página 1 de 5

Catálogo Eletrônico IEB/USP

Informações do Documento	
Acervo:	Camargo Guarnieri
Código de Ref.:	CG-03COE
Unidade de Armazenamento:	Caixa 022 (Sala 1)
Posição no Quadro de Arranjo:	Obras de Camargo Guarnieri > Partituras de Camargo Guarnieri > Coro (CO)
Gênero Documental:	Textual
Espécie/Tipo/Formato:	PARTITURA
Título:	Irene no Céu
Descrição:	Edição - Ricordi Brasileira. A edição não possui nenhuma anotação, rasura ou correções de revisão.
Suporte:	PAPEL
Técnica de Registro:	Impresso Gráfico
Localidade:	São Paulo, SP, BRA
Data:	[1935]
Editora:	Ricordi Brasileira
Idioma:	Português
Núm. de Folhas:	6
Instrumentação:	Coro misto (SATB) a cappella.
Compositor:	Mozart Camargo Guarnieri
Observações:	Versões e/ou variantes neste documento: Versão 1 – Peça editada com a letra em português.
Referências Onomásticas:	Manuel Carneiro de Sousa Bandeira Filho [Manuel Bandeira] (Manuel Bandeira)
Status:	Disponível para consulta

200.144.255.59/catalogo_eletronico/fichaDocumento.asp?Documento_Codigo=66697

1/1

D

0360

BIBLIOTECA ORFEÔNICA ESCOLAR

Música de
CAMARGO GUARNIERI

Poesia de
MANOEL BANDEIRA

**CÔRO MISTO****IRENE NO CÉU**

RICORDI
SÃO PAULO

Catálogo Eletrônico IEB_USP 02 Guarneri - Irene no Céu.pdf – Página 2 de 5

12/12/2023, 23:47Catálogo Eletrônico IEB/USP

Informações do Documento

Acervo:	Camargo Guarneri
Código de Ref.:	CG-03COFE
Unidade de Armazenamento:	Caixa 022 (Sala 1)
Posição no Quadro de Arranjo:	Obras de Camargo Guarneri > Partituras de Camargo Guarneri > Coro (CO)
Gênero Documental:	Textual
Espécie/Tipo/Formato:	PARTITURA
Título:	Irene no Céu
Descrição:	Fotocópia de Manuscrito Editado. O documento é uma fotocópia da edição da peça com a letra em inglês, não possui nenhuma rasura ou anotação de revisão, exceto no rosto do documento onde se encontra escrito o nome da peça e a data ("1931") por terceiro.
Suporte:	PAPEL
Técnica de Registro:	Impresso Gráfico
Localidade:	Nova Iorque, EUA
Data:	[1959]
Editora:	Ricordi Brasileira
Idioma:	Inglês
Núm. de Folhas:	5
Instrumentação:	Coro misto (SATB) a cappella
Compositor:	Mozart Camargo Guarneri
Forma:	Fotocópia P&B
Observações:	Versões e/ou variantes neste documento: Versão 2 – Peça editada pela Ricordi norte-americana, com a letra em inglês. Nesta edição, alguns garfos de dinâmica foram suprimidos e algumas expressões substituídas. Além disso, o compasso 18 foi completado com pausas que não existiam na edição anterior, e o trecho compreendido entre os compassos 23 a 27 teve a linha dos baixos alterada. Os graves foram reescritos uma oitava acima. Esta edição possui também a redução para piano para ensaios.
Referências Onomásticas:	Manuel Carneiro de Sousa Bandeira Filho [Manuel Bandeira] (Manuel Bandeira)
Status:	Disponível para consulta

200.144.255.59/catalogo_eletronico/fichaDocumento.asp?Documento_Codigo=666981/1

ARQUIVO - IEB - USP

CG-03CO FE

03CO

"here no one"
(in English)

ANEXO E – IEB: Ficha Catalográfica e Partitura - Camargo Guarnieri – Nas ondas da praia

02/05/2025, 18:42

Catálogo Eletrônico IEB_USP.pdf – 1 página

Catálogo Eletrônico IEB/USP

Informações do Documento

Acervo:	Camargo Guarnieri
Código de Ref.:	CG-20COFE
Unidade de Armazenamento:	Caixa 022 (Sala 1)
Posição no Quadro de Arranjo:	Obras de Camargo Guarnieri > Partituras de Camargo Guarnieri > Coro (CO)
Gênero Documental:	Textual
Espécie/Tipo/Formato:	PARTITURA
Título:	Nas Ondas da Praia
Descrição:	Fotocópia de Edição - Derosa. O documento é uma fotocópia de edição que possui numeração de páginas em tinta azul, além do carimbo "Pertence a Osvaldo Costa de Lacerda".
Suporte:	PAPEL
Técnica de Registro:	Impresso Gráfico
Localidade:	São Paulo, SP, BRA
Data:	1933
Editora:	Derosa S.Paulo
Idioma:	Português
Núm. de Folhas:	5
Instrumentação:	Coro infantil a 4 vozes iguais.
Compositor:	Mozart Camargo Guarnieri
Forma:	Fotocópia P&B
Referências Onomásticas:	Manuel Carneiro de Sousa Bandeira Filho [Manuel Bandeira] (Manuel Bandeira) Osvaldo Lacerda (Osvaldo Costa de Lacerda)
Status:	Disponível para consulta

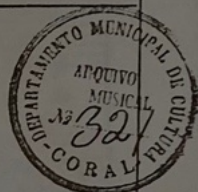
200.144.255.59/catalogo_eletronico/fichaDocumento.asp?Documento_Codigo=66716

1/1

COLLECÇÃO DE CANTOS ORFEONICOS

2060

CAMARGO GUARNIERI



NAS ONDAS DA PRAIA

CORINHO À MODA PAULISTA

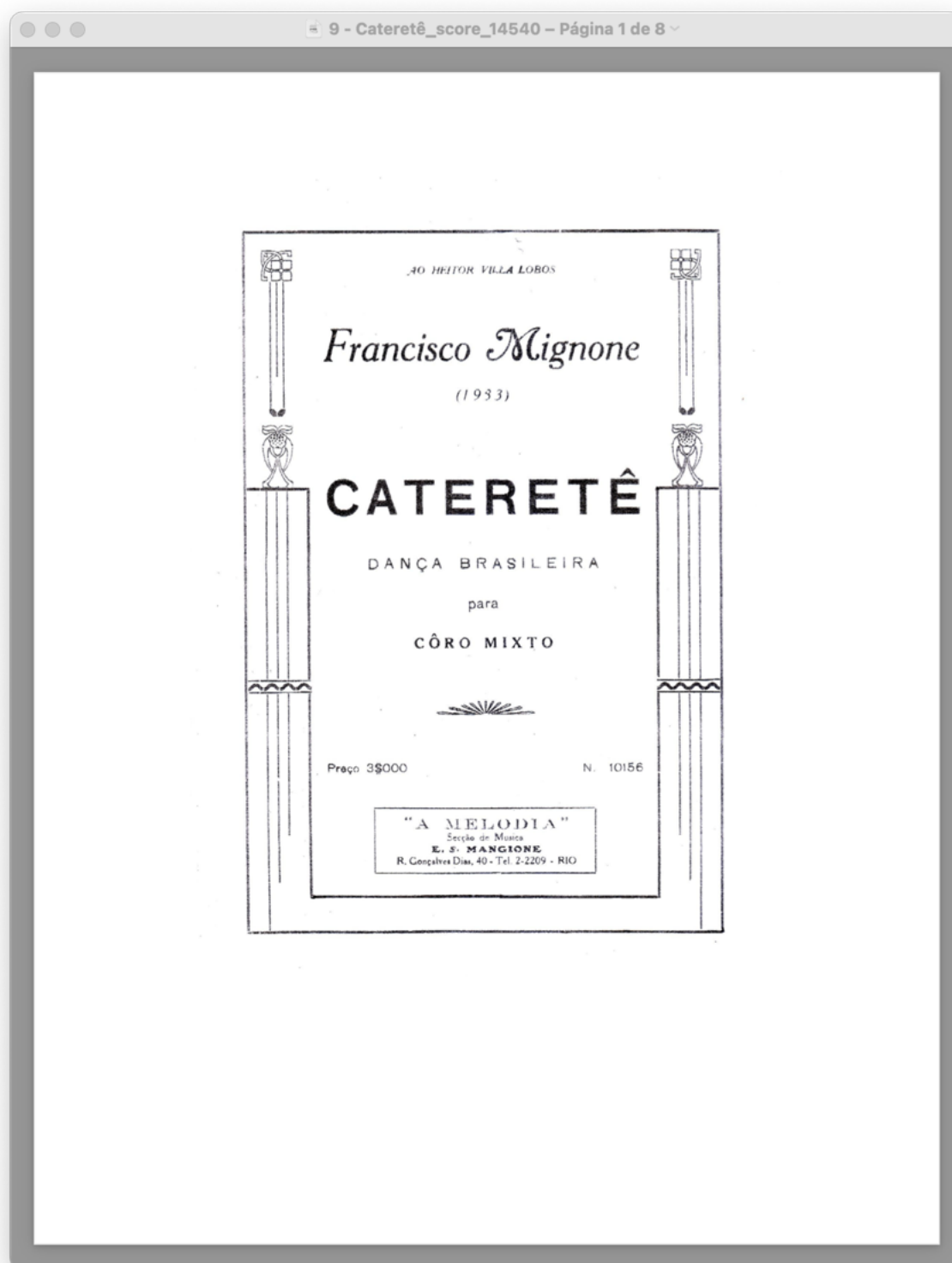
POESIA DE MANUEL BANDEIRA



N.º 5093

EDIÇÃO  DEROSA
R. TAGUÁ, 20 SÃO PAULO

Preço 2\$000

ANEXO F – Partitura: Francisco Mignone – Cateretê

ANEXO G – IEB: Ficha Catalográfica e Partitura - Camargo Guarnieri – Egbéji

02/05/2025, 18:48

Catálogo Eletrônico IEB/USP

Catálogo Eletrônico IEB_USP.pdf – 1 página

Informações do Documento

Acervo:	Camargo Guarnieri
Código de Ref.:	CG-22COE
Unidade de Armazenamento:	Caixa 022 (Sala 1)
Posição no Quadro de Arranjo:	Obras de Camargo Guarnieri > Partituras de Camargo Guarnieri > Coro (CO)
Gênero Documental:	Textual
Espécie/Tipo/Formato:	PARTITURA
Título:	Egbéji
Descrição:	Edição - Music Press – MP (EUA). A edição não possui nenhuma anotação, rasura ou correções de revisão. No rosto dela consta o carimbo "Pertence a Osvaldo Costa de Lacerda".
Suporte:	PAPEL
Técnica de Registro:	Impresso Gráfico
Localidade:	s.l.
Data:	1949
Núm. de Folhas:	6
Instrumentação:	Coro misto (SATB) a cappella, com a redução pra piano para ensaios.
Compositor:	Mozart Camargo Guarnieri
Status:	Disponível para consulta

200.144.255.59/catalogo_eletronico/fichaDocumento.asp?Documento_Codigo=66718

1/1

2260
MUSIC PRESS Contemporary Choral Series
GENERAL EDITOR HUGH ROSS

CAMARGO GUARNIERI

Egbêgí

VERTENCE A
OSVALDO COSTA DE LACERDA

SATB

A CAPPELLA

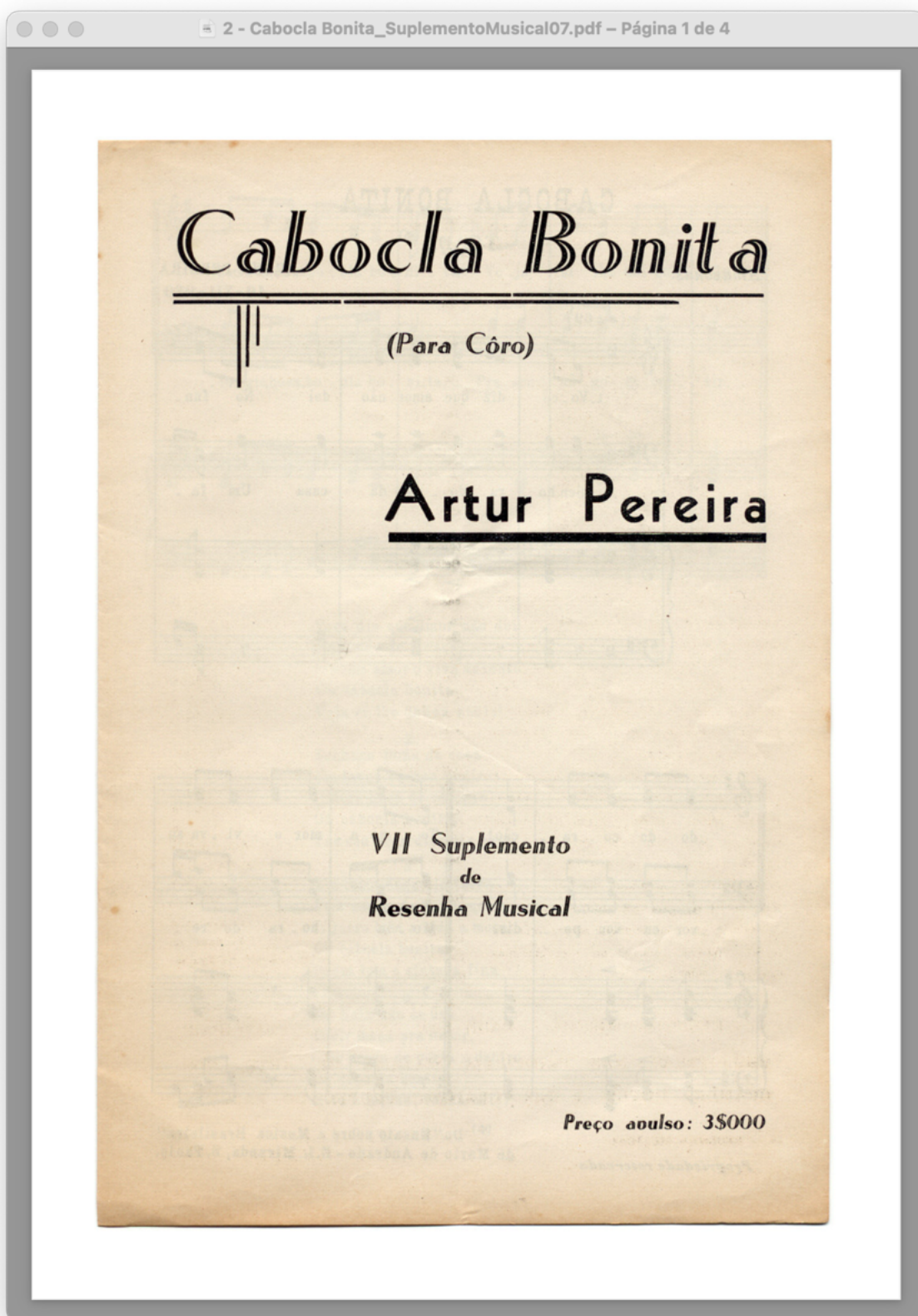


MUSIC PRESS, INC.
130 W. 56 ST., N. Y. 19

MP-109

Price .25

ANEXO H - Suplemento Musical 07: Partitura – Arthur Pereira – Cabocla Bonita



ANEXO I – CCSP: Partitura - Carmargo Guarnieri – Irene no Céu

BIBLIOTECA ORFEÔNICO-ESCOLAR
CONTROLADA POR UMA COMISSÃO DE AUTORIDADES ESCOLARES

N.º 20

Irene no ceu

Poesia de MANOEL BANDEIRA
Música de M. CAMARGO GUARNIERI

Para cõro mixto



G. RICORDI & C.
S. PAULO

P. 19032

B. A. 6792

ANEXO J – CCSP: Partitura - Dinorá de Carvalho – Ou-lê-lê-lê

Partitura de Dinorá de Carvalho
República de Música
forma cantata
Dinorá de Carvalho
11/6/99

Coral misto (a capela)

Ou - lê - lê - lê

Dinorá de Carvalho

MUSICAS E INSTRUMENTAIS
CASA MANON S. A.
Rua 84 de Maio, 848 - S. Paulo (Brasil)