

XX anos do PPG EM MÚSICA DO IA-UNESP

I VOLUME

**SONIA R. ALBANO DE LIMA
NAHIM MARUN
EDUARDO F. GIANESELLA**
ORGANIZADORES



TESSERACTUM

XX ANOS DO PPG EM MÚSICA DO IA-UNESP

I VOLUME

Sonia R. Albano de Lima
Nahim Marun
Eduardo F. Giancesella
(org.)



TESSERACTUM

CONSELHO EDITORIAL

ANA MARIA HADDAD BAPTISTA

Mestrado e doutorado em Comunicação e Semiótica. Pós-doutoramento em História da Ciência pela Universidade de Lisboa e PUC/SP onde se aposentou. Possui dezenas de livros, incluindo organizações, publicados no Brasil e no estrangeiro. Atualmente é professora e pesquisadora da Universidade Nove de Julho dos programas stricto sensu em Educação e do curso de Letras. Colunista mensal, desde 1998, da revista (impressa) *Filosofia* (Editora Escala).

MÁRCIA FUSARO

Pós-doutoramento em Artes (UNESP), Doutora em Comunicação e Semiótica (PUC-SP), Mestre em História da Ciência (PUC-SP), Especialista em Língua, Literatura e Semiótica (USJT). Professora e pesquisadora do Programa Stricto Sensu em Gestão e Práticas Educacionais (PROGEPE) e da licenciatura em Letras da Universidade Nove de Julho. Líder do grupo de pesquisa Artes Tecnológicas Aplicadas à Educação (UNINOVE/CNPq). Membro dos grupos de pesquisa Performatividades e Pedagogias (UNESP/CNPq), Palavra e Imagem em Pensamento (PUC-SP/CNPq) e do Centro Interdisciplinar de Ciência, Tecnologia e Sociedade (CICTSUL) da Universidade de Lisboa (2009-2018).

FLAVIA IUSPA

Diretora e professora de programas internacionais e iniciativas do Departamento de Pós-Graduação em Ensino e Aprendizagem da Florida International University (FIU). Doutora em Educação, com foco em currículo e instrução. Possui MBA em Negócios Internacionais e especialização em Educação Internacional e Intercultural pela Florida International University (FIU). Suas áreas de pesquisa incluem: internacionalização de instituições de ensino superior, desenvolvimento de perspectivas globais em professores e alunos (Global Citizenship Education) e política de currículo.

ABREU PAXE

Poeta angolano, licenciado pelo Instituto Superior de Ciências da Educação (ISCED), Luanda, onde trabalha como professor de literatura. Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP. Membro da União dos Escritores Angolanos. Possui diversas obras publicadas (poesia) em diversos países.

MÔNICA DE ÁVILA TODARO

Graduada em Pedagogia, mestre em Gerontologia e doutora em Educação pela UNICAMP. É professora adjunta do Departamento de Ciências da Educação (DECED) da UNiversidade Federal de São João del Rei (UFSJ). Docente do Programa de Mestrado em Educação da UFSJ. Pesquisadora nas áreas de Educação e Gerontologia, com ênfase nos seguintes temas: Dança; Corpo e Educação; Ludicidade; Alfabetização dos Idosos (EJA); Relações intergeracionais; e práticas educativas. É líder do Núcleo de Estudos sobre Corpo, Cultura, Expressão e Linguagens (NECCEL), da UFSJ. Pós-doutorado na Escola de Artes, Ciências e Humanidades (Each) da Universidade de São Paulo (USP).

Tesseractum Editorial

www.tesseractumeditorial.com.br

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

XX anos do PPG em música do IA-UNESP [livro eletrônico] : I volume / Sonia R. Albano de Lima , Nahim Marun, Eduardo F. Giancesella (org.). -- São Paulo, SP : Tesseractum Editorial, 2023.
epub

Vários autores.

ISBN 978-65-89867-70-8

1. Educação musical 2. Música - Estudo e ensino
3. Música - Teoria I. Lima, Sonia R. Albano de.
II. Marun, Nahim. III. Giancesella, Eduardo F.
23- 179447 CDD- 780.7

Índices para catálogo sistemático:

1. Música : Estudo e ensino 780.7

Tábata Alves da Silva - Bibliotecária - CRB-8/9253

Coordenação Editorial: Equipe Tesseractum Editorial

Diagramação: Equipe Tesseractum Editorial

Revisão dos textos: Mariana Clark

Capa: Aline Cardoso

Arte final da capa: Tammy Guerreiro

Primeira Edição, São Paulo, novembro de 2023. ©Tesseractum Editorial.

Site da editora: www.tesseractumeditorial.com.br

Nenhuma parte dessa publicação, incluindo o desenho da capa, pode ser reproduzida, armazenada, transmitida ou difundida, de maneira alguma nem por nenhum meio sem a prévia autorização da editora e dos autores. A violação dos direitos autorais é punível como crime (art. 184 e parágrafos do Código Penal), com pena de prisão e multa, busca e apreensão e indenizações diversas (art. 101 a 110 da Lei 9.610 de 19.02.1998, Lei dos Direitos Autorais).

Os XX anos de implantação do PPG em Música do IA-UNESP é contemplado com essa edição comemorativa contendo parte da produção intelectual de discentes e egressos do Programa, de 2018 a 2023. Integraram essa edição os autores Carlos C. Lafelice, Eduardo F. Giancesella, Flavio Henrique Monteiro Gomes, José Rodrigues Santos Velho, Leonardo K. de Oliveira, Nayana Di Giuseppe Germano, Rafael Y Castro, Samuel Pompeo, Sergio Leal.

Sumário

APRESENTAÇÃO	6
Prof. Dr. Sonia R. Albano de Lima	
Prof. Dr. Eduardo F. Giancesella	
PREFÁCIO.....	9
Prof. Dr. Nahim Marun	
O SOM E A SUA INTERDISCIPLINARIDADE	10
Prof. Dr. Sergio Leal	
O QUE HÁ DE ABSOLUTO NO OUVIDO?	31
Prof. Dr. Nayana Di Giuseppe Germano	
O RITMO COMO FENÔMENO MULTIDIMENSIONAL: PERSPECTIVAS E METODOLOGIAS IDENTITÁRIAS TRANSCULTURAIS EM PRÁTICAS PERCUSSIVAS NAS BATERIAS DA UNESP	43
Prof. Dr. Rafael Y Castro	
O JAZZ NO BRASIL	54
Prof. Mestre Samuel Pompeo	
DA ANTROPOFAGIA COMO POÉTICA E COMO DIALÉTICA	79
Prof. Mestre Flávio H. Monteiro Gomes	
ESCRITA IDIOMÁTICA PARA ATABAQUE A PARTIR DOS TOQUES DE CANDOMBLÉ KETU: REFLEXÕES E PROPOSTA DE NOTAÇÃO	91
<i>Prof. Mestre Leonardo K. de Oliveira</i>	
<i>Prof. Dr. Eduardo Flores Giancesella</i>	
<i>Prof. Dr. José Rodrigo Santos Velho</i>	
NOTES ON MODES, COUNTERPOINT AND CADENCE: THE MANUSCRIPT BRITISH LIBRARY, K.1.G.10.....	111
<i>Carlos C. Iafelice*</i>	
SOBRE OS ORGANIZADORES E AUTORES	149

XX ANOS DO PPG EM MÚSICA DO IA-UNESP

APRESENTAÇÃO

Esta coletânea contempla os textos de egressos e discentes do Programa de Pós-Graduação em Música do IA-UNESP indicados pelos docentes, em comemoração aos XX anos de implantação do Programa. Os artigos selecionados de 2018 a 2023 não resumem as teses e dissertações dos discentes e egressos, são uma extensão de suas pesquisas. Constam da publicação, além dos textos inéditos, o resumo curricular dos autores, a atividade profissional que desempenham, o impacto de suas pesquisas para a área, além do nome dos docentes que orientaram as teses e dissertações, todas elas alinhadas às linhas de pesquisa que norteiam o PPG.

No intuito de contemplar todos os textos indicados pelos orientadores, foi necessário dividir a produção intelectual dos discentes e egressos em três volumes.

A tese e a produção bibliográfica do egresso Prof. Dr. Sérgio Leal estão focadas no campo da ecologia sonora, contribuindo na realização de importantes debates na contemporaneidade, particularmente pelo seu enfoque qualitativo no tocante à questão da poluição sonora. Nesse trabalho podemos vislumbrar um diálogo entre a música e a sociedade e o esclarecimento a respeito das causas do excesso de ruídos na atualidade e na proposição da valorização do silêncio e da escuta qualificada na cultura do cotidiano, de forma a se contrapor à saturação sonora, hoje vivida como algo naturalizado pelas pessoas. O autor segue sua investigação mediante uma abordagem sistêmica, conduzida de maneira interdisciplinar, a partir da conjunção de saberes de distintas áreas. Tem atuado em Congressos e Eventos Científicos com trabalhos direcionados a essa temática. São 12 as suas composições para diferentes formações instrumentais, a última delas intitulada 'A paisagem que entra pela minha janela' (noneto para 5 flautas doces soprano, clarinete, violoncelo, vibrafone e violão), com estreia no IX Simpósio Internacional de Música na Amazônia em outubro de 2023.

A produção científica e atuação profissional da egressa Prof. Dr. Nayana Di Giuseppe Germano resulta da investigação realizada durante o seu Mestrado e Doutorado no PPG de Música, acerca do ouvido absoluto e relativo. Essa produção apresenta inovação científica na maneira de medir o Ouvido Absoluto, utilizando a Psicometria. Muitas publicações nacionais e internacionais foram feitas a partir dessa investigação. Há que se auferir um destaque especial para os artigos: "*A new approach to measuring absolute pitch on a psychometric theory of isolated pitch perception: Is it disentangling specific groups or capturing a continuous ability?*", publicado em 2021, no periódico científico Plos One, e o artigo "*Psychometric features to assess absolute pitch: Looking for construct validity evidences regarding isolated pitch tasks in undergraduate Brazilian music students*", publicado em 2018 e premiado no ESCOM (*European Society for the Cognitive Sciences of Music*) *Early Career Research Award*.

A tese de doutorado em regime de cotutela — que está sendo realizada pelo discente e mestre Samuel Pompeo — busca novas abordagens para a performance do Choro, com o objetivo de desenvolver modelos prático-teóricos que aprimoram a performance de músicos, compositores e arranjadores nesse gênero musical brasileiro. As possíveis inovações e o potencial impacto de suas investigações sobre o Choro despertaram grande interesse de duas universidades renomadas em continentes distintos: a Universidade de Aveiro, em Portugal, e a Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP), no Brasil. Tomando como base os conceitos de hibridação e transgressividade, Samuel Pompeo tem realizado pesquisas voltadas para o aprimoramento performático desse gênero musical, a exemplo, os álbuns "Que descaída" e "Passos Largos" que destacam possíveis caminhos para a evolução do Choro. Essas contribuições têm sido veiculadas em revistas acadêmicas nacionais e internacionais, a exemplo: "Choro hodierno: uma proposta de contextualização" (Epistemos, v. 8, 2020) e "Dodecafonando: contrastes entre o Choro tradicional e o Choro hodierno" (Revista da Tulha, v. 7, n. 2, p. 149-191, 2021). Além de sua atuação junto ao Programa, o autor tem desenvolvido extensa carreira na performance e na docência no Brasil e no exterior.

O percurso acadêmico do egresso Prof. Dr. Rafael Y Castro deve ser considerado. Sua premiada tese de doutorado foi indicada para publicação pela Editora UNESP e evidenciou as possibilidades territoriais históricas dos saberes afro diaspóricos existentes nos núcleos de resistência, expressados nos terreiros e nas Escolas de Samba em São Paulo — investigação relevante para a compreensão da musicalidade brasileira e seus abrangentes processos artísticos e pedagógicos identitários, tratados institucionalmente, nos mais diversos contextos socioculturais. Sua pesquisa se estende para o seu Pós-Doc realizado no PPG e orientado pelo Prof. Dr. Carlos Stasi e no auxílio que tem prestado ao Programa, ministrando disciplinas e orientando na qualidade de professor colaborador.

O doutorando Flávio Henrique Monteiro Gomes, integrante do grupo de pesquisa: De Música: História, Estética e Filosofia da Música, está desenvolvendo uma pesquisa relatando o caráter anti-imperialista da Antropofagia Osvaldiana e da Poesia Concreta com desdobramento na linguagem musical de vanguarda.

O mestrando Leonardo Kretzer de Oliveira, como expresso em seu texto, apresenta uma análise das notações e escritas musicais utilizadas em transcrições de toques e da música do candomblé e suas implicações, aumentando, em parte, o número de textos destinados ao instrumental percussivo. Embora sua linha de pesquisa seja a performance, o artigo também resvala em questões importantes centradas na etnomusicologia.

O texto intitulado *Notas sobre Modos, Contraponto e Cadência: Biblioteca Britânica de Manuscritos, K.1.G.10*, de autoria do egresso Prof. Dr. Carlos C. Lafelice, ex-orientando do Prof. Dr. Marcos Pupo Nogueira, analisa documentos históricos enquanto notas pessoais preservadas na Biblioteca Britânica sob a marca K.1.g.10. O exame crítico dessas fontes tem importância por se tratar de um conhecimento capaz de reconstruir um contexto histórico importante. Embora conhecido pela comunidade musicológica, o conteúdo dos manuscritos ainda não havia despertado interesse desde sua aquisição pela Biblioteca em 18 de julho de 1859. A razão para esse desinteresse pode ter sido em razão da brevidade dessas notas ou mesmo pela abrangência do seu

conteúdo. O egresso atualmente está realizando seu pós-doutoramento no Departamento de Musicologia e Bens Culturais da Universidade de Pavia (campus Cremona), no âmbito do projeto “European ArsNova”, e encaminhou esse texto para compor essa coletânea.

Ainda que esta edição tenha um cunho comemorativo, ela não deixa de revelar a importância que o PPG em Música do IA-UNESP destinou à produção intelectual de seus discentes e egressos, dignificando ainda mais o trabalho dos orientadores em cada uma das linhas de pesquisa que norteiam este Programa.

Prof. Dr. Sonia R. Albano de Lima &

Prof. Dr. Eduardo F. Giancesella

Agosto de 2023

PREFÁCIO

Com muita satisfação, apresentamos à comunidade científico-musical esta edição comemorativa dos 20 anos de implantação do PPG-Música do IA-UNESP, com textos científicos de discentes e egressos deste Programa. Este volume foi organizado pelos Prof. Dr. Sonia Regina Albano de Lima e pelo Prof. Dr. Eduardo Flores Giancesella, a quem muito agradecemos. Os trabalhos indicados foram selecionados pelo próprio corpo docente do PPG Música, como produção intelectual destacada.

Nesta retrospectiva, percebemos a vocação do PPG-Música participando ativamente da formação da cultura brasileira contemporânea. Algumas manifestações tradicionais são muito recorrentes nos textos apresentados, demonstrando um claro posicionamento do nosso corpo discente e docente em favor de uma musicologia inclusiva, crítica e reflexiva.

Os textos selecionados estabelecem diálogos entre os processos, os pensamentos e as práticas musicais. Estão representados e se interseccionam nesta coleção com as três linhas de atuação acadêmica incluídas no nosso PPG-Música: Música, Epistemologia e Cultura; Composição, Cognição e Estruturação Musical; Performance.

Agradecemos pela contribuição e, em nome do Instituto de Artes da UNESP, parabenizamos nossos egressos e discentes e seus respectivos orientadores Prof. Dr. Marisa Fonterrada, Prof. Dr. Graziela Bortz, Prof. Dr. Sonia Regina Albano de Lima, Prof. Dr. Carlos Stasi, Prof. Dr. Lia Tomás, Prof. Dr. Marcos Pupo e Prof. Dr. Eduardo Giancesella.

Na certeza de que o excelente conteúdo desta edição comemorativa dos XX anos do PPG-Música do IA-UNESP será de grande proveito à toda comunidade científico-musical, desejamos uma boa leitura.

Prof. Dr. Nahim Marun

*Coordenador do PPG-Música IA-UNESP
Gestão 2021-*

O SOM E A SUA INTERDISCIPLINARIDADE

Prof. Dr. Sergio Leal

O som tem sido objeto de discussão de algumas categorias específicas. Músicos, educadores musicais, artistas sonoros, físicos, acústicos, engenheiros de som e linguistas são, talvez, os profissionais que mais se ocupam dessa questão.

Não obstante, pelo menos no Brasil, quando se trata do tema da poluição sonora — um dos fenômenos mais insidiosos dos tempos atuais —, as discussões têm envolvido, sobretudo, físicos, engenheiros e advogados. Diante disso, o foco no saber matemático e na experiência dos legisladores tem monopolizado essas discussões, deixando de lado reflexões de outros profissionais que poderiam enriquecer consideravelmente esse debate.

Os fenômenos sonoros são acontecimentos prechos de significados e de sentidos, não podem ficar reduzidos à esfera de uma ou outra especialidade. Dissecá-los, analisá-los e esquadrihá-los à moda da concepção cartesiana de mundo, já agonizante e estéril, incapaz de fornecer respostas aos problemas sistêmicos que afligem o mundo, não nos conduzirá a uma melhor compreensão de sua natureza.

Se é fato que cada som pode ser avaliado a partir de suas características acústicas pelo ponto de vista de físicos ou engenheiros, é igualmente válido, por exemplo, que o mesmo som possua características potencialmente artísticas a serem contempladas pelos músicos. O mesmo pode ser dito no tocante ao seu potencial maléfico ou benéfico à saúde, que poderá ser avaliado do ponto de vista de um médico, de um sanitarista ou de outro profissional de saúde. Ele também pode ser avaliado na sua relação com o espaço, na visão de um arquiteto-paisagista. A sua capacidade de evocar emoções, memórias e sentidos de vida pode ser apropriada por um psicólogo clínico para o trato com seus pacientes ou por um psicólogo ambiental a partir de seu componente de fascinação. O som pode, também, ser objeto das preocupações de educadores, musicais ou não, no tocante a sua importância na relação entre paisagem sonora e ecologia. Há várias escutas possíveis relacionadas ao som. A interpretação dessa escuta dependerá de quem a ouvirá.

Meu objetivo neste texto é ressaltar a polissemia do som, com o propósito de encorajar discussões a respeito desse tema sob uma perspectiva interdisciplinar. Vale ressaltar que, mesmo a interdisciplinaridade, no meu entendimento, é um tanto limitada, tendo em vista a natureza sistêmica do som. O “padrão ouro” para a compreensão do som envolve uma perspectiva de análise transdisciplinar, que, devido à concepção cartesiana que ainda domina parte de nossas instituições, limita consideravelmente esse tipo de análise.

Como o presente texto se destina em grande parte ao âmbito acadêmico, a discussão interdisciplinar desse fenômeno trará um ganho significativo, em comparação às discussões fragmentárias às quais, muitas vezes, esse assunto é submetido.

A saturação de estímulos como base para se compreender a poluição sonora

Um dos aspectos mais importantes quando se trata do som na atualidade é a questão da poluição sonora. No entanto, concomitantemente com a sua ocorrência, é notório que há um predomínio dos aspectos visuais no cotidiano, cuja compreensão pode ser útil para o melhor dimensionamento do papel dos sons/ruídos na sociedade atual.

Pelo menos desde o início da modernidade, a ênfase na visualidade é uma característica dominante na cultura ocidental. Na cultura atual, perpassada pelo *zeitgeist* da lógica do consumo, a imagem, como ferramenta de produção de desejo (de consumo), reina absoluta. A excessiva presença de telas de visualização no cotidiano das pessoas, empregadas como ferramenta de trabalho, de comunicação e para fins de entretenimento, impõe uma desequilibrada relação dos seres humanos com os estímulos visuais, em detrimento do amadurecimento dos demais sentidos em suas atividades corriqueiras.

A valorização dos elementos visuais manifesta-se em outros aspectos da vida. A linguagem do dia a dia está impregnada de termos que nos remetem à visualidade. É comum as pessoas utilizarem expressões como: “ponto de vista”; “minha visão a respeito de um determinado assunto”; “enxergar”, como substitutivo de compreender; “veja”, no sentido de chamar a atenção para algo; “observação”; entre tantas outras, para se comunicarem com relação a assuntos que, muitas vezes, não se referem a noções visuais. O notório é que essas expressões são empregadas mesmo em alusões a elementos de outros espectros perceptivos. Como exemplo, é comum as pessoas dizerem “olha!” para chamar a atenção de alguém para algum som projetado. Essas expressões estão naturalizadas na comunicação corriqueira e, por isso, passam despercebidas.

Na produção de conhecimento, essa noção também se manifesta de maneira impactante. É comum encontrarmos pesquisas que tratam de paisagens visuais, mas não fazem referência alguma aos sons constituintes, como se fosse possível separar o componente visual do auditivo de um cenário. São pesquisas surdas empreendidas inclusive por intelectuais notáveis em seus campos de desenvolvimento que, muitas vezes, chegam até a deixar rastros para se estudar os sons, mas que não o mencionam em seus trabalhos, evidenciando a força da seletividade visual imposta pela cultura ocidental. Um desses exemplos é a obra de Paul Virilio, arquiteto e filósofo, cujos trabalhos oferecem ricas análises a respeito dos aspectos visuais dos ambientes, porém, com raras referências aos seus elementos sonoros.

No entanto, a prevalência visual não garante o desenvolvimento completo da observação. Se hoje em dia se vive sob o império da imagem, ainda assim as imagens são empregadas como artifício de indução de comportamentos, tal qual os estímulos provenientes de outras ordens. Essa condição funciona como um dos componentes

daquilo que Shoshana Zuboff (2021, p. 530) chama de “engenharia comportamental” — o controle do indivíduo a partir da monitoria de seu comportamento.

A saturação de estímulos, marca da atualidade, não tem como finalidade primeira desenvolver as capacidades humanas; pelo contrário, ela impede que os indivíduos tomem decisões quanto aos mais simples aspectos do dia a dia, tornando-se dependentes de estímulos originários dos canais da indústria (LEAL, 2023, p. 180).

Outra consequência que a saturação de estímulos gera é a anestesia dos sentidos, fenômeno retratado por João Francisco Duarte Junior como uma suspensão ou retraimento da capacidade perceptiva humana, fato que impede que os indivíduos se relacionem de forma adequada com o ambiente em que vivem. Como exemplo desse embotamento, ele se reporta ao desenvolvimento tecnológico desenfreado que tem circundado nossas vidas:

O fato é que o exponencial desenvolvimento tecnológico a que estamos assistindo vem se fazendo acompanhar de profundas regressões nos planos social e cultural, com um perceptível embrutecimento das formas sensíveis de o ser humano se relacionar com a vida (DUARTE JUNIOR, 2000, p. 73).

De acordo com Duarte Junior, esse empobrecimento da capacidade perceptual é causado primordialmente pela ênfase que a cultura ocidental tem depositado na racionalidade, que tem como consequência a sobrevalorização do intelecto e uma depreciação do corpo e, por extensão, do saber sensível.

A saturação de estímulos remete ao que Gillo Dorfles (1988, p. 11) conceitua como “perda do intervalo de fruição” — noção que nos remete a uma das questões fundamentais da cultura atual, que, por imitação das práticas consumistas, leva as pessoas a adotarem o hábito da descartabilidade de quase todas as suas ações cotidianas. De certa forma, passamos de uma imagem para outra, de um som ao outro, sem pausas, de tal maneira que as pessoas acabam não apreciando o conteúdo que cada estímulo traz dentro de si. Não há degustação, trata-se de um simples engolir e passar adiante. As pessoas simplesmente usam e descartam tudo que aparece em sua frente e perdem a oportunidade de construir uma experiência mais aprofundada das situações vividas. Como salienta Zygmunt Bauman, uma “vida de consumo” que:

Projeta o mundo e todos os seus fragmentos animados como objetos de consumo, ou seja, objetos que perdem a utilidade (e, portanto o viço, a atenção, o poder de sedução e o valor) enquanto são usados. Molda o julgamento e a avaliação de todos os fragmentos animados e inanimados do mundo segundo o padrão dos objetos de consumo (BAUMAN, 2007, p. 16-17).

Tal condição evidencia o que diz Paul Virilio a respeito de vivermos sob uma dromocracia, ou seja, um governo da velocidade, herdeiro da lógica da guerra, da tecnocracia e do progresso ilimitado (VIRILIO, 1993, p. 97-98). Não há tempo para o indivíduo ser quem ele é realmente. Ele deve ser rápido o suficiente para acompanhar a

velocidade da demanda do consumo, de suas modas transitórias e da comunicação. O meio o induz a se comunicar instantaneamente e acompanhar a velocidade da máquina.

Na era das mídias sociais, a revolução das máquinas irrompeu da condição de utopia para a realidade. Entretanto, as máquinas não têm vontade própria, elas estão a serviço de seus senhores, os detentores do capital, de acordo com aquilo que Zuboff chama de *capitalismo de vigilância*, ou seja, o emprego das mídias sociais e da tecnologia da informação em proveito da dominação e do acúmulo de riqueza, a partir da extração de dados comportamentais dos usuários (ZUBOFF, 2021, p. 23-24). Em outras palavras, a utopia do passado se transformou na distopia do presente.

Assim relatado, constata-se que, ainda que a cultura ocidental tenha privilegiado os aspectos visuais, a saturação de estímulos, fomentada pela cultura consumista, é uma condição que antecede a problemática da poluição, seja sonora ou visual. Compreendê-la é a raiz para se dar um passo adiante a respeito deste e outros problemas que afligem a contemporaneidade. Tais problemas, por serem de natureza sistêmica, só podem ser satisfatoriamente abordados a partir de uma abordagem interdisciplinar ou, até mesmo, transdisciplinar.

A necessidade de uma abordagem interdisciplinar para o problema da poluição sonora

A poluição sonora é classificada pela Organização Mundial da Saúde como o segundo tipo de poluição mais deletério para a saúde na atualidade (DEUTSCHE WELLE, 2018). Seu enfrentamento requer um estudo interdisciplinar intenso que não pode ser analisado por abordagens e pontos de vista fragmentados e nem por áreas específicas. Essa questão, entretanto, não tem merecido da sociedade brasileira o devido cuidado.

No mês de abril de 2023, por exemplo, foi realizado um simpósio denominado *Poluição sonora: impactos do ruído na saúde e conforto da população*, promovido pela Escola do Parlamento, vinculada à Câmara Municipal de São Paulo, que contou com a participação de indivíduos de diferentes esferas da sociedade. As discussões em torno dessa questão ficaram concentradas, de forma enfática, nos assuntos voltados para medições de intensidade sonora, produção de mapas de ruído e criação ou aplicação de leis punitivas, discussões essas implantadas por engenheiros, físicos e advogados, que eram as figuras dominantes no evento. O problema da educação, central para a transformação de qualquer cenário voltado para a poluição sonora sob qualquer ordem, foi mencionado de passagem, sem receber o devido aprofundamento ou a atenção necessária, permeando de igual forma discussões voltadas para a medição da quantidade de ruídos. No evento, não houve qualquer alusão aos trabalhos de Raymond Murray Schafer, presentes desde a década de 1960, nem discussões envolvendo de forma direta a ecologia sonora.

Esse vício epistemológico de priorizar as questões validadas pelas ciências exatas, em detrimento daquelas prognosticadas pelas ciências humanas e pelas artes, desconsidera as inúmeras relações vivenciadas pelos indivíduos no convívio social.

Recordo que, por mais de uma vez, fui criticado por empregar a expressão “saturação sonora” para me referir ao estado de determinados ambientes em que havia desequilíbrio na paisagem sonora. A crítica foi baseada no fato de que não há uma

maneira de se realizar a medição de saturação em um ambiente. Essa crítica me parece despropositada, considerando-se que não são necessárias medições ou a mediação de aparelhos para saber se há ou não a ocorrência de saturação sonora em um ambiente, visto que nossos ouvidos percebem quando isso ocorre. Qualquer som ou grupo de sons que prejudica ou impede a escuta de outros sons causa saturação sonora. Um ambiente no qual sons importantes ou desejados não podem ser ouvidos por serem sobrepujados por outros sons — ambiente *low-fi* (SCHAFER, 2011, p. 107), pode ser considerado um cenário no qual há saturação sonora e essa é uma percepção que está dentro do alcance de qualquer ouvido saudável. Não é necessária a utilização de qualquer mediador para perceber isso.

Se ao atravessar uma rua, um caminhão passa emitindo sons de alta intensidade, dificilmente eu poderei contar com a minha audição para saber se há outro veículo chegando nesta via. Se eu não recorrer à minha visão, vou correr um grande risco ao tentar atravessar essa rua¹. Nesse caso, um som importante para a minha sobrevivência deixou de ser percebido devido à ocorrência de um som prejudicial (ruído). Esse é um dos exemplos de saturação sonora que se manifesta no corpo e afeta de forma direta a vida de um indivíduo.

Essa questão não me parece irrelevante, considerando-se que os seres humanos têm permitido que certos tipos de experiências sejam mediadas por cálculos, ou por máquinas. Isso tem levado os indivíduos a perderem a referência no tocante a viver a vida a partir de suas próprias potencialidades. Essas são subvalorizadas pela crença no mito do progresso — sinal de um cartesianismo que cada vez mais corrói a nossa existência neste planeta.

É preciso, portanto, ter a coragem de questionar e combater a modernidade, buscando novas maneiras de sentir e se colocar no mundo, atuando em equilíbrio com os demais atributos humanos. Hoje é necessário unir a razão com o sentimento, a intuição e a percepção, a fim de que o ser humano viva em sintonia com todas as suas potencialidades e não somente com uma delas.

A fé excessiva na razão, desvinculada dos demais atributos humanos, poderá levar a humanidade ao precipício, haja vista os problemas ecológicos que estamos enfrentando dia a dia. Sou um ser humano e, por conseguinte, tenho um corpo e uma mente, que é derivada deste corpo, e não separada ou mais importante que ele.

Sob esse contexto é relevante abordar o fenômeno sonoro a partir de uma visão interdisciplinar e até mesmo transdisciplinar. Atualmente há um significativo número de pesquisas que indicam a necessidade de estudar o som sob essa perspectiva, considerando-se elemento de destaque, a concepção das paisagens sonoras proposta pela ecologia sonora. Entre esses estudiosos, Sarah Payne (2013, p. 255) ressalta o quanto as paisagens sonoras podem afetar positivamente a saúde das pessoas.

Lex Brown defende que o planejamento urbano precisa incorporar a perspectiva do som a partir da consideração das paisagens sonoras, de maneira a ampliar a sua capacidade de lidar com o fenômeno da poluição sonora, pois a abordagem

¹ O exemplo considera os veículos movidos a motor de explosão, ainda prevalentes. Em uma possível realidade futura, na qual se conjectura que os veículos elétricos venham a substituí-los, tal realidade pode ser alterada, pois os elétricos são silenciosos.

exclusivamente pautada nos aspectos objetivos é insuficiente para a gestão do ruído ambiental (BROWN, 2010, p. 496-499). Tal consideração é corroborada por Deborah Hall et al. ao enfatizarem que

[...] medições isoladas de níveis sonoros não são capazes de capturar a rica complexidade da experiência da paisagem sonora e não deveriam ser usadas como a única ferramenta no arsenal dos planejadores urbanos para avaliar o conforto acústico² (HALL et al, 2013, p. 253).

A pesquisa de doutorado de Karina Mary de Paiva Vianna reforça a constatação da falibilidade das abordagens baseadas em medições de intensidade de ruído. Ao se voltar para o trabalho do Programa Silêncio Urbano (PSIU) da Prefeitura de São Paulo, a autora apura que a ênfase na medição não é resolutiva:

Os principais problemas destacados na ação fiscalizadora do PSIU dizem respeito às medições realizadas no estabelecimento vistoriado apontarem níveis de ruído abaixo dos limites estabelecidos e as reclamações persistirem. Este fato pode ser explicado em função do ruído produzido pelos sons de carros e pedestres conversando no entorno serem mais elevados que o emitido pelo estabelecimento vistoriado. O que reforça a necessidade de se rever os métodos de avaliação do ruído ambiental (VIANNA, 2014, p. 121).

É evidente que creditar a compreensão do som às medições, à confecção de mapas de ruído e ao estabelecimento de leis é insuficiente. Lidar com o som e as benesses e malefícios que ele pode engendrar, exige um estudo de natureza interdisciplinar, bem mais amplo do que qualquer reducionismo cartesiano, tendo em vista a sua complexidade. Assim, a fim de compreendermos mais intensamente o universo sonoro, é necessário estarmos atentos às suas múltiplas relações que perpassam toda e qualquer cultura. A etnosonia tem realizado parte desse trabalho e a pesquisadora Paula Molinari assim se expressa quanto ao termo:

E o que denominamos etnosonia? O neologismo pretende designar o estudo dos sons e de seus significados na cultura dos povos, manifestados na fala, no canto, nos silêncios comunicacionais, nos hábitos, mas também nas manifestações celebrativas, nos rituais ou nas formas espontâneas de expressão de determinada cultura; de outro modo, pode-se dizer que é o estudo sistemático da cultura sonora com vistas à cultura imaterial (MOLINARI, 2016, p. 143).

Assim relatado, podemos afirmar que é na ecologia sonora, fundada por Schafer, que vamos ter os meios mais apropriados para tratarmos dessa problemática. A abordagem multifocada do som, com ênfase em seus aspectos subjetivos, tem se

² [...] sound level measures alone fail to capture the rich complexity of the soundscape experience and should not be used as the only tool in the urban planners' armoury for assessing acoustic comfort.

preocupado com a forma como o ouvinte escuta e interpreta o cenário acústico em que está inserido e tem sido fortificado com pesquisas realizadas por outras áreas de conhecimento, entre elas, a arquitetura, a saúde, o planejamento urbano e a psicologia ambiental, trazendo uma perspectiva de ação bem mais adequada ao tema, do que a simples medição das fontes ruidosas e da construção de mapas sonoros em uma cidade.

Um exemplo significativo dessa nova abordagem foi realizado em abril de 2023, na cidade de Pontevedra, na Galícia, região da Espanha, intitulado *Paisaxe sonora e cidade: repensar o espazo urbano a través da escoita*, que discutiu o papel da paisagem sonora no meio urbano, integrando o *Urbtopías*. Inversamente do evento brasileiro apontado anteriormente, esse evento reuniu um grupo de debatedores que atuavam nas ciências sociais, nas ciências humanas e nas artes, em oposição ao grupo de participantes do evento ocorrido na capital paulista. Entre eles havia um sociólogo e doutor em urbanismo, um musicólogo, um artista sonoro e doutor em belas artes e um linguista, todos eles mediados por uma jornalista.

Há que se considerar ainda a atuação do Grupo de Pesquisa em Educação Musical da UNESP (G-PEM), que também tem desenvolvido atividades e estudos voltados para a educação sonora e para a ecologia sonora, contrapondo-se ao conhecido viés de colonizado prevalente na *intelligentsia* brasileira, que insiste em encontrar valor apenas no que é produzido e pensado na Europa e nos Estados Unidos. A coordenadora deste grupo de pesquisa, Prof. Dr. Marisa Fonterrada, estabeleceu contato direto e contínuo com o compositor M. Schafer, que por vezes participou ativamente desses eventos. Os trabalhos e as ações realizadas por esse grupo de pesquisa têm valorizado a educação sonora e os aspectos positivos do som, muito mais do que se centrar em um posicionamento pessimista centrado nos malefícios do ruído.

A condição interdisciplinar da música

Por mais que existam pesquisas de abrangência interdisciplinar no campo da música, essa atuação não tem sido suficiente para promover a transformação na forma de pensar a música. Continua ainda uma concepção predominantemente centrípeta a respeito do fazer musical. Grande parte dos músicos ainda subestimam o potencial dialógico da música com outras áreas de conhecimento e deixam de perceber que ela é uma das ferramentas capazes de compreender o mundo. Esse viés bastante redutor e fragmentado, é, em grande parte, responsável pela manutenção do *status* subalterno que a música ocupa na cultura ocidental. Boa parte dos músicos e pesquisadores musicais não tem pensado a música como uma produtora de conhecimento e nem como uma área do saber que pode se integrar às demais áreas.

Na verdade, o diálogo interdisciplinar destinado à música não prejudica a discussão estética e estrutural que lhe é atinente; pelo contrário, diversifica-a e enriquece-a, além de possibilitar aos músicos uma atuação e participação mais intensa quanto aos rumos que a sociedade deve desenvolver para sobreviver aos perigos que a circundam. A ecologia sonora tem se apresentado como uma das mais significativas propostas de diálogo interdisciplinar no cenário musical. Uma de suas proposições básicas é a de empregar o *know-how* criativo dos compositores para a modelação das

paisagens sonoras ruidosas geradas pelos humanos (SCHAFER, 2011, p. 288). Ela traz um convite para uma atitude centrífuga, ao propor que os compositores — tradicionalmente voltados mais para as suas questões estéticas — saiam para o mundo e apliquem seu saber de maneira a contribuir para a edificação de uma sociedade melhor. Nesse sentido, ela adquire uma função social dignificante e ecológica.

Se tradicionalmente se entende a música enquanto sons organizados para gerar prazer estético, cabe ao trabalho com as paisagens sonoras orquestrar os espaços urbanos ruidosos, equilibrando-os de tal forma a se equiparem ao que comumente denominamos de música; como proposta para não gerar incômodo social e ser uma fonte de prazer e bem-estar.

Tendo isso como meta, percebe-se que a proposta da ecologia sonora não apenas abre possibilidades de um diálogo interdisciplinar, como atualiza, amplia e enriquece as suas possibilidades estéticas. Ela, forçosamente, nos obriga a reconsiderar e repensar o que é música. A paisagem sonora passa a ser compreendida como música (LEAL, 2023, p. 361-364). A escuta musical sob essa perspectiva assume um papel de importância vital, sobrepujando a excessiva ênfase que a estética e a filosofia musical da tradição europeia têm imputado à poiesis no trabalho de criação. Mais do que realçar o trabalho racional da invenção, o foco recai na possibilidade de se criar uma música capaz de atuar no ouvido humano de outra forma. Há sons por toda a parte e, portanto, pode haver música em qualquer lugar. Promover essa transformação é uma questão de percepção. Tudo depende de como se ouve. Um ouvido desanestesiado, faculdade presente em um “indivíduo que tenha a sua sensibilidade desenvolvida, os seus sentidos despertos e educados para captar as nuances qualitativas do cotidiano”, como propõe Duarte Junior (2000, p. 208-209), é capaz de encontrar música em qualquer parte.

Essa escuta moldada em uma proposta de “educação do sensível” (DUARTE JUNIOR, 2000, p. 15), pode nos levar aos domínios da “escutativa”, como uma “atitude atenta em relação à paisagem sonora” (FONTERRADA, 2022, p. 20), que de acordo com Molinari (2016, p. 148), é capaz de desobstruir nossos sentidos. Trata-se de uma “escuta individuada”, como processo de integração do indivíduo com o seu meio (LEAL, 2023, p. 360).

O som comporta inúmeras dimensões. A escuta estética é uma delas, mas não a única. O som que um pássaro emite pode ser ouvido como música para alguns humanos, enquanto para outros não. Para o pássaro, na maior parte das vezes, esse mesmo som funciona como artifício de comunicação. Será que a fala dos humanos é recebida pelos pássaros como música? Esse é um dos muitos exemplos pelos quais se compreende que a música perde profundidade se abordada sob um viés exclusivamente estético.

A abordagem interdisciplinar aplicada à música me parece fundamental, pois outros ramos devem ser cultivados nessa árvore, a considerar seus desdobramentos políticos, sociais, antropológicos, ecológicos, sanitários, pedagógicos e psicológicos, entre outros.

Mais um exemplo de abordagem centrífuga na música é a proposta da “música sintrópica”, considerada uma proposição de criação musical baseada na hibridação entre as características discursivas da maneira ocidental tradicional de se compor música e as características das paisagens sonoras.

Nessa proposta se amalgamam as noções da Agricultura Sintrópica, da Teoria de Gaia, da ecologia sonora, da mitologia criativa, da biologia cultural, da psicologia ambiental, da filosofia de John Gray, do taoísmo e do pensamento sistêmico, entre outros. Faz-se uma analogia com o princípio da sintropia, prevalente nos processos biológicos e caracterizada pelo progressivo ganho de energia conforme os sistemas se desenvolvem, em contraposição à perda de energia e desagregação progressiva dos fenômenos entrópicos. Sob esse prisma, a música baseada nas paisagens sonoras adiciona ao discurso os sentidos, holisticamente falando, que os sons adquirem para o ouvinte no local em que ocorrem. A música sintrópica tem no local o seu foco: “criar, construir a partir daquilo com que vivemos” (LEAL, 2023, p. 397).

Não obstante, apesar da potencialidade da ecologia sonora como área de saber e de sua relevância na atualidade, não há espaço para esse campo nos programas de pós-graduação em música no Brasil. Há uma total ausência de linhas de pesquisa voltadas para essa discussão nas universidades do país. Esse é um dos motivos pelos quais o campo passa despercebido e seus debatedores não são reconhecidos em espaços propícios como o do simpósio realizado na Câmara Municipal de São Paulo.

A urgência dos desequilíbrios ecológicos na atualidade exige que a questão sonora também seja colocada como pauta prioritária e cabe à ecologia sonora o papel de proeminência nessa discussão. Os músicos precisam compreender que temáticas como essa, além de seu valor intrínseco, são, também, caminhos possíveis para abriremos diálogos com outras áreas e angariarmos reconhecimento para todo o campo.

Som e saúde interconectados

Há uma importante relação entre som e saúde que, cada vez mais, tem recebido atenção por parte dos pesquisadores da área. Os efeitos negativos do ruído para a saúde atualmente são amplamente reconhecidos.

Fartamente estudada, a perda auditiva induzida pelo ruído é causada pela exposição ao excesso de ruído. Sua ocorrência pode ser acompanhada por zumbido e dificuldade na compreensão da fala, segundo a pesquisadora Simone Adad Araújo (2002, p. 49). É causada pela exposição continuada aos ambientes ruidosos, “com níveis de pressão sonora mais altos que 75-85 dB” (BASNER et al, 2014, p. 1325), ou, ainda, pela exposição a um único evento de altíssima intensidade sonora, como disparos de armas de fogo, fogos de artifício e espetáculos com música amplificada, entre outros.

Contudo, além da perda auditiva, outras enfermidades podem ser causadas pela exposição ao excesso sonoro, como salienta Mathias Basner:

[...] os efeitos do ruído para a saúde vão bem além da audição. Os tão chamados efeitos não auditivos do ruído incluem reações de incômodo por parte da população exposta, perturbação do sono, piora no desempenho escolar das

crianças e doenças cardiovasculares, como, por exemplo, um risco aumentado para a hipertensão e para o infarto do miocárdio (BASNER, 2016, p. 235)³.

Os efeitos não auditivos do ruído são múltiplos. Araújo (2002, p. 49) acrescenta a essa lista as alterações do sono e transtornos da comunicação, neurológicos, vestibulares, digestivos, comportamentais, cardiovasculares e hormonais. Os estudos de outros pesquisadores ampliam essa quantidade, que deve, provavelmente, aumentar ainda mais, à medida que esse conhecimento é aprofundado. O interesse nessa área é crescente.

Os estudos a respeito dos efeitos negativos do ruído para a saúde têm se dividido em três grupos relacionados à exposição: ruído ocupacional, ruído ambiental e ruído social.

O ruído ocupacional é a vertente mais antiga e bem estudada, na qual se tem um sólido conjunto de pesquisas a respeito dos efeitos negativos e continuados do ruído nos ambientes de trabalho.

O ruído ambiental abarca uma dimensão bastante ampla, pois são múltiplas as fontes que o geram, tal qual o ruído do tráfego (rodoviário, ferroviário e aéreo), o da construção civil, o das indústrias (emitido para fora do estabelecimento) e o dos ambientes residenciais, entre outros. Essa vertente assume grande importância na atualidade, particularmente pelo predominante e constante ruído dos veículos no tecido urbano.

Há, também, o ruído social, proveniente das atividades de lazer, como nos espetáculos de música comercial, nas salas de concerto, no uso de aparelhos ligados a fones de ouvido, nas academias de ginástica, nos jogos eletrônicos, nos cinemas, nos estádios de futebol, nos bares, nas discotecas, nos parques e nos parques de diversões, entre outros. Sua ocorrência é especialmente preocupante porque, na maior parte das vezes, não é compreendido como algo prejudicial e passa a ser “um ruído desejado” (LEAL, 2023, p. 144).

Não há dúvidas quanto ao papel negativo que o excesso de ruídos exerce para a saúde e que a poluição sonora é um dos problemas mais insidiosos da atualidade. Todavia, o oposto também é válido: o som apresenta um grande potencial de promoção para a saúde e para o bem-estar.

Um recente e crescente aporte de pesquisas tem surgido, interessadas nas benesses produzidas pelo som para a saúde. Não se trata, pois, de reiterar o que qualquer um pode experimentar na escuta da música, prática social cuja origem se perde nos confins da história da humanidade, mas de estudos que apontam para outros caminhos além da perspectiva estética, ainda que a corroborem de uma maneira ampliada. Essas pesquisas têm se focado nas paisagens sonoras e nos seus efeitos positivos, como ressalta Payne:

³ [...] health effects of noise go far beyond hearing. The so-called non-auditory effects of noise include annoyance reactions of the exposed population, sleep disturbance, school children’s learning impairment, and cardiovascular disease like an increased risk for hypertension and myocardial infarction.

[...] paisagens sonoras podem prover efeitos positivos, mais que simplesmente a ausência de um efeito negativo e isto pode ocorrer independentemente do nível sonoro. Pode ser que as paisagens sonoras positivas possam realçar o humor de uma pessoa, ativar uma memória agradável de uma experiência passada, ou permitir que uma pessoa relaxe e se recupere, cognitiva e fisiologicamente⁴ (PAYNE, 2013, p. 255).

A ênfase dessas pesquisas tem recaído sobre a tendência de os sons de origem “natural” apresentarem um maior potencial de restauração da saúde e do bem-estar para os seres humanos, em comparação aos sons dos ambientes urbanos (PAYNE, 2013, p. 256).

O papel do som na arquitetura e no planejamento urbano

A relação entre música e arquitetura é antiga. A forma musical tem sido constantemente comparada a um equivalente sonoro da arquitetura. Além disso, a espacialização na concepção de uma obra, ou seja, a disposição dos instrumentistas e/ou dos sons no espaço é uma preocupação que ora mais, ora menos, tem feito parte de certas poéticas ou mesmo de fases inteiras da música erudita ocidental. Um dos melhores exemplos é o do estilo policoral veneziano, na transição entre os períodos renascentista e barroco, gestado a partir das características arquitetônicas da Basílica de São Marcos. Essa miscibilidade entre arquitetura e música, na origem de um estilo, assumiu um papel de tamanha importância a tal ponto que o estilo veneziano foi um dos elementos responsáveis pela transição para a música barroca, irrompendo no estilo *concertato* que, posteriormente, deu origem à cantata coral, ao concerto grosso e à sonata, formas que, por sua vez, conduziram a música da era do baixo contínuo para o estilo clássico.

Não se deve deixar de compreender que o uso de técnicas de espacialização atualiza o antigo emprego de cavernas, montanhas, encostas, ou qualquer espaço capaz de promover uma amplificação “natural” do som que a humanidade tem se valido desde tempos imemoriais. Nessa perspectiva, a despeito dos entusiastas das tecnologias duras atuais, pode-se dizer que a amplificação não é uma novidade que surgiu no século XX, sua produção a partir da eletrificação foi apenas uma atualização tecnológica de uma prática bastante antiga, vinculada à tenaz e persistente relação entre som e espaço. Nesse antigo e profícuo diálogo entre som e espaço, mesmo quando realizado por meio de simulacros eletrônicos que imitam a impressão do som vir de longe ou se afastar, dependendo do emprego, pode estabelecer uma relação com símbolos religiosos, místicos ou míticos por sugerirem contato com o distante e, talvez, com o transcendente.

Música e espaço são indissociáveis; a música sempre é dependente do espaço em que ocorre, pois ele é um de seus elementos. Os sons, tanto na música quanto no

⁴ [...] soundscapes may provide positive effects, rather than just the absence of a negative effect and this may be irrespective of the sound level. Perhaps positive soundscapes may enhance a person’s mood, may trigger a pleasant memory of a prior experience, or allow a person to relax and recover, both cognitively and physiologically.

ambiente, são moldados pelo espaço em que ressoam. A tradicional consideração a respeito de o som ter quatro elementos (três constitutivos — altura, intensidade e timbre — e um resultante — duração) deveria ser ampliada, pois não há som sem um espaço no qual ele reverbere. Em uma perspectiva sistêmica a respeito do som, não há como negar a influência que este recebe do espaço em que ocorre. Ele não se apresenta de maneira “pura”, resultante apenas das características geradas na fonte sonora⁵. Ou seja, sua escuta sempre está permeada pelas qualidades do local em que ressoa. Isso é válido mesmo para um exemplo radical como o da escuta portátil, o mais reduzido, empobrecido e, talvez, insalubre modo de escuta conhecido, transformado em hábito na contemporaneidade, no qual ainda se pode dizer que existe uma enxuta microarquitetura ressonante constituída pelo fone e pela orelha humana. O espaço é o quinto elemento do som e da música.

Em se tratando de uma concepção ampliada a respeito do som, como a empregada neste texto, que compreende a música como um subconjunto do universo das paisagens sonoras, as implicações entre som e espaço se multiplicam.

No caso da ecologia sonora, há um diálogo desse campo com a arquitetura desde a sua origem. Um dos primeiros autores a empregar o termo “paisagem sonora” foi o arquiteto Michael Southworth (CERWÉN, 2017, p. 40; AXELSSON, 2020, p. 551). Östen Axelsson conjectura que o *World Soundscape Project*, conduzido por Schafer na Universidade Simon Fraser, no Canadá, no final dos anos de 1960, foi inspirado no artigo *The sonic environment of cities*, de Southworth, o que o leva a propor que “[...] os estudos da paisagem sonora são enraizados na arquitetura e no *design* urbano⁶” (AXELSSON, 2020, p. 551).

Não obstante, o arquiteto paisagista Gunnar Cerwén sinaliza que, por muito tempo, o campo da arquitetura deixou de dar a devida atenção para os aspectos sonoros, em favor de uma concepção centrada nos aspectos visuais, prevalente desde os primórdios da modernidade (CERWÉN, 2017, p. 19 e 30). Contudo, o autor ressalta que essa concepção tem sido colocada sob crítica desde a metade do século XX e, principalmente, a partir do início do século XXI (CERWÉN, 2017, p. 19), e pontua que, em grande parte, essa transformação se deu a partir da influência da ecologia sonora:

Essa consciência ampliada a respeito do som na arquitetura paisagística contemporânea pode ser parcialmente explicada pelo desenvolvimento da abordagem baseada na paisagem sonora. A abordagem a partir da paisagem sonora, na qual a experiência do som (mais que do ruído) recebe um foco ampliado, parece

⁵ Aliás, ao se considerar mais a fundo a questão das fontes sonoras, pode-se compreender que há elementos adicionais que contribuem para o som “final” de um instrumento musical, ainda antes das transformações advindas do espaço. Tome-se em conta o caso de instrumentos como o violão, cujo som resultante inclui a fonte sonora (cordas colocadas em vibração) e a ressonância na caixa. Outro exemplo, entre muitos, é o do piano, cujo som característico é uma resultante do martelar das cordas e da vibração de todo o corpo do instrumento que “tempera” o seu timbre, tal qual uma barrica modula o sabor final de um vinho, para além da uva. Ou seja, antes de ressoar no espaço em que estão, instrumentos como esses contam com uma microarquitetura, intrínseca ao seu corpo, que transforma o seu som. Tal característica também é válida para outras fontes sonoras, além dos instrumentos musicais.

⁶ [...] soundscape studies are rooted in architecture and in sound design.

ter ajudado a aumentar o interesse no som entre os arquitetos paisagísticos⁷ (CERWÉN, 2017, p. 76).

O próprio trabalho de Cerwén é voltado para os aspectos sonoros na arquitetura e, não por menos, recebeu considerável influência das propostas de Schafer, conforme exposto em sua tese de doutoramento, denominada *Sound in landscape architecture: a soundscape approach to noise* (O som na arquitetura de paisagens: uma abordagem para o ruído baseada na paisagem sonora). O autor sueco inspira-se na proposição do compositor canadense ao tratar o manejo das paisagens sonoras tal como o trabalho de um compositor ao lidar com a criação de uma obra (SCHAFER, 2011, p. 287) e procura aplicá-la ao *métier* dos arquitetos paisagistas:

[...] dado que os arquitetos de paisagens são envolvidos em decisões que influenciam onde e quando diferentes atividades externas tomam lugar, pode-se até mesmo chegar a sugerir que o arquiteto de paisagens, de maneira similar a um compositor, arranja ou dirige o ambiente sônico⁸ (CERWÉN, 2017, p. 18).

A partir dessa comparação, Cerwén sublinha o papel que o arquiteto desempenha na moldagem dos sons produzidos nos espaços que criam:

A ideia de uma composição musical também implica que cada ambiente pode ser tratado como uma sala de concerto. Na construção das salas de concerto geralmente se dá grande atenção para a mobília acústica, mas, e quanto à composição do cotidiano tomando lugar nas ruas, parques e praças comuns? As acústicas passivas de tais lugares são criadas, consciente ou inconscientemente, pelo arquiteto de paisagens. A qualidade dos materiais usados e as soluções espaciais determinam como o som será distribuído no espaço. Formatar o espaço, portanto, também envolve formatar a acústica passiva ou, em outras palavras, os pré-requisitos para a composição⁹ (CERWÉN, 2017, p. 17).

Cerwén indica que o som assume funções importantes no campo da arquitetura, como, por exemplo, revelar a presença ou a ausência de pessoas em um determinado

⁷ This increased awareness about sound in contemporary landscape architecture can partly be explained by the development of the soundscape approach. The soundscape approach, in which the experience of sound (rather than noise) is given a greater focus, seems to have helped increase interest in sound among landscape architects.

⁸ [...] because landscape architects are involved in decisions that influence where and when different outdoor activities take place, one could even go so far as to suggest that the landscape architect, in a similar manner to a composer, arranges or directs the sonic environment.

⁹ The idea of a musical composition also implies that every environment can be treated as a concert hall. Concert halls are generally given great attention in terms of acoustic furnishings, but what about the everyday composition taking place in ordinary streets, parks and squares? The passive acoustics of such spaces are created, consciously or unconsciously, by the landscape architect. The quality of materials used and spatial solutions determine how sound is distributed in space. Shaping the land thus also involves shaping the passive acoustics or, in other words, the prerequisites for the composition.

ambiente, característica que pode ser empregada para se determinar a criação de espaços específicos no espectro do planejamento urbano (CERWÉN, 2017, p. 22).

Brown identifica que, enquanto a área da gestão do ruído ambiental concentra-se nos aspectos objetivos do ambiente sonoro, os estudos da paisagem sonora se interessam pelo aspecto subjetivo, ou seja, como as pessoas ou a sociedade percebem os sons (BROWN, 2010, p. 493) e, por isso, propõe um amálgama entre essas duas concepções. Tal proposição é compartilhada por Manon Raimbault e Danièle Dubois, que recomendam que as “medições físicas têm que ser integradas em um julgamento global que associa as dimensões fisiológica, psicológica e social que contribuem para dar os significados individual e coletivo para os efeitos do som sobre os cidadãos” (RAIMBAULT & DUBOIS, 2005, p. 341).

Além disso, de maneira bastante apropriada para lidar com o problema da poluição sonora, Brown sugere que o som deva ser tratado como um recurso a ser gerido tal como se faz a respeito do ar, do solo e da água (BROWN, 2010, p. 494).

Outro elemento importante em relação à abordagem qualitativa dos sons é a interdependência existente entre a percepção dos sons e de outros fatores. Além da subjetividade e da expectativa (MAFFEI, 2008, p. 2; RYCHTÁRIKOVÁ & VERMEIR, 2013, p. 241; ANDERSON, MULLIGAN & GOODMAN, 1984, p. 48) de quem ouve, deve-se atentar para a indissociabilidade entre os aspectos acústicos e visuais de uma paisagem (JO & JEON, 2020, p. 2; RAIMBAULT & DUBOIS, 2005, p. 342) e para as variações temporais dos cenários acústicos (RAIMBAULT & DUBOIS, 2005, p. 348), entre outros fatores.

Essa interdependência presente na base da percepção auditiva reforça a proposição deste texto ao enfatizar as conexões interdisciplinares implicadas na compreensão do som. Em grande parte, são essas constatações que explicam o motivo da adoção do pensamento da ecologia sonora pela arquitetura nos últimos anos, pois, como avaliam Ozcevik & Can, o conceito de paisagem sonora “trata o ambiente sonoro como uma entidade multidimensional, baseada na complexa interação entre a fonte sonora, o ambiente físico e o ser humano” (OZCEVIK & CAN, 2012, p. 2122). Flagra-se nessa busca uma concepção ecológica e sistêmica, como reconhece Cerwén: “Uma das principais ideias no urbanismo de paisagens é que as cidades devem ser consideradas como processos, ou seja, paisagens, mais que prédios individuais, numa visão claramente relacionada com o pensamento ecológico”¹⁰ (CERWÉN, 2017, p. 35).

Um dos resultados práticos dessa abordagem mais recente no trabalho dos planejadores urbanos é a valorização da criação de ambientes sonoros diversificados na malha urbana, de maneira a possibilitar a existência de locais tranquilos em meio aos grandes centros (CERWÉN, 2017, p. 87). Essas *quiet areas* remetem aos “templos de silêncio” que fala Schafer (2019, p. 11) e, também, à preocupação de Gillo Dorfles a respeito da recuperação do “intervalo perdido” (DORFLES, 1988, p. 11), como uma possibilidade de se experimentar períodos de silêncio, descanso ou, simplesmente, de pausa no meio da torrente de estímulos que a vida contemporânea impele.

¹⁰ One of the main ideas in landscape urbanism is that cities should be considered as processes, *i.e.* landscapes, rather than as individual buildings, a view clearly related to ecological thinking.

A concepção das *quiet areas* nos leva para mais um campo, limítrofe à arquitetura, com o qual também é possível e atualmente necessário se estabelecer o diálogo em relação aos sons: a psicologia ambiental.

O som como componente de um ambiente restaurador

Uma das características mais importantes dentro da proposição da ecologia sonora é a da relatividade do ruído. Os sons são percebidos a partir de seu contexto, das representações sociais e da experiência individual do ouvinte. O que é ruído para uns, pode ser um som agradável para outros, ainda que se deva considerar um limite em termos de excesso de ruído, haja vista que a saúde é vulnerável a ele.

Essa condição do som também tem sido reconhecida no campo da psicologia ambiental. Um exemplo significativo é dado por Sorensen, em um trabalho publicado em 1970, citado na pesquisa de Dylan M. Jones, Antony J. Chapman e Timothy C. Auburn, no qual o autor

[...] examinou o efeito de distribuir um número de panfletos informando aos residentes das proximidades de uma base da Força Aérea da Suécia a respeito da função dos voos e descobriu que os níveis médios de incômodo pelo ruído foram significativamente reduzidos como resultado da propaganda¹¹ (JONES, CHAPMAN & AUBURN, 1981, p. 44).

Na situação retratada, o incômodo causado pelo ruído foi abrandado após os moradores ressignificarem os sons ouvidos dentro de seu universo simbólico. Isso não quer dizer que o excesso de ruídos deixa de operar como um risco à saúde, mas torna claro que o fator simbólico exerce um papel importante na compreensão do ruído e deve ser empregado como uma das ferramentas para a promoção de bem-estar acústico.

Um tema de importância ainda maior dentro do campo da psicologia ambiental, no tocante aos sons, é o dos ambientes restauradores. Já há algumas décadas pesquisadores da área reconhecem que os ambientes naturais são aqueles que apresentam o maior potencial restaurador para a saúde e o bem-estar das pessoas:

Os estudos empíricos sugerem que as atividades em ambientes naturais reduzem o estresse da vida diária, promovem a capacidade de recuperação ante os desgastes cotidianos e ajudam a estabelecer vínculos emocionais com o ambiente proximal e distal (GRESSLER & GÜNTHER, 2013, p. 493).

No entanto, tal como em outros domínios do saber na cultura ocidental, em princípio a ênfase dos fatores restauradores relacionados pelos pesquisadores do

¹¹ [...] examined the effect of distributing a number of pamphlets informing residents living near a Swedish Air Force base about the function of flights, and found that mean levels of noise annoyance were significantly reduced as a result of the propaganda.

campo recaiu sobre os aspectos visuais, como o caso da Teoria da Recuperação Psicofisiológica do Estresse, de Ulrich, que enfatiza a percepção visual (GRESSLER & GÜNTHER, 2013, p. 489) e, também, na Teoria da Restauração da Atenção, de Kaplan & Kaplan, que realça a importância da presença de água, árvores e folhagem, sem mencionar os elementos sonoros presentes nesses ambientes (KAPLAN, 1987, p. 25).

Todavia, a partir da última década, surgiu um significativo número de pesquisas voltadas para a compreensão do papel benéfico que as paisagens sonoras podem oferecer ao bem-estar e à recuperação psicofisiológica das pessoas. Suas conclusões não diferem da linha de raciocínio das pesquisas anteriores, pois evidenciam que ambientes com sons naturais são preferidos e conferem maior poder restaurador do que os ambientes urbanos (PAYNE, 2013, p. 256; HALL et al, 2013, p. 251; ALVARSSON, WIENS & NILSSON, 2010, p. 1044; ANNERSTEDT et al, 2013, p. 241; CERWÉN, 2017, p. 64).

Esses estudos são relativamente recentes e, portanto, há, ainda, muito a se avançar nessa área. Aqui é válido se conjecturar que, mesmo a Teoria da Restauração da Atenção, de Kaplan & Kaplan, apresenta um potencial para o emprego da concepção baseada nas paisagens sonoras, pois seu conceito de “fascinação” pode ser aplicado ao mundo dos sons. “Fascinação”, para Stephen Kaplan, é a atenção involuntária, que não exige esforço, não causa fadiga mental e permite a recuperação da atenção dirigida (KAPLAN, 1995, p. 172). A fascinação é acionada

[...] quando um objeto, evento ou cenário é suficientemente interessante e atraente, então o sujeito não precisa esforçar-se para manter o foco, visto que não há a necessidade de inibir distrações [...] Quando ocorre fascinação, o sistema inibitório de distrações não é solicitado, tendendo a restaurar-se. Essa restauração devolve ao indivíduo a capacidade de sustentar a atenção dirigida quando assim for necessário (SILVEIRA, FELIPPE & SCHÜTZ, 2019, p. 14).

Segundo Kaplan, há muitas formas de fascinação, que podem vir de processos e de conteúdos, e ele distingue entre a fascinação “hard”, presente, por exemplo, em espetáculos esportivos, e a fascinação “soft”, característica de alguns ambientes naturais, que podem ser, particularmente, mais benéficos para a recuperação da atenção fatigada, aos quais tem denominado de “ambientes restauradores” ou de “experiências restauradoras” (KAPLAN, 1995, p. 172). Dessa forma, os sons de ambientes naturais podem ser caracterizados como sons restauradores, pois eles propiciam tranquilidade e possibilidade de reflexão, característicos da fascinação “soft”, tal como pode ser depreendido do trabalho de Maria Radsten-Ekman (2015), que trata dos benefícios dos sons de água, ou o de Timothy van Renterghem (2019) e o de Eleanor Ratcliffe, Birgitta Gatersleben e Paul T. Sowden (2016), que tratam do canto de pássaros.

Som: diálogo interdisciplinar

O som se apresenta sob várias faces e uma compreensão satisfatória de sua ocorrência e de suas múltiplas conexões exige o esforço de ouvi-lo a partir de uma abordagem interdisciplinar.

Tal condição se mostra inelutável na importante questão da poluição sonora, urgente na atualidade, perante a qual qualquer proposta que não inclua as concepções das ciências sociais, das ciências humanas e, também, da ecologia sonora, estará fadada a repetir os erros que a abordagem exclusivamente focada nos aspectos quantitativos tem incorrido. Esse problema assume um aspecto ainda mais relevante quanto mais os estudos dentro do campo da saúde tomam conhecimento dos efeitos que o ruído excessivo exerce para a saúde como um todo.

Por outro lado, tratar o som como se ele fosse unilateralmente um problema estético, tal qual tem sido a abordagem reducionista prevalente no campo da música, também não contribui para se chegar a uma concepção satisfatória a respeito desse fenômeno.

Os campos da ecologia sonora, da arquitetura paisagística, do planejamento urbano e da psicologia ambiental têm contribuído com importantes avanços na consideração dos aspectos sonoros em suas respectivas especialidades e proposto novos caminhos que têm ampliado a compreensão geral a respeito desse assunto. Conforme discutido, o tema dos ambientes restauradores apresenta-se como um campo fértil para se construir uma proposta que amalgame contribuições dos quatro campos acima relatados e, também, da saúde coletiva, de maneira a se construir uma proposição dialógica que apresente resultados promissores em termos de saúde e bem-estar para as pessoas.

Os exemplos discutidos neste texto representam algumas das diversas faces pelas quais o som se apresenta no mundo. O sucesso dessas contribuições se deve à sua discussão sob uma perspectiva interdisciplinar.

Referências

ALVARSSON, Jesper J.; WIENS, Stefan & NILSSON, Mats E. **Stress Recovery during Exposure to Nature Sound and Environmental Noise**. *Int. J. Environ. Res. Public Health*, v. 7, n. 3, 1036-1046, 2010. Disponível em: <https://www.mdpi.com/1660-4601/7/3/1036>. Acesso em: 15 fev. 2023.

ANDERSON, L. M.; MULLIGAN, B. E. & GOODMAN, L. S. **Effects of vegetation on human response to sound**. *Journal of Arboriculture*, v. 10, n. 2, 1984. Disponível: <https://www.semanticscholar.org/paper/Effects-of-Vegetation-on-Human-Response-to-Sound-Anderson-Mulligan/19e1f92926ab650f398d8f8662921f825eaa4c74>. Acesso em: 15 fev. 2023.

ANNERSTEDT, Matilda et al. **Inducing physiological stress recovering with sounds of nature in a virtual reality forest: results from a pilot study**. *Physiology & Behavior*, v. 118, n. 13, 240-250, 2013. Disponível em: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0031938413001650>. Acesso em: 15 fev. 2023.

ARAÚJO, Simone Adad. **Perda auditiva induzida pelo ruído em trabalhadores de metalúrgica**. *Rev. Bras. Otorrinolaringologia*, São Paulo, v. 68, n. 1, p. 47-52, 2002. Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/rboto/a/SGH79Wv6CCkspLhy45ZnNzt/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 15 fev. 2023.

AXELSSON, Östen. **Soundscape revisited**. Journal of Urban Design, vol. 25, n. 5, p. 551-555, 2020. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/13574809.2020.1810006>. Acesso em: 23 mai. 2023.

BASNER, Mathias. **Noise: what is to be done?** Dtsch Arztebl Int., v. 116, n. 14, p. 235-236, 2016. Disponível em: <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC6541748/>. Acesso em: 15 fev. 2023.

BASNER, Mathias et al. **Auditory and non-auditory effects of noise on health**. Lancet, v. 383, n. 9925, p. 1325-1332, 2014. Disponível em: [https://www.thelancet.com/journals/lancet/article/PIIS0140-6736\(13\)61613-X/fulltext#:~:text=the%20Lancet%20journal-,Summary,%2C%20through%20personal%20music%20players](https://www.thelancet.com/journals/lancet/article/PIIS0140-6736(13)61613-X/fulltext#:~:text=the%20Lancet%20journal-,Summary,%2C%20through%20personal%20music%20players)). Acesso em: 15 fev. 2023.

BAUMAN, Zygmunt. **Vida líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

BROWN, A. Lex. **Soundscape and environmental noise management**. Noise Control Engineering Journal, v. 58, n. 5, 2010. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/50356977_Soundscapes_and_environmental_noise_management. Acesso em: 15 fev. 2023.

CÂMARA DE SÃO PAULO. Poluição sonora: impactos do ruído na saúde e no conforto da população. YouTube, 24 abr. 2023. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=K7LKJnYHOqQ&ab_channel=C%C3%A2maraMunicipalMunicipal. Acesso em: 28 mai. 2023.

CERWÉN, Gunnar. **Sound in landscape architecture: a soundscape approach to noise**. 2017. 119 f. Tese (Doutorado). Swedish University of Agricultural Sciences, Faculty of Landscape Architecture, Horticulture and Crop Production Science. Department of Landscape Architecture, Planning and Management. Alnarp, 2017. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/320556693_Sound_in_Landscape_Architecture_A_Soundscape_Approach_to_Noise. Acesso em: 15 fev. 2023.

CONCELLO DE PONTEVEDRA. Paisaxe sonora e cidade. Repensar o espazo urbano a través da escoita. YouTube, 13 abr. 2023. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=a-65P7FmmvE&list=WL&index=23&t=2108s&ab_channel=ConcellodePontevedra. Acesso em: 28 mai. 2023.

DEUTSCHE WELLE. Oms recomenda limites de exposição à poluição sonora. 10 de outubro de 2018. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/oms-recomenda-limites-de-exposi%C3%A7%C3%A3o-%C3%A0-polui%C3%A7%C3%A3o-sonora/a-45831111>.

DORFLES, Gillo. **Elogio da desarmonia**. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda., 1988.

DUARTE JÚNIOR, João Francisco. **O sentido dos sentidos: a educação (do) sensível**. Orientador: João Francisco Regis de Moraes. 2000. 233 f. Tese (Doutorado). Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação, Campinas, 2000. Disponível em:

https://www.academia.edu/36543362/Duarte_Junior_Joao_Francisco_O_SENTIDO_D_OS_SENTIDOS. Acesso: 15 fev. 2023.

FONTEERRADA, Marisa Trench de Oliveira. **“Escutativa”**: o entrelaçamento entre música, paisagem sonora e qualidade de vida. *Pista: Periódico Interdisciplinar*, Belo Horizonte, v. 4, n. 1, p. 6-22, 2022. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/pista/article/view/28790>. Acesso em: 15 fev. 2023.

GRESSLER, Sandra Christina & GÜNTHER, Isolda de Araújo. **Ambientes restauradores**: definição, histórico, abordagens e pesquisas. *Estudos de Psicologia*, v. 18, n. 3, p. 487-495, 2013. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/epsic/a/h4t9nkcPW4Srq7WX7P8dQsf/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 14 fev. 2023.

HALL, Deborah A. et al. **An exploratory evaluation of perceptual, psychoacoustic and acoustical properties of urban soundscapes**. *Applied Acoustics*, v. 74, n. 2, 2013, p. 248-254. Disponível em: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0003682X11000740>. Acesso em: 14 fev. 2023.

JO, Hyun In & JEON, Jin Yong. **The influence of human behavioral characteristics on soundscape perception in urban parks: subjective and observational approaches**. *Landscape and Urban Planning*, v. 203, 2020. Disponível em: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0169204619317992>. Acesso em 14 fev. 2023.

JONES, Dylan M.; CHAPMAN, Antony J. & AUBURN, Timothy C. **Noise in environment**: a social perspective. *Journal of Environmental Psychology*, v. 1, n. 1, p. 43-59, 1981. Disponível em: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0272494481800175>. Acesso em: 14 fev. 2023.

KAPLAN, Stephen. **Aesthetics, affect and cognition**: environmental preference from an evolutionary perspective. *Environmental & Behavior*, v. 19, n. 1, p. 3-32, 1987. Disponível em: https://deepblue.lib.umich.edu/bitstream/handle/2027.42/66890/10.1177_0013916587190013.pdf?sequence=2&isAllowed=y. Acesso em: 29 abr. 2023.

KAPLAN, Stephen. **The restorative benefits of nature**: toward an integrative framework. *Journal of Environmental Psychology*, v. 15, p. 169-182, 1995. Disponível em: https://www.wienerzeitung.at/_em_daten/_wzo/2015/08/07/150807_1710_kaplan_s_19951.pdf. Acesso em: 29 mai. 2023.

LEAL, Sergio. **Diálogos com o silêncio na contemporaneidade**: excesso de ruídos, educação sonora e música. Orientadora: Marisa Trench de Oliveira Fonterrada. 2023. 435 f. Tese (Doutorado em Educação Musical) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes, São Paulo, 2023. Disponível em: <<https://repositorio.unesp.br/handle/11449/239642>>. Acesso em: 16 abr. 2023.

MAFFEI, Luigi. **Urban and quiet areas soundscape preservation**. VI Congresso Ibero-Americano de Acústica – FIA 2008. Disponível em:

<https://1library.co/document/7qv9rply-urban-and-quiet-areas-soundscape-preservation.html>. Acesso em: 14 fev. 2023.

MOLINARI, Paula Maria Aristides de Oliveira. Etnosonia: em busca do método. In: MOLINARI, Paula (org.). **Música, educação e cultura**: tessituras e tessituras no nordeste brasileiro. Campo Limpo Paulista: FACCAMP, 2016, p. 141-163.

OZCEVIK, A. & CAN, Z.Y. **A field study on the subjective evaluation of soundscape**. Proceedings of the Acoustics 2012 Nantes Conference, p. 2121-2126, 2012. Disponível em:

https://www.researchgate.net/publication/281991926_A_field_study_on_the_subjective_evaluation_of_soundscape. Acesso em: 14 fev. 2023.

PAYNE, Sarah R. **The production of a Perceived Restorativeness Soundscape Scale**. Applied Acoustics, v. 74, p. 255-263, 2013. Disponível em: https://pure.hw.ac.uk/ws/portalfiles/portal/9976552/Payne_The_Production_of_a_Perceived_Restorativeness_Soundscape_Scale._Revised._VERSION_FOR_WEBSITES.pdf. Acesso em: 14 fev. 2023.

RADSTEN-EKMAN, Maria. **Wanted unwanted sounds**: perception of sounds from water structures in urban soundscapes. 2015. 81 f. Tese (Doutorado). Stockholm University. Department of Psychology. Sweden, 2015. Disponível em: <http://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:844573/FULLTEXT05.pdf>. Acesso em: 15 fev. 2023.

RAIMBAULT, Manon & DUBOIS, Danièle. **Urban soundscapes**: experiences and knowledge. Cities, v. 22, n. 5, p. 339-350, 2005. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/222432470_Urban_Soundscapes_Experiences_and_Knowledge. Acesso em: 14 fev. 2023.

RATCLIFFE, Eleanor; GATERSLEBEN, Birgitta & SOWDEN, Paul T. **Associations with bird sounds**: how do they relate to perceived restorative potencial? Journal of Environmental Psychology, v. 47, p. 136-144, 2016. Disponível em: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0272494416300548>. Acesso em: 14 fev. 2023.

RYCHTÁRIKOVÁ, Monika & VERMEIR, Gerrit. **Soundscape categorization on the basis of objective acoustical parameters**. Applied Acoustics, v. 74, n. 2, p. 240-247, 2013. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/223947467_Soundscape_categorization_on_the_basis_of_objective_acoustical_parameters. Acesso em: 14 fev. 2023.

SCHAFFER, Raymond Murray. **A afinação do mundo**: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

SCHAFFER, Raymond Murray. **Vozes da tirania**: templos de silêncio. São Paulo: Editora Unesp, 2019.

SILVEIRA, Bettieli Barboza da; FELIPPE, Máira Longhinotti & SCHÜTZ, Natanna Taynara. Ambientes restauradores: conceitos e definições. In: SILVEIRA, Bettieli Barboza da & FELIPPE, Máira Longhinotti (orgs.). **Ambientes restauradores**: conceitos e pesquisas em contextos de saúde. Florianópolis: UFSC, 2019.

VAN RENTERGHEM, Timothy. **Towards explaining the positive effect of vegetation on the perception of environmental noise**. *Urban Forestry & Urban Greening*, v. 40, p. 133-144, 2019. Disponível em: <https://biblio.ugent.be/publication/8638481>. Acesso em: 15 fev. 2023.

VIANNA, Karina Mary de Paiva. **Poluição sonora no município de São Paulo**: avaliação do ruído e o impacto da exposição na saúde da população. Orientadora: Maria Regina Alves Cardoso. 2014. 145 f. Tese (Doutorado). Universidade de São Paulo, Faculdade de Saúde Pública, São Paulo, 2014. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/6/6132/tde-01122014-100623/pt-br.php>. Acesso em: 15 fev. 2023.

VIRILIO, Paul. **Guerra e cinema**. São Paulo: Editora Página Aberta, 1993.

ZUBOFF, Shoshana. **A era do capitalismo de vigilância**: a luta por um futuro humano na nova fronteira do poder. Edição digital. Rio de Janeiro: Editora Intrínseca, 2021.

O QUE HÁ DE ABSOLUTO NO OUVIDO?

Prof. Dr. Nayana Di Giuseppe Germano

Em uma tarde de sol na Universidade de Música, dois estudantes conversavam enquanto caminhavam pelos corredores em direção à última aula da semana. De repente, um som agudo, proveniente de um piano em uma das salas ao redor, perturbou a conversa dos alunos. O som durou uma fração de segundo, como um esbarro em uma das teclas:

- Si! — disse o primeiro estudante.
- Mi! — contestou o segundo estudante.
- Foi muito rápido, mas terminou com “i”.
- Sim, terminou com “i”.

Que conversa esquisita, não? O diálogo pode parecer muito confuso para um observador desavisado e, ao mesmo tempo, curioso e intrigante para um amante da música. O que houve naquele corredor foi a manifestação de uma habilidade conhecida como Ouvido Absoluto (OA), que será o assunto deste texto.

O diálogo entre os alunos não foi inventado para ilustrar o texto, ele de fato ocorreu, e pode servir de base para a discussão de diversos assuntos relativos ao OA. Algumas questões podem ser imediatamente levantadas: Como os estudantes foram capazes de identificar o nome da nota sem ver a tecla que foi tocada ao piano? Como foram capazes de nomeá-la quase que imediatamente? Partindo do pressuposto de que ambos os estudantes são portadores de OA, por que houve divergência em suas respostas? Por que, apesar das diferentes respostas, os alunos concordaram em relação à última vogal do nome da nota?

A dificuldade inicial em responder a essas questões, somada ao fato de que o OA é tradicionalmente considerado raro, costuma gerar grande admiração em torno dessa misteriosa habilidade. Portadores de OA são muitas vezes considerados seres especiais, que reconhecem com precisão e rapidez as notas que compõem qualquer som (incluindo ruídos) e que nunca erram¹². Meyer (1899) chegou a dividir as pessoas em duas classes: os que possuem OA e os que querem possuir. Assim, nosso observador desavisado, testemunha do curioso diálogo, possivelmente sentiria o desejo de também possuir essa habilidade.

Em uma perspectiva ampla, o OA é normalmente definido como traço cognitivo raro, caracterizado pela capacidade de identificar a altura de qualquer tom¹³ isolado, usando rótulos como *dó* (261 Hz) e/ou de produzir um tom específico (através do canto,

¹² Uma breve discussão sobre alguns mitos que envolvem o OA foi feita em Germano et al. (2017).

¹³ A palavra “tom” foi escolhida para a tradução da palavra originária da língua inglesa “*tone*”. Entretanto, “tom” apresenta certa ambiguidade na língua portuguesa, já que contempla diversos significados (NATTIEZ, 1984). No presente trabalho, “tom” será usado com o sentido de altura específica.

por exemplo) sem nenhuma referência externa¹⁴. Embora essa definição ampla contenha características que costumam ser de comum acordo entre os autores, existem particularidades do OA que são cruciais para o seu completo entendimento, mas que ainda não fazem parte da definição geral. Essas particularidades incluem diversas limitações que portadores de OA podem possuir e que estão sendo pesquisadas há muitos anos.

Algumas características da habilidade do Ouvido Absoluto

No diálogo inicial, os estudantes reconheceram a nota ouvida muito rapidamente, identificando-a a partir de seu nome. Apesar de não concordarem com relação ao nome da nota, houve comum acordo quanto ao som da vogal final. Para entender o motivo desse ocorrido, é necessário observar algumas características básicas do OA.

Há relativo consenso de que portadores de OA parecem possuir a habilidade de reconhecer alturas imediata e involuntariamente (BACHEM, 1955; TAKEUCHI; HULSE, 1993)¹⁵, demonstrando que o OA está intimamente ligado à memória (LEVITIN, 1994; DEUTSCH, 2002; MIYAZAKI; OGAWA, 2006; PARNCUTT; LEVITIN, 2001), manifestando-se por meio da associação das frequências memorizadas com o rótulo verbal aprendido pelo portador (SIEGEL, 1974; BACHEM, 1937; DEUTSCH, 2002).

Como os nomes das notas musicais são informações verbais, alguns autores pesquisaram o OA comparativamente à linguagem, buscando paralelos entre a percepção e o armazenamento de informações referentes a esses domínios. Segundo Deutsch (2002), falantes de mandarim, uma língua tonal, identificam o significado de palavras por meio do rótulo verbal e da combinação de alturas, por isso, quando um portador de OA associa uma nota ao seu nome (como *dó* ou *ré*), ele está associando a altura a um rótulo verbal. Seguindo raciocínio semelhante, para Bossomaier e Snyder (2004), o treinamento musical precoce pode “enganar” o cérebro, levando-o a acreditar que tons relacionados harmonicamente constituem uma linguagem, conduzindo à composição de estruturas cerebrais especiais dedicadas ao processamento de alturas.

No estudo musical, existem outros sistemas de aprendizado além do dó-fixo. No sistema dó-móvel, por exemplo, todas as tônicas¹⁶ são chamadas de *dó*, as dominantes de *sol*, as subdominantes de *fá*, e assim por diante. Isso significa que, caso uma música esteja na tonalidade de *Sol Maior*, a nota *sol* (tônica) será chamada de *dó*. O sistema numérico funciona de modo similar: em vez de rotular as alturas por nomes, todas as tônicas são nomeadas pelo número 1, as dominantes pelo número 5 e assim sucessivamente.

¹⁴ A definição mais ampla pode ser encontrada em diversos trabalhos de referência sobre o OA, como Ward (1999), Parncutt e Levitin (2001), Deutsch (2002), Zatorre (2003), Levitin e Rogers (2005).

¹⁵ Alguns autores mencionam que portadores de OA relataram precisar de algum tempo de reflexão para a identificação correta das notas ouvidas (BACHEM, 1937; GERMANO, 2011).

¹⁶ Nesta passagem, o termo “tônica” corresponde ao nome dado à primeira nota de uma escala diatônica tonal. Do mesmo modo, os termos “subdominante” e “dominante” correspondem à quarta e quinta notas, respectivamente, dessa mesma escala.

Os sistemas dó-móvel e numérico podem facilitar algumas tarefas musicais, como as de realizar transposições de trechos tonais ou decodificar mais facilmente a hierarquia entre os graus da escala dentro do sistema tonal. Por outro lado, poucos são os autodeclarados portadores de OA que aprenderam a nomear notas pelo sistema numérico ou dó-móvel (GERMANO, 2011; ABRAHAM, 1901, apud NEU, 1947). Isso ocorre porque, da forma como esses sistemas funcionam, o estudante acaba atribuindo diferentes rótulos verbais para a mesma altura, o que pode dificultar o estabelecimento de uma associação automática entre a altura e o rótulo verbal aprendido.

A afinação também interfere diretamente nas habilidades de portadores de OA. Estudos apontam que os portadores costumam adquirir memória para tons segundo o que lhes foi apresentado nos primeiros anos de estudo. Assim, quando uma criança portadora de OA cresce estudando em um piano afinado meio tom abaixo do padrão *lá* 440 Hz, essa criança certamente cometerá erros consistentes de meio-tom, ainda que a variação de suas respostas esteja perto de zero (LEVITIN; ROGERS, 2005). Por esse motivo, Ward (1999) considera que o melhor portador de OA não é aquele que comete menos erros (em relação ao padrão de afinação *lá* 440 Hz), mas aquele que possui a menor variação nas respostas.

A bibliografia aponta que Mozart era portador de OA, porém, a afinação adotada em sua época girava em torno de *lá* 422 Hz (ELLIS, 1880). Desse modo, um portador de OA que viveu na época de Mozart (ou em qualquer época em que o *lá* era diferente de 440 Hz), provavelmente desenvolveu a habilidade com um referencial mais grave se comparado a um portador com o referencial de 440 Hz.

Acontecimento similar ocorre com portadores de OA que estudaram em instrumentos transpositores, uma vez que, por conta de seu funcionamento, a mesma nota *dó* notada na partitura soará alturas diferentes a depender do instrumento transpositor. Soará *fá* em uma trompa em *fá* e *si bemol* em um clarinete em *si bemol*, por exemplo. Consequentemente, um estudante trompista portador de OA provavelmente associará o rótulo verbal *dó* ao som da altura *fá*. Assim, sua percepção auditiva sempre seguirá o mesmo padrão: todas as vezes que o portador for capaz de identificar determinada altura, ele a associará a um rótulo verbal transposto uma quinta justa.

Voltando ao diálogo inicial, a discordância entre os dois alunos quanto à rotulação verbal da nota ouvida pode ser fruto de diferentes fatores. O som que chegou ao ouvido dos estudantes era curto (quase como um esbarro), agudo e não muito intenso (já que o piano estava dentro de uma das salas de aula, relativamente longe dos estudantes). Dessa forma, com base na bibliografia sobre o OA, supõe-se que os estudantes possam ter algumas limitações quanto à identificação de alturas relativas a fatores como registro, timbre e duração do som.

O registro é uma das limitações citadas na bibliografia sobre o OA desde a primeira metade do século XX, mas ainda não inserida na definição geral. É reportado que portadores de OA parecem possuir maior facilidade no reconhecimento de alturas no registro médio (STUMPF, 1883, 1890; MEYER, 1899; BOGGS, 1907; MULL, 1925; BACHEM, 1937; GERMANO, 2011; MARVIN *et al.*, 2019). Talvez isso se deva ao fato de que o registro médio contém as notas musicalmente mais utilizadas e, portanto, mais familiares ao indivíduo (STUMPF, 1883, 1890).

Encontram-se menções sobre a relação entre timbre e OA já nas primeiras publicações sobre o tema, havendo um nítido aumento na quantidade de pesquisas realizadas sobre o assunto nas últimas décadas. Diversas pesquisas apontam que portadores de OA podem possuir algum tipo de limitação para determinados timbres, ou facilidade em timbres familiares (MIYAZAKI, 1989; BACHEM, 1937; GERMANO, 2011; IUȘCĂ, 2019; LI, 2020). Assim, há fortes indícios de que somente uma pequena parcela dos portadores é capaz de reconhecer frequências em todo e qualquer timbre.

A intensidade é outro fator a ser considerado no reconhecimento de alturas. No diálogo, o som estava distante e com baixa intensidade, o que pode ter contribuído para a discordância do nome da nota entre os estudantes. Esta limitação não é específica do OA, já que qualquer som, palavra ou frase emitida em baixa intensidade tende a causar maior dificuldade de compreensão.

Como dito anteriormente, as características mais minuciosas da habilidade do OA ainda não foram incorporadas à definição mais ampla, de modo que diversas limitações na identificação de alturas frequentemente são tratadas como exceção à regra, quando a verdadeira exceção são portadores de OA que não possuem nenhum tipo de limitação. Diferentemente das crenças do senso comum, portadores de OA erram frequentemente, especialmente por meio-tom. Dessa forma, diversas pesquisas experimentais consideram os erros “mais comuns”, cometidos por portadores de OA, como acertos. Por exemplo, erros de meio-tom são considerados acertos parciais por Athos et al. (2007), acertos totais apenas para voluntários com idade igual ou superior a 45 anos por Baharloo et al. (1998), ou acertos totais para qualquer voluntário por Brady (1970) e Schulze et al. (2009).

Como classificar alguém como portador de ouvido absoluto?

Existem relatos documentados sobre as características musicais dessa misteriosa habilidade desde, pelo menos, a época de Mozart (nascido em 1756). Entretanto, uma das primeiras menções científicas ocorreu mais de um século depois (STUMPF, 1883, 1890). A grande repercussão em torno do OA deve-se ao fato de que a habilidade é considerada extremamente rara. Algumas estimativas sobre a prevalência do fenômeno na população geral variam entre 1 a cada 1.500 pessoas (PROFITA; BIDDER, 1988) ou menos de 1 em cada 10.000 pessoas (BACHEM, 1955), embora não se saiba se tais estimativas foram retiradas de dados empíricos (MIYAZAKI e OGAWA, 2006).

Entre músicos, Miyazaki e Ogawa (2006) apontaram que a habilidade não parece ser tão rara, variando entre 3,4% (RÉVÉSZ, 1954), 8,8% (WELLEK, 1963) e 15% (BAHARLOO et al., 1998). Similar a essa porcentagem, Germano (2011) encontrou a prevalência de 6,4%¹⁷. A grande variação nessas estimativas se deve provavelmente a diferentes critérios utilizados para definir o OA¹⁸, uma vez que ainda não existe um único teste padronizado e utilizado por toda a comunidade científica para medir essa habilidade em músicos.

¹⁷ Estimativa feita a partir da autodeclaração de voluntários estudantes de música.

¹⁸ Essa divergência nas estimativas pode também ser indicio de variações nas amostras colhidas, como apontado por Miyazaki e Ogawa (2006).

Um dos problemas metodológicos para avaliar a prevalência do OA envolve a dificuldade em aplicar o mesmo teste em músicos e não músicos. Conforme Loui (2016), os métodos tradicionalmente utilizados para testar o OA exigem que o voluntário nomeie as alturas, conhecimento adquirido por meio de treinamento musical. Consequentemente, essa tarefa não pode ser executada por indivíduos que nunca estudaram música.

Dentre as pesquisas dedicadas a investigar o OA em não músicos, o estudo de Levitin (1994) é um dos mais citados. Nesse trabalho, foi utilizado um teste em que o indivíduo deveria escolher uma canção familiar, dentre um leque de opções fornecidas pelo pesquisador, e cantá-la sem nenhum tipo de referência. As opções de canções incluíam obras muito conhecidas, mas gravadas em apenas uma tonalidade, razão pela qual foram evitadas as canções folclóricas. Se o voluntário fosse capaz de cantar a canção escolhida na tonalidade correta, sem referência, indicaria que possivelmente ele teria algum traço de OA. Como resultado, a maior parte dos voluntários cantou a música solicitada na tonalidade correta ou com erro de até dois semitons. Os achados forneceram evidências para a proposta teórica de dois componentes, nomeados *pitch labeling* e *pitch memory*. Embora os indivíduos presumivelmente não tivessem a habilidade de nomear alturas (*pitch labeling*), os voluntários pesquisados apresentaram a habilidade do *pitch memory* (memória de altura absoluta sem rotulação verbal), o que pode demonstrar que o *pitch memory* independe da habilidade do *pitch labeling*.

A emissão de alturas é outra característica do OA que deve ser considerada, uma vez que é uma habilidade diferente de seu reconhecimento, embora a maior parte dos testes que se propõe a medir o traço cognitivo em músicos utilize apenas o reconhecimento de alturas. Parncutt e Levitin (2001) utilizam o termo *Tone-AP* (OA para tons) para designar pessoas que possuem a habilidade de identificar alturas (passivo), cantar ou ajustar a frequência em um gerador de senoide (ativo)¹⁹ sem referência externa. O termo *Piece-AP* (OA para peças) refere-se à habilidade de reconhecer se uma peça familiar foi tocada no tom correto (passivo), ou de cantar uma canção familiar na tonalidade correta (ativo). Nem todas as pessoas capazes de identificar a altura de uma nota são capazes de produzir as alturas solicitadas (PETRAN, 1932; RÉVÉSZ, 1954 apud TAKEUCHI; HULSE, 1993). Assim, nem todos os portadores de OA possuem a habilidade de produção absoluta, ao menos em relação à vocalização.

Ouvido relativo e a sua importância na vida musical

Conforme visto nas seções anteriores, embora haja uma vasta documentação sobre as limitações e dificuldades enfrentadas por portadores de OA, ainda persiste o mito de que os portadores são seres especiais que reconhecem com precisão e rapidez qualquer som (incluindo ruídos) e que nunca erram (GERMANO et al., 2017). Há de se questionar qual é a real importância ou utilidade do OA para músicos no exercício de

¹⁹ Segundo os autores, respostas passivas são aquelas fornecidas verbalmente (falando ou escrevendo). Já as respostas ativas são aquelas em que os voluntários devem emitir a nota solicitada (seja cantando ou ajustando a frequência em um gerador de senoide).

sua profissão, especialmente quando comparada com outra habilidade perceptiva, conhecida como Ouvido Relativo (OR).

Devido ao grande interesse acadêmico pelo OA, o OR foi extremamente negligenciado, com um volume de trabalhos científicos notoriamente menor. De fato, a maior parte das definições sobre o OR normalmente são encontradas em trabalhos dedicados a pesquisar o OA (KRIES, 1892; JADASSOHN, 2014²⁰; ZATORRE et al., 1998; BURNS; CAMPBELL, 1994; LEVITIN; ROGERS, 2005). No entanto, a habilidade do OR é interessante *per se*, além de ser musicalmente mais útil (HOVE et al., 2010)²¹.

O OR costuma ser definido de duas formas distintas nas pesquisas que o contemplam. Há trabalhos que o definem como uma habilidade adquirida mediante treinamento musical, que resulta no reconhecimento e classificação de determinada altura dada perante uma altura de referência (ZATORRE et al., 1998; BURNS; CAMPBELL, 1994; LEVITIN; ROGERS, 2005). Outros trabalhos definem o OR como uma habilidade de decodificar alturas sem a necessidade de nomeação técnica das notas ou intervalos formados. Nesse sentido, o OR estaria presente em grande parte dos adultos, uma vez que o simples reconhecimento de determinada canção popular (por decodificação de seus intervalos), ou a capacidade de cantar canções de forma afinada, podem ser indícios da presença da habilidade (HOVE et al., 2010; SCHELLENBERG; TREHUB, 2003; TERHARDT; SEEWANN, 1983 apud PLANTINGA; TRAINOR, 2005).

Como discutido em Germano (2018), as definições de OR estão diretamente relacionadas ao enfoque de sua atribuição para músicos ou não músicos. Assim, buscando uma significação mais completa, Germano (2018) propôs os termos “sentido amplo” e “sentido restrito”:

No sentido amplo, a habilidade do OR é atribuída a qualquer pessoa que consiga realizar tarefas musicais básicas, como reconhecer uma música familiar transposta do original, tarefa que depende da capacidade de reconhecimento intervalar (realizado de forma predominantemente instintiva e inconsciente). Como a maioria da população de não-músicos é capaz de realizar esse tipo de tarefa e muitos também são capazes de cantar canções familiares de forma afinada, tais pessoas podem ser consideradas portadoras de OR. No sentido restrito da definição, o OR refere-se à capacidade de nomear intervalos e outros elementos musicais (como tríades, tonalidades, progressões harmônicas, escalas, entre outros). Músicos não só precisam reconhecer músicas familiares como fazem os não-músicos, mas também devem ser capazes de reconhecer conscientemente e nomear verbalmente os principais elementos utilizados na composição de obras musicais (por exemplo, se o intervalo ouvido foi uma terça maior ou uma terça menor). Esta habilidade é adquirida por meio de um treinamento intenso que costuma durar alguns anos (GERMANO, 2018).

²⁰ Original em alemão publicado em 1899.

²¹ Mais detalhes sobre o OR podem ser encontrados em Germano (2015).

As propostas de pesquisas que visam abordar diferentes aspectos perceptivos ou neurais em diferentes grupos de músicos (portadores de OA e portadores de OR) costumam realizar testes para classificar prováveis portadores de OA; assim, dividem a população pesquisada nos dois grupos supramencionados. A metodologia utilizada nessas pesquisas muitas vezes insere todos os indivíduos músicos que não obtiveram resultado satisfatório no teste de OA automaticamente no grupo de portadores de OR (ex.: WILSON et al., 2009; PANTEV et al., 1998; ZATORRE et al., 1998; SCHULZE et al., 2009).

Esse procedimento pode gerar diversos problemas, uma vez que nem todos os músicos possuem OR no sentido restrito. Além disso, os portadores de OA podem possuir, simultaneamente, o OR, já que não há clareza de que as duas habilidades se excluam mutuamente. Pelo contrário, pode ser que exista apenas uma linha contínua de habilidade de percepção de alturas, na qual encontramos em um extremo a amusia²² e no outro uma habilidade perceptiva fenomenal (GERMANO, 2018).

Um estudo comparativo das habilidades de portadores de OA e OR em relação à percepção para alturas em tarefas de reconhecimento intervalar foi conduzido por Miyazaki (1995). Os resultados mostraram que portadores de OA tiveram alguma dificuldade na identificação de intervalos musicais quando foram solicitados a construir relações com base em um tom de referência ligeiramente desafinado, em oposição à quando a referência foi afinada no padrão convencional. Assim, no âmbito da percepção musical, o OA pode ser um obstáculo, uma vez que desvia a atenção das relações musicais entre as alturas, que formam a base da estrutura musical (PLANTINGA; TRAINOR, 2005). Em outras palavras, indivíduos portadores de OA podem nomear notas musicais isoladas sem esforço ou referência, mas tendem a ser ineficazes em identificar relações entre alturas em contextos tonais (MIYAZAKI, 1993), além de se inclinarem a usar o OA mesmo em tarefas que requerem o OR (MIYAZAKI, 1995; MIYAZAKI; RAKOWSKI, 2002 apud PLANTINGA; TRAINOR, 2005).

Os dados mencionados apontam que, uma vez adquirido, o OA pode interferir com o completo desenvolvimento do OR, já que crianças que adquirem o OA precocemente tendem a persistir em usar apenas o OA em atividades musicais, além de não terem motivação para o estudo e desenvolvimento do OR (MIYAZAKI, 1995). Para Oura e Eguchi (1982)²³, o OA é mais eficientemente adquirido antes dos 7 anos de idade, depois disso, o OR se desenvolve. Complementarmente, Hulse et al. (1992) argumentam que o desenvolvimento do OR pode dificultar a aquisição do OA.

Ainda não está claro se o OA representa um mecanismo cognitivo distinto ou um desvio fenotípico extremo em um contínuo de habilidade de OR, embora existam mais argumentos em favor da primeira hipótese (MIYAZAKI, 1992; ZATORRE, 2003; ATHOS et al., 2007 apud WENGENROTH et al., 2014). Além disso, uma habilidade muito boa de OR poderia resultar em uma alta pontuação nos testes de OA, caso os componentes que facilitam o uso da memória relativa não sejam controlados (WENGENROTH et al., 2014).

²² Amusia é um distúrbio musical que pode ser definido como a perda da habilidade de reconhecimento de altura, ritmo ou timbre, ou perda da capacidade de reconhecimento de tons familiares (FLOHR; HODGES, 2002).

²³ Artigo original publicado em japonês. Discussão retirada de Miyazaki (1995).

Embora haja certo fascínio quanto ao OA, no âmbito musical, o desenvolvimento da habilidade do OR é infinitamente mais útil. Desse modo, os portadores de OA devem estudar para desenvolver o OR. A significativa falta de motivação por parte de portadores de OA no estudo e desenvolvimento do OR decorre de vários fatores, em especial de todo o mito sobre a falsa autossuficiência do OA perante a percepção de alturas.

Tarefas mais complexas, como progressões harmônicas, transposições, ou mesmo ditados atonais polifônicos são muito mais difíceis de serem decodificados utilizando somente o OA. Portadores unicamente do OA tendem a separar as vozes em progressões harmônicas, almejando nomear as notas separadamente e depois calcular matematicamente a tríade ou a tétrade formada. Procedimento similar é adotado em exercícios de transposição. Assim, em vez de processar a relação entre as alturas, o portador processa os rótulos que vêm em sua mente e, em seguida, transpõe matematicamente para a tonalidade solicitada.

Como abordado em Germano (2015) e Germano et al., (2017), quando o estudante portador de OA sente determinadas dificuldades em tarefas perceptivas nas quais o OA isolado não é suficiente, inicia-se uma cadeia de sentimentos conflitantes com suas capacidades perceptivas no início dos estudos musicais. O portador de OA passa subitamente do tédio à ansiedade. A sucessão de casos desse tipo acaba levando alguns alunos a culparem o OA pelas suas dificuldades, dizendo que ele “atrapalha” no desenvolvimento do OR. Como visto, a hipótese de que o OA pode dificultar a aquisição do OR existe na bibliografia, contudo, é possível que esse aluno esteja tentando desenvolver o OR apenas para tarefas em que seu OA não é suficiente, ou seja, pulando etapas do processo de aprendizado.

Considerações Finais

Este texto apresentou um breve levantamento sobre algumas características da habilidade denominada Ouvido Absoluto. Objetivou-se, especialmente, desmistificar mitos provenientes do senso comum, colaborando para um melhor entendimento do fenômeno. Em conjunto, foi abordada a habilidade do Ouvido Relativo, com foco especial em sua utilidade e comparação com o OA. O texto teve o intuito de fornecer um panorama geral dessas duas habilidades musicais, esclarecendo pontos cruciais do senso comum e fornecendo referências para leituras mais aprofundadas.

Referências

ABRAHAM, Otto. Das absolute Tonbewusstsein. Psychologisch-musikalische Studie. **Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft**, v. 3, n. 1, p. 1–86, 1902 1901.

ATHOS, E. Alexandra; LEVINSON, Barbara; KISTLER, Amy; ZEMANSKY, Jason; BOSTROM, Alan; FREIMER, Nelson; GITSCHIER, Jane. Dichotomy and perceptual distortions in

absolute pitch ability. **Proceedings of the National Academy of Sciences**, v. 104, n. 37, p. 14795–14800, 2007.

BACHEM, Albert. Absolute pitch. **The Journal of the Acoustical Society of America**, v. 27, n. 6, p. 1180–1185, 1955.

BACHEM, Albert. Various types of absolute pitch. **The Journal of the Acoustical Society of America**, v. 9, n. 2, p. 146–151, 1937.

BAHARLOO, Siamak; JOHNSTON, Paul A.; SERVICE, Susan K.; GITSCHIER, Jane; FREIMER, Nelson B. Absolute pitch: an approach for identification of genetic and nongenetic components. **The American Journal of Human Genetics**, v. 62, n. 2, p. 224–231, 1998.

BOGGS, Lucinda Pearl. Studies in absolute pitch. **The American Journal of Psychology**, v. 18, n. 2, p. 194–205, 1907.

BOSSOMAIER, Terry; SNYDER, Allan. Absolute pitch accessible to everyone by turning off part of the brain? **Organised Sound**, v. 9, n. 2, p. 181, 2004.

BRADY, Paul T. Fixed-scale mechanism of absolute pitch. **The Journal of the Acoustical Society of America**, v. 48, n. 4B, p. 883–887, 1 out. 1970.

BURNS, Edward M.; CAMPBELL, Shari L. Frequency and frequency-ratio resolution by possessors of absolute and relative pitch: examples of categorical perception? **The Journal of the Acoustical Society of America**, v. 96, n. 5, p. 2704–2719, 1994.

DEUTSCH, Diana. The puzzle of absolute pitch. **Current Directions in Psychological Science**, v. 11, n. 6, p. 200–204, 2002.

ELLIS, Alexander J. The History of Musical Pitch. **Nature**, v. 21, n. 545, p. 550–554, 1880.

FLOHR, John; HODGES, Donald A. Music and Neuroscience. *In*: COLWELL, Richard; RICHARDSON, Carol (orgs.). **The New Handbook of Research on Music Teaching and Learning: A Project of the Music Educators National Conference**. Oxford: Oxford University Press, 2002. p. 991–1008.

GERMANO, Nayana Di Giuseppe. **Categorização de ouvido absoluto em estudantes de música de nível universitário nas cidades de São Paulo e Brasília**. 2011. 68 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista (UNESP), São Paulo, 2011.

GERMANO, Nayana Di Giuseppe. **Em busca de uma definição para o fenômeno do ouvido absoluto**. 2015. 133 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista (UNESP), São Paulo, 2015.

GERMANO, Nayana Di Giuseppe. **Ouvido absoluto e ouvido relativo: um estudo psicométrico dos traços latentes**. 2018. 444 f. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista (UNESP), São Paulo, 2018.

GERMANO, Nayana Di Giuseppe; COGO-MOREIRA, Hugo; BORTZ, Graziela. Ouvido relativo: definição, relevância para a percepção musical e inter-relações com o ouvido absoluto. 2017. **Anais do XIII Simpósio de Cognição e Artes Musicais [...]**. Curitiba: ABCM, 2017. p. 138–146.

HOVE, Michael J.; SUTHERLAND, Mary Elizabeth; KRUMHANSL, Carol L. Ethnicity effects in relative pitch. **Psychonomic Bulletin & Review**, v. 17, n. 3, p. 310–316, 2010.

- HULSE, Stewart H.; TAKEUCHI, Annie H.; BRAATEN, Richard F. Perceptual invariances in the comparative psychology of music. **Music Perception**, v. 10, n. 2, p. 151–184, 1992.
- IUȘCĂ, Dorina Geta. The effect of pitch height, timbre and octave error on absolute pitch accuracy. educational implications. **Review of Artistic Education**, Berlin, v. 18, n. 1, p. 353–358, 2019.
- JADASSOHN, Salomon. **A practical course in ear training: or a guide for acquiring relative and absolute pitch (1899)**. trad. Le Roy B. Campbell. Second Edition. Whitefish: Literary Licensing, LLC, 2014.
- KRIES, Johannes von. Über das absolute Gehör. **Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane**, v. 3, p. 257–279, 1892.
- LEVITIN, Daniel J. Absolute memory for musical pitch: evidence from the production of learned melodies. **Perception & Psychophysics**, v. 56, n. 4, p. 414–423, 1994.
- LEVITIN, Daniel J.; ROGERS, Susan E. Absolute pitch: perception, coding, and controversies. **Trends in Cognitive Sciences**, v. 9, n. 1, p. 26–33, 2005.
- LI, Xiaonuo. The effects of timbre on absolute pitch judgment. **Psychology of Music**, p. 1–14, 2020.
- LOUI, Psyche. Absolute Pitch. *In*: HALLAM, Susan; CROSS, Ian; THAUT, Michael (orgs.). **The Oxford Handbook of Music Psychology**. Second Edition. Oxford: Oxford University Press, 2016. p. 81–94.
- MARVIN, Elizabeth West; VANDERSTEL, Joseph; SIU, Joseph Chi-Sing. In their own words: analyzing the extents and origins of absolute pitch. **Psychology of Music**, , p. 1–16, 2019.
- MEYER, Max. Is the memory of absolute pitch capable of development by training? **Psychological Review**, US, v. 6, n. 5, p. 514–516, 1899.
- MIYAZAKI, Ken'ichi. Absolute pitch as an inability: identification of musical intervals in a tonal context. **Music Perception**, v. 11, n. 1, p. 55–71, 1993.
- MIYAZAKI, Ken'ichi. Absolute pitch identification: effects of timbre and pitch region. **Music Perception**, v. 7, n. 1, p. 1–14, 1989.
- MIYAZAKI, Ken'ichi. Perception of musical intervals by absolute pitch possessors. **Music Perception**, v. 9, n. 4, p. 413–426, 1992.
- MIYAZAKI, Ken'ichi. Perception of relative pitch with different references: Some absolute-pitch listeners can't tell musical interval names. **Perception & Psychophysics**, v. 57, n. 7, p. 962–970, 1995.
- MIYAZAKI, Ken'ichi; OGAWA, Yoko. Learning absolute pitch by children: a cross-sectional study. **Music Perception**, v. 24, n. 1, p. 63–78, 2006.
- MIYAZAKI, Ken'ichi; RAKOWSKI, Andrzej. Recognition of notated melodies by possessors and nonpossessors of absolute pitch. **Perception & Psychophysics**, v. 64, n. 8, p. 1337–1345, 2002.
- MULL, Helen K. The acquisition of absolute pitch. **The American Journal of Psychology**, v. 36, n. 4, p. 469–493, 1925.

- NATTIEZ, Jean-Jacques. Harmonia. *In*: Enciclopédia Einaudi. Lisboa: Imprensa Nacional, 1984. v. 3. p. 245–271.
- NEU, D. M. A critical review of the literature on “absolute pitch”. **Psychological Bulletin**, US, v. 44, n. 3, p. 249–266, 1947.
- OURA, Y.; EGUCHI, K. Absolute pitch training program for children. **Ongaku Kyouiku Kenkyu (Music Education Research)**, v. 32, n. 1, p. 162–171, 1982.
- PANTEV, Christo; OOSTENVELD, Robert; ENGELIEN, Almut; ROSS, Bernhard; ROBERTS, Larry E.; HOKE, Manfred. Increased auditory cortical representation in musicians. **Nature**, v. 392, n. 6678, p. 811–814, 1998.
- PARNCUTT, Richard; LEVITIN, Daniel J. Absolute pitch. *In*: Gove Music Online. [S. l.]: Oxford University Press, 2001.
- PETTRAN, Laurence A. An experimental study of pitch recognition. **Psychological Monographs**, US, v. 42, n. 6, p. i–124, 1932.
- PLANTINGA, Judy; TRAINOR, Laurel J. Memory for melody: infants use a relative pitch code. **Cognition**, v. 98, n. 1, p. 1–11, 2005.
- PROFITTA, Joseph; BIDDER, T. George. Perfect pitch. **American Journal of Medical Genetics**, v. 29, n. 4, p. 763–771, 1988.
- RÉVÉSZ, Géza. **Introduction to the Psychology of Music**. trad. G. I. C. De Courcy. Norman: University of Oklahoma Press, 1954.
- SHELLENBERG, E. Glenn; TREHUB, Sandra E. Good pitch memory is widespread. **Psychological Science**, v. 14, n. 3, p. 262–266, 2003.
- SCHULZE, Katrin; GAAB, Nadine; SCHLAUG, Gottfried. Perceiving pitch absolutely: comparing absolute and relative pitch possessors in a pitch memory task. **BMC Neuroscience**, v. 10, n. 1, p. 106, 2009.
- SIEGEL, Jane A. Sensory and verbal coding strategies in subjects with absolute pitch. **Journal of Experimental Psychology**, US, v. 103, n. 1, p. 37–44, 1974.
- STUMPF, Carl. **Tonpsychologie (erster band)**. Leipzig, Alemanha: Verlag von S. Hirzel, 1883.
- STUMPF, Carl. **Tonpsychologie (zweiter band)**. Leipzig, Alemanha: Verlag von S. Hirzel, 1890.
- TAKEUCHI, Annie H.; HULSE, Stewart H. Absolute pitch. **Psychological Bulletin**, v. 113, n. 2, p. 345–361, 1993.
- TERHARDT, Ernst; SEEWANN, Manfred. Aural key identification and its relationship to absolute pitch. **Music Perception**, v. 1, n. 1, p. 63–83, 1983.
- WARD, W. Dixon. Absolute Pitch. *In*: DEUTSCH, Diana (org.). **The Psychology of Music**. Cognition and Perception. Second Edition. San Diego: Academic Press, 1999. p. 265–298.
- WELLEK, Albert. **Musikpsychologie und Musikästhetik: Grundriss der systematischen Musikwissenschaft**. Frankfurt am Main: Akademische Verlagsgesellschaft, 1963.
- WENGENROTH, Martina; BLATOW, Maria; HEINECKE, Armin; REINHARDT, Julia; STIPPICH, Christoph; HOFMANN, Elke; SCHNEIDER, Peter. Increased volume and

function of right auditory cortex as a marker for absolute pitch. **Cerebral Cortex**, v. 24, n. 5, p. 1127–1137, 2014.

WILSON, Sarah J.; LUSHER, Dean; WAN, Catherine Y.; DUDGEON, Paul; REUTENS, David C. The neurocognitive components of pitch processing: insights from absolute pitch. **Cerebral Cortex**, v. 19, n. 3, p. 724–732, 2009.

ZATORRE, Robert J. Absolute pitch: a model for understanding the influence of genes and development on neural and cognitive function. **Nature Neuroscience**, v. 6, n. 7, p. 692–695, 2003.

ZATORRE, Robert J.; PERRY, David W.; BECKETT, Christine A.; WESTBURY, Christopher F.; EVANS, Alan C. Functional anatomy of musical processing in listeners with absolute pitch and relative pitch. **Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America**, v. 95, n. 6, p. 3172–3177, 1998.

O RITMO COMO FENÔMENO MULTIDIMENSIONAL: PERSPECTIVAS E METODOLOGIAS IDENTITÁRIAS TRANSCULTURAIS EM PRÁTICAS PERCUSSIVAS NAS BATERIAS DA UNESP

Prof. Dr. Rafael Y Castro

A partir de minhas pesquisas de mestrado e doutorado, investiguei, de maneira aprofundada, um amplo saber cultural em práticas percussivas oriundas de povos diaspóricos no Brasil — heranças de sabedorias, metodologias e práticas trazidas da África e, com isso, a transição dos fundamentos da musicalidade dos terreiros para as baterias das escolas de samba. Após o período de escravização, as bases que fundamentam boa parte da musicalidade brasileira, e, portanto, afro-brasileira, são fundamentadas em princípios, conceitos e formas que perpassam locais de origem e chegam a novos ambientes de ressignificação. Os casos pesquisados e vivenciados foram adotados como modelos que puderam ser integrados a outros processos artísticos pedagógicos. Falo especificamente da musicalidade desenvolvida na religiosidade de matriz afro e nas baterias das escolas de samba, assim como a circularidade destes saberes dentro e fora destes grupos. Trato isso como fundamento de um pensamento musical que age no desenvolvimento social, reconhecendo-o como agente cultural essencial que parte da performance.

Ao mesmo tempo que a perspectiva transcultural diversifica os conceitos voltados aos fenômenos sonoros, fazendo aumentar substancialmente o leque tipológico dos mesmos, ela também dá importância ao ensejo e, portanto, ao fenômeno vivo, à performance e seu contexto, ambos igualmente dentro de uma perspectiva dinâmica e processual do acontecimento cultural (PINTO, 2015, p. 126).

A transculturalidade é um dos fenômenos responsáveis pela ressignificação de identidades, algo que se estabelece na mescla daquilo que se herda e se utiliza de maneira consciente e inconsciente, com aquilo que se encontra no local de chegada. Ou seja, é a performance musical, a partir dos conjuntos percussivos afro-brasileiros, que permitiu que aquilo trazido via diáspora tenha sido reinventado, estabelecendo sentido com base na necessidade existencial de indivíduos escravizados e seus descendentes oriundos dos processos migratórios. Atualmente, os saberes que tomam o ritmo como fenômeno multidimensional representam a possibilidade de um reencontro e de certa

aceitação social desejada. Reconhecendo a relevância desta cultura, propomos tratar destas questões nas práticas expostas neste trabalho.

Senti a importância de trazer parte deste conhecimento pouco difundido para a academia. Essa seria uma maneira de desmistificar certos tabus e preconceitos velados, aproximando os alunos atuais de uma possível *memória* apagada ou pouco compreendida em sua totalidade. Nossa estratégia se dá a partir da performance. Como observa Pinto (2001), a respeito deste processo:

A etnografia da performance musical marca a passagem de uma análise das estruturas sonoras à análise do processo musical e suas especificidades. Abre mão do enfoque sobre a música enquanto “produto” para adotar um conceito mais abrangente, em que a música atua como “processo” de significado social, capaz de gerar estruturas que vão além dos seus aspectos meramente sonoros. Assim o estudo etnomusicológico da performance trata de todas as atividades musicais, seus ensejos e suas funções dentro de uma comunidade ou grupo social maior, adotando uma perspectiva processual do acontecimento cultural (PINTO, 2001, p. 227-228).

Em minhas pesquisas, desde o ano de 2014, compreendemos que estas práticas culturais de matriz africana nessas instituições — Escolas de Samba e Casas de Candomblé —, são responsáveis pela formação de grupos que buscam reconhecimento e clamam por espaços.

Os candomblés, no Brasil, são espaços privilegiados de manutenção dos valores de povos africanos... Dessas regiões foram trazidas pessoas de diferentes etnias, cujo modo de ser e existir foi capaz de criar sobrevivências culturais, sociais e linguísticas em condições absolutamente adversas devido ao processo escravista. Podem-se observar as manifestações culturais de inspiração africana em todo o território brasileiro. Mas é nas comunidades religiosas de matriz africana que se encontra o centro dos cultos prestados às divindades trazidas, majoritariamente, pelos povos ambundos, bacongós, fons e iorubas. No Brasil, o culto às divindades foi (re)interpretado de tal maneira que os ritos foram reorganizados, adquirindo aspectos diferenciados e, embora, mantenha a mitologia de origem dessas divindades, não é uma religião africana, mas afro-brasileira, em que as características se reestruturaram, dando vida a uma religiosidade brasileira de matriz africana (BARROS, 2007, p. 4).

Os conteúdos dessas práticas continuam sendo utilizados como elementos essenciais para a manutenção de saberes por meio da oralidade. Cardoso discorreu sobre a compreensão da percussão como linguagem, contendo um vocabulário musical enorme que estrutura a musicalidade afro-brasileira.

A música advinda desse quarteto é denominada, pelos próprios adeptos da religião nagô, de toque. Ou seja, cada toque é constituído de frases musicais distintas, tocadas no rum, e *ostinatos* que, generalizando, se mantêm todo o tempo, tocado nos demais instrumentos. Outra característica do toque é que, de maneira geral, cada um é associado a um orixá (CARDOSO, 2006, p. 58).

E sobre a musicalidade do conjunto percussivo encontrado no candomblé, mais especificamente falando, Cardoso (2006) observa que:

De fato, as frases musicais mais complexas cabem ao rum. Mas sua complexidade não se resume às organizações sonoras, mas, também, às relações que extrapolam o âmbito do som. Ao rum é atribuída a função de dialogar, de apresentar frases musicais distintas e, por meio dessas, enviar ou responder aos vários tipos de mensagens que existem nos rituais de candomblé (CARDOSO, 2006, p. 57).

Sobre a possibilidade do ritmo como desenvolvimento interdisciplinar no desenvolvimento de amplas linguagens envolvidas em seu aprendizado, Candeia e Isnard observam que:

Há passistas que dançam com a marcação do surdo, outros do pandeiro, outros do atabaque, depende de sua formação. Não é todo samba que leva o passista a mostrar todo o valor de sua ginga. Há necessidade de que o ritmo esteja coordenado e que seu corpo sinta motivação para transmitir os movimentos. Todo bom passista é altamente sensível ao ritmo (CANDEIA e ISNARD, 1978, p. 10).

Isso ocorre nas práticas da cultura popular, responsáveis pelo desenvolvimento integral do indivíduo que as pratica. “Fenômenos rítmicos são multidimensionais e obedecem a princípios de organização específicos a seus contextos culturais” (GRAEFF, 2015, p. 134). Assim, é proporcionada uma relação mais ampla do ser com seu próprio corpo, uma ferramenta de expressividade e integração sociocultural. Será a partir desta propriedade, reconhecendo o corpo como um todo, que a pessoa terá mais segurança para atuar em qualquer atividade, seja ela profissional ou pessoal. Este domínio de si mesmo proporciona novas conquistas.

Para que pudessem cultivar e celebrar sua espiritualidade, escravizados e ex-escravizados associaram os orixás aos santos do catolicismo, uma prática comum necessária à aceitação da musicalidade e cultura dos negros — sincretismo. Do mesmo modo, formou-se uma ampla rede de saberes que estrutura a musicalidade afro-brasileira que, de forma geral, é desprezada ou pouco reconhecida.

O que objetivo neste trabalho é trazer, aos alunos e público em geral, por meio de determinadas práticas percussivas, este conhecimento que normalmente é mantido apenas nos espaços originais destes grupos, espaços estes não considerados ou reconhecidos social e culturalmente em suas amplitudes e complexidades. Estes ambientes produzem cultura e formam pessoas. Julgamos essencial também que os alunos do Instituto de Artes reconheçam o próprio espaço que compartilham na Barra Funda, bairro considerado o berço do início do samba na cidade de São Paulo e que, atualmente, ainda tem várias escolas de samba — locais de práticas de saberes afrodiáspóricos — em atividade, fato desconhecido por grande parte dos alunos.

Canclini (1998) enfatiza a relação do território como identidade, como ambiente promotor de códigos internos referenciais para seus indivíduos. Dessa maneira, cria-se identificação e maior sensação de pertencimento social.

Ter uma identidade, sem antes de mais nada, ter um país, uma cidade ou um bairro, uma entidade onde tudo o que é compartilhado pelos que habitam esse lugar... Nesses territórios a identidade é posta em cena, celebrada nas festas e dramatizada também nos rituais cotidianos (CANCLINI, 1998, p. 77).

Do mesmo modo, estes territórios de identidade ajudam a promover a ascensão social, visto que oferecem certa segurança pessoal obtida pela performance individual que se soma ao resultado sonoro identitário de um coletivo. Nesse caso, observei que é o ritmo que possui essa função nos grupos envolvidos no projeto. Objetivei, assim, proporcionar esta vivência do ritmo como agente promotor de formação pessoal, social e profissional.

Fernández (1986) observa que “dentre os traços musicais que os Africanos contribuíram na formação da música Americana, em particular a da América Latina, o ritmo possui uma importância especial”²⁴.

A formação de uma bateria de escola de samba tornou-se um núcleo de troca de saberes em potencial, estimulando o desenvolvimento de seus participantes e dos ouvintes, ou seja, da comunidade em perspectiva, a partir da performance musical como

²⁴ Entre los rasgos musicales con que los africanos han contribuido a la formación de la música americana, y en particular a la de América Latina, el ritmo posee una especial importancia (Tradução de Rafael Y Castro).

possibilidade de formação de indivíduos de maneira integrada em um contexto sociocultural.

Metodologia

Partindo do pressuposto das potencialidades e possibilidades proporcionadas na existência de ao menos 32 baterias oriundas de diversos *campi* da UNESP, visitei (a partir de agosto de 2022) semanalmente ao menos uma bateria, organizando, em parceria com a PROEC, um planejamento estratégico destes grupos. Discutimos e promovemos ações metodológicas, artísticas, aproximando e articulando uma integração a partir do reconhecimento sobre a relevância destas formações para a comunidade interna e externa da UNESP, evidenciando assim o empoderamento identitário e multidimensional desta prática percussiva.

Promovi reflexões sobre o sentido das metodologias orais encontradas nas práticas destas formações (baterias) relacionadas com a performance musical, que ultrapassam as questões essencialmente musicais, conectando-se com o desenvolvimento, em busca de uma atitude social, mediante características próprias culturais de pertencimento.

A partir da formação de uma bateria de escola de samba com os(as) alunos(as) do Instituto de Artes da UNESP, contribui no desenvolvimento dos conteúdos existentes nas complexidades encontradas das musicalidades estruturais afrodiáspóricas. A bateria intitulada Baixaria, liderada pela discente Mariana Ros Stefani e supervisionada por Rafael Y Castro, iniciou seus trabalhos com ensaios, escolinha e oficinas a partir de setembro do ano de 2019. Esta foi uma iniciativa de seus integrantes, a partir do I Encontro de Baterias da UNESP, realizado no mesmo mês e ano de seu surgimento, na quadra do GRCS Camisa Verde e Branco em São Paulo. A atividade foi coordenada pelo pós-doutorando Rafael Y Castro em parceria com a (PROEC) Pró-reitoria de Extensão e Cultura.



Imagem 1: Oficina com Rafael Y Castro e ensaio da Escolinha da Bombateria – Bateria da UNESP. Faculdade de Ciências Agrônômicas (FCA). Botucatu. 10/03/2023.

Conteúdos, objetivos e conceitos trabalhados nas visitas semanais

Os itens acima propostos foram assim elencados:

- a) construção estrutural da musicalidade afro-brasileira a partir do ritmo;
- b) aproximação deste conhecimento vigente para seus atores no ensino e aprendizagem, unindo academia e comunidade, sem imposições de uma cultura sobre a outra;
- c) troca de conhecimento entre os conteúdos praticados e absorvidos por alunos(as) do Grupo de Percussão do Instituto de Artes da UNESP – PIAP, ogãs e ritmistas de escolas de samba da cidade de São Paulo;
- d) reflexão sobre diferenças, semelhanças, estratégias, planejamentos, metas e resultados utilizados nas metodologias dos distintos grupos de percussão envolvidos e suas lideranças;
- e) fornecimento de um primeiro contato para os alunos de diversos cursos da UNESP e que integram as baterias de maneira interdisciplinar com estas culturas e identidades geralmente subestimadas;
- f) conscientização, a partir de meios mnemônicos, de memórias e históricos culturais apagados ou pouco visíveis em sua amplitude;
- g) fornecimento de propriedade em práticas de imitação, repetição e variação de padrões cíclicos pré-diaspóricos — Memória Musical;

h) aproximação do Instituto de Artes a essas comunidades e musicalidades, promovendo encontros significativos e gerando sentidos através de vivências e processos de troca de aprendizado;

i) desmistificação de certos preconceitos — tabus — que estabelecem limitações de compreensão e/ou aceitação social de tais práticas;

j) desmistificação de conceituações errôneas que subestimam as potencialidades de práticas consideradas populares que, nesses casos, se dão dentro de outros contextos — processos ritualísticos ancestrais e carnaval — analisando significações geradas por preconceitos e pela mídia;

k) fornecimento de vivências *in loco* aos alunos a partir de pesquisas de campo participativas em conjuntos percussivos;

l) reconhecimento de territórios histórico-culturais locais;

m) fundamentos: compreensão da estrutura da composição das grades rítmico-melódicas dos conjuntos percussivos do candomblé e das baterias das escolas de samba, entre outros;

n) *timelines*: flexibilidade da matriz temporal;

o) prática de toques nos seguintes instrumentos: agogô de 2 e 4 campanas, caixa, malacacheta em cima (sem e com talabarte), tarol, tamborim, surdos de primeira, segunda e terceira, centrador, mor (Portela, Mocidade, Mangueira), atabaques e gã;

p) conteúdos apropriados pelo carnaval e pelas escolas de samba e baterias: letras, melodias de sambas-enredos e cantigas de fundamento mitológico ancestral advindas de práticas rituais de matriz afro;

q) fundamentos das estruturas destes conjuntos percussivos: levadas, variações, contramétricas, tríade ritmo-voz-movimento, sonoridades, afinações e instrumentos.



Imagem 2: Oficina com Rafael Y Castro e ensaio da Bateria do Inferno – Bateria da UNESP. Faculdade de Engenharia (FEIS). Ilha Solteira. 16/04/2023.

Eventos realizados

I. Visitas semanais nas Baterias da UNESP a partir de setembro de 2022 (em continuidade até o momento). Nestas visitas, **ministrei** oficinas de formação contínua de cada bateria, oportunizando um crescimento pedagógico e artístico de seus integrantes.

II. I Encontro de Baterias da UNESP, realizado em 20 de setembro de 2022 na quadra do GRCS Camisa Verde e Branco na cidade de São Paulo (já informado anteriormente). Nesses encontros há uma programação com oficinas de naipe no período da manhã, com duração de 3 horas, com formadores externos e internos, e no período da tarde, há a formação da grande bateria, com a participação de mais de 300 ritmistas. Nessa performance, as baterias tocam separadamente e também em conjunto, desafiando a possibilidade de manter a pulsação com muitos integrantes ao mesmo tempo, em confronto com uma massa sonora potente, produzida nos instrumentos de percussão.

III. I Encontro de Formação de Mestres, Mestras e lideranças de Baterias da UNESP, realizado nos dias 27 e 28 de maio de 2023 no Teatro Sekeff do Instituto de Artes, em São Paulo. Mais de 60 participantes estiveram presentes e tiveram formações amplas sobre o universo das baterias e da cultura do samba. A seguir, temos um panorama da programação ocorrida: Módulo 1: Regência e movimento

(desenvolvimento estrutural de um ritmista) – Mestra Rafa. Módulo 2: Fundamentos técnicos, rudimentos, leitura e escrita musical (transcrição dos arranjos e levadas) – Matheus Bernardo. Módulo 3: Composição e voz (habilidade com a utilização da voz como estrutura de um ritmista) – Delei Martins e Danilo Japolé. Módulo 4: Escola de samba (árvore que não perdeu a raiz). Musicalidade afrodiáspórica e sociedade – Paulo Rogério de Moraes (Paulo Kunta)

IV. II Encontro de Baterias da UNESP que será realizado na data de 15/07/2023 na quadra da Escola de Samba Cartola, na cidade de Bauru.



Imagem 3: Oficina com Rafael Y Castro e ensaio do naipe de surdos de marcação da Psicoteria – Bateria da UNESP. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas (IBILCE). São José do Rio Preto. 11/04/2023.

Considerações Finais

A partir do estímulo e aproximação decorridos da troca de saberes trabalhados, por meio da performance musical desenvolvida nas visitas aos ensaios, formações diversas e encontros inéditos com mais de 300 ritmistas da UNESP, procurei despertar a sensibilidade em vivências práticas que permitiram uma melhor compreensão das musicalidades envolvidas.

Fomentei a compreensão do conceito do ritmo como fenômeno multidimensional, abrangendo a amplitude social proporcionada em processos artísticos e pedagógicos a partir das práticas musicais e da performance.

Ofereci aos alunos envolvidos um conhecimento atualizado, contribuindo na atuação profissional de cada indivíduo, independentemente de sua área futura de

atuação profissional. Participar de uma bateria e compreender suas etapas de desenvolvimento, a partir da excelência na execução do ritmo, contribui para uma relação mais ampla do indivíduo com a sociedade, reconhecendo o seu espaço e os princípios da coletividade em prol de um sentido existencial satisfatório. Essa realidade condiz com as necessidades sociais dentro das possibilidades proporcionadas pelas comunidades envolvidas com a cultura popular.

Foram encontrados padrões rítmicos referenciais da musicalidade afrodiáspórica, caso principalmente das levadas de caixa, repinique, surdo de terceira e tamborim. Estão sendo utilizados elementos — códigos internos — das musicalidades pesquisadas pelo proponente, e desvendadas durante a pesquisa de mestrado e doutorado. Elementos estes que dialogam com as práticas cotidianas de parte do corpo discente envolvido de maneira consciente ou inconsciente, ou seja, independentemente de ser exposto verbalmente sobre determinado conceito ou herança, as estruturas rítmicas utilizadas demonstram tais relações e permanência da herança cultural afrodiáspórica nas baterias.

Durante o primeiro semestre do ano de 2023, observou-se um aprimoramento técnico e conceitual nos ritmistas participantes das baterias UNESP, possibilitando um crescimento e reconhecimento sobre a relevância destes grupos para suas comunidades. Também foi observada uma articulação importante entre os participantes, fruto do interesse pela prática em comum nos instrumentos de percussão.

O samba é o estilo representativo das baterias, mesmo no contexto universitário; este é o estilo principal com o objetivo de construir uma linguagem musical identitária. A criatividade é um elemento marcante no trabalho das baterias, estimulada pela necessidade anual de inovação nos arranjos, com duração de até 10 minutos obrigatórios existentes nas suas performances em torneios diversos e em apresentações dentro e fora de cada *campi*.

O corpo, através do aprendizado dos padrões rítmicos encontrados na oralidade e em um repertório que, em alguns momentos, pode ser cantado pelos ritmistas, é um elemento de expressividade integrado à performance das baterias. O movimento presente através do balanço de todo o coletivo para o lado esquerdo e direito enquanto executam seus instrumentos, contribui para o entendimento e coerência da flexibilidade existente na linguagem do samba, mostrando proximidade com o que recebemos culturalmente da cultura popular e das características de nossas influências afrodiáspóricas, estruturadas pelos três pilares: ritmo, voz e movimento.

A UNESP possui um trabalho relevante, a partir da iniciativa da PROEC, de cuidar e entender quais são as necessidades de cada bateria, reconhecendo, nessas formações, uma possibilidade real de desenvolvimento do conhecimento científico dentro da oralidade. Com o passar dos anos, desde o surgimento destes grupos, estratégias e metodologias foram amplamente conquistadas dentro de cada uma dessas baterias.

Tais grupos estabeleceram-se nos seus locais de origem como fundamentais para o convívio dos discentes que atuam como representantes de prática, manutenção e divulgação dos saberes afrodiáspóricos no Brasil.

Referências

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Edusp, 1989.

CANDEIA, ISNARD. **Escola de Samba: árvore que esqueceu a raiz**. Rio de Janeiro: Lidador, 1978.

FERNÁNDEZ, Rolando Antonio Pérez. **La Binarización de Los Ritmos Ternarios Africanos en América Latina**. Havana: Casa de Las Americas, 1986.

GRAEFF, Nina. **Os ritmos da roda. Tradição e transformação no samba de roda**. Salvador: EDUFBA, 2015.

PINTO, Tiago de Oliveira. **A estética transcultural na Universidade Latino Americana. Novas práticas contemporâneas**. EAU – PPGAU UFF, 2015.

Dissertações e Teses

CARDOSO, Ângelo Nonato Natale. **A linguagem dos tambores**. Tese de doutorado em Música. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.

PEREIRA, Tatiana Antonia Selva. **Transculturização, identidade e diferença cultural em o recurso do método e o reino deste mundo de Alejo Carpentier**. Dissertação de mestrado em literatura. Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2006.

SILVA, Salomão Jovino. **Memórias sonoras da noite: musicalidades africanas no Brasil oitocentista**. Tese de doutorado em história. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2005.

Links

I Encontro de Baterias da UNESP. Realizado em 24 de setembro de 2022. Quadra do GRCES Camisa Verde e Branco. São Paulo. SP:
<https://www.youtube.com/live/7Xc6uJOPgl?feature=share>

I Encontro de Formação de Mestres e Mestras de Baterias da UNESP. Realizado nos dias 27 e 28 de maio de 2023. Teatro Sekeff. Instituto de Artes da UNESP.

<https://www2.unesp.br/sharer.php?post=40445>

O JAZZ NO BRASIL

Prof. Mestre Samuel Pompeo

Escrever a respeito do *jazz* foi e continua sendo um grande desafio para qualquer músico investigador. Desde seu surgimento, no final do século XIX, o *jazz* adquiriu relevância ímpar e ultrapassou — ainda no início do século XX — as barreiras territoriais dos Estados Unidos da América. O *jazz* há muito tempo se tornou “a” (*meu grifo*) expressão artística de parcela significativa dos músicos no mundo todo. Portanto, é esperado que qualquer estudo realizado sobre este assunto implique invariavelmente em tarefa complexa.

Para além dos desafios que concernem a apresentação de dados sobre um gênero musical de tamanha relevância na história da música ocidental, a elaboração de um trabalho que descrevesse a trajetória do *jazz* no Brasil se revelou uma tarefa ainda mais intrincada. Tal circunstância emerge da seguinte constatação: diante do alcance e a penetração desta música no Brasil, notada desde os anos 1920, foi localizado um pequeno número de investigações sobre o tema. Para contornar esta situação, optou-se pela complementação das informações necessárias mediante a realização de grupos de discussão com aproximadamente cinquenta músicos ligados à cena do *jazz* no Brasil. Por meio da combinação das informações coletadas nas entrevistas e da análise da literatura existente, intenta-se oferecer mais do que um retrato histórico do *jazz* brasileiro. Meu intuito é também oferecer aos leitores uma visão que reflita as experiências vividas pelos músicos que se dedicam à performance do *jazz* no Brasil hoje. Para cumprir tal propósito, este capítulo será iniciado com a descrição da conjuntura histórica do *jazz* no Brasil. Logo após, será realizada uma sucinta discussão — a partir da visão dos músicos entrevistados acerca das principais características do *jazz* realizado no Brasil. Este capítulo se encerrará com a apresentação da lista dos principais músicos da cena jazzística brasileira, procedida de uma coletânea de músicas consideradas representativas para o repertório do *jazz* no Brasil.

Existe um significativo consenso no qual se estima que o *jazz* tenha desembarcado (literalmente) no Brasil por volta da década de 1920. Essa informação foi percebida tanto nas observações da literatura sobre o assunto quanto nas declarações colhidas junto aos músicos brasileiros, apontando para dois cenários concomitantes. No primeiro deles, o *jazz* teria sido introduzido no Brasil durante turnês realizadas em território nacional por grupos artísticos estadunidenses ou europeus. Na segunda hipótese, o *jazz* teria entrado no Brasil através do contato de músicos brasileiros com os elementos do novo gênero musical durante turnês realizadas na Europa. Há relatos que corroboram as duas hipóteses.

Em relação à primeira, há registros de apresentações de *jazz bands* já no ano de 1917, realizadas pela companhia *Rag-Time Revue*, durante sua turnê pela América Latina. Dentre os membros que compunham o grupo, cabe destaque ao músico de origem euro-americana Harry Kosarin, a quem é atribuída a inserção da bateria ao hall de instrumentos utilizados na música brasileira. Contudo, sua importância foi muito além da inserção da bateria no Brasil. Após o encerramento de turnê ocorrida durante os anos

de 1919 e 1920, Kosarin decidiu estabelecer-se no Brasil. Aqui radicado, Harry Kosarin acabou por se tornar um dos mais prestigiados *bandleaders* de seu tempo e contribuiu de forma significativa na difusão daquela que seria uma das mais proeminentes formações instrumentais do início do século XX no Brasil: as *jazz bands*. A ocorrência da segunda hipótese aponta para evidências notadas na carreira artística de um dos maiores músicos de todos os tempos no Brasil: Alfredo da Rocha Vianna Filho, o Pixinguinha. Após seu retorno de turnê realizada na França, no ano de 1922, Pixinguinha passou a adotar em seu célebre grupo “Os Oito Batutas” uma instrumentação inusitada para os padrões vigentes à época. Em lugar da percussão, passou a ser usada a bateria e são inclusos no grupo, o trombone e o saxofone (o segundo, executado pelo próprio Pixinguinha), além da mudança no nome do grupo, que passou a se chamar “Bi Orquestra Os Batutas”.

Consideradas o embrião do desenvolvimento do *jazz* no Brasil, credita-se às *jazz bands* a criação dos primeiros contornos daquilo que seria futuramente a música popular brasileira. Por volta da década de 1920, as *jazz bands* já abundavam em expressivo número de cidades brasileiras. Caracterizadas por uma atitude despreziosa, seu repertório — assim como as *jazz bands* estadunidenses — visava principalmente os ritmos vibrantes e dançantes. Dada sua popularidade, o termo *jazz band* passou a ser adotado mesmo por grupos que não continham sua formação instrumental típica, ou seja, banjo, tuba, seção rítmica (composta prioritariamente pela bateria), ao menos dois violinos, quatro instrumentos de sopro e, de forma menos usual, piano. Fossem nas capitais ou em cidades localizadas no interior do país, elas passaram a substituir os chamados “conjuntos regionais” (*meu grifo*). Sendo uma formação instrumental proveniente do gênero musical brasileiro chamado Choro, os regionais eram formados por um instrumento solista (usualmente a flauta), bandolim ou cavaquinho, violão e um instrumento de percussão (normalmente o pandeiro).

Juntamente à inovadora formação instrumental trazida com as *jazz bands*, foram introduzidos ao cotidiano do público brasileiro novos estilos musicais e novas danças. Algumas dessas inovações, tal qual o *foxtrote*, o *shimmy* e o *Charleston*, rapidamente tornaram-se muito populares e passaram a fazer parte dos eventos sociais do Brasil. Porém, as *jazz bands* brasileiras do início do século XX não se limitavam à exclusiva execução do repertório tipicamente estadunidense. Muitos dos ritmos nacionais (lundu, maxixe, choro, samba, marchas), bem como ritmos europeus (polcas, valsas), que eram tendências nos anos 1920 em terras brasileiras, passaram a ser incorporados ao repertório das *jazz bands*. Esse ambiente de intercâmbio cultural no qual as *jazz bands* estavam inseridas acabou por imputar ao *jazz* feito no Brasil deste período, a conotação de “modernidade musical”²⁵, tornando as *jazz bands* um enorme sucesso de público. Entretanto, o *jazz* — e, conseqüentemente, as *jazz bands* — não eram uma completa unanimidade. Ainda nos anos 1920, elas enfrentariam críticas ferozes de pessoas ligadas ao movimento modernista que acontecia no Brasil.

Dentre as contestações enfrentadas pelo *jazz*, podemos citar o temor de críticos e estudiosos ligados ao movimento supracitado de extermínio das tradições populares brasileiras, devido aos novos padrões de consumo em massa e das interações entre o

²⁵ JUNIOR, José Ferreira; JUNIOR, Antonio Carlos Araújo Ribeiro. Prometeus desacorrentados: a influência do discurso nacionalista dos anos 60 no processo de (des)construção do *jazz* brasileiro. **História e Cultura**, v. 6, n. 2, p. 267-288, 2017.

campo e as cidades. Apesar de ser considerado um símbolo de modernidade, o *jazz* também era visto como ameaça às raízes culturais e à autenticidade dos músicos brasileiros, devido às tentativas de executá-lo exatamente como faziam os músicos estadunidenses. Apesar da resistência de conservadores e dos envolvidos no movimento modernista, o caráter miscigenado do *jazz* feito no Brasil continuou atraindo enormemente o público local. Como veremos adiante, essa característica continuou a influenciar músicos interessados na amálgama de sonoridades do *jazz* brasileiro até os dias de hoje.

Sendo considerado um sucesso de público, o *jazz* — representado pelas *jazz bands* — alastrou-se por praticamente todo o território brasileiro. Estudos identificaram a presença de *jazz bands* no Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre e em partes do Nordeste brasileiro. Os grupos mais famosos entre os anos de 1920 e 1940 eram a Harry Kosarin Jazz Band (São Paulo), Jazz Band Sul-Americana (Rio de Janeiro), a *jazz band* do maestro Eduardo Andreozzi (Rio de Janeiro), a Jazz Band Manon (São Paulo), a Jazz Band Campinense Club (Campina Grande), a Jazz Band Independência (João Pessoa), a Jazz Band Acadêmica (Recife), a Jazz Espia Só (Porto Alegre), a Orquestra Colbaz (São Paulo), a Orquestra Pan American (Rio de Janeiro), a Orquestra Columbia (Rio de Janeiro) e a Orquestra Fon-Fon (Rio de Janeiro). Muitas das personalidades que mais tarde se tornariam ícones da música instrumental brasileira já atuavam em algumas das *jazz bands* citadas como músicos ou arranjadores, por exemplo, K-Ximbinho e Radamés Gnattali.

Dada sua importância diante do público brasileiro, essa nova música que despontava no Brasil acabou atraindo a atenção de uma indústria que surgia paralelamente ao *jazz*: a indústria fonográfica. Os primeiros registros fonográficos com referência direta ao *jazz* são de 1916 e traziam denominações jazzísticas explícitas, tais como “Rag-Time” (Orquestra de Luiz de Souza), “Ragging This Scale” (Orquestra Alexandre Pickman) e “Home Agen Blues” (Jazz Band do Batalhão Naval). Não era raro que, além dos bailes e eventos sociais, as *jazz bands* desfrutassem de contratos estáveis com as companhias fonográficas que surgiam no país. Marília Giller²⁶ cita o caso da “Andreozzi Jazz Band” que, entre os anos de 1919 e 1923, gravou nada menos que vinte e um discos para o selo Odeon. Porém, um fato ocorrido no ano de 1946 mudaria o rumo do *jazz* no Brasil: o fechamento dos cassinos e a criminalização dos jogos de azar.

De acordo com Deborah Levy²⁷, o fechamento dos cassinos no Brasil não encerrou as atividades das *jazz bands* brasileiras. A esta altura — nos anos 1940 —, muitas das *jazz bands* já adotavam o formato das *big bands* estadunidenses e desfrutavam de um rico mercado. Seu campo de atuação incluía bailes de formatura, bailes de gafieira e os *taxis-dancings*²⁸, bem como o acompanhamento de artistas e a

²⁶ GILLER, Marília. O *jazz* transatlântico na América Latina na década de 1920: trajetórias e músicos pioneiros no Atlântico Sul. Estudos Latino-Americanos sobre Música. In: ALBORNOZ, Javier. **Estudos Latino-Americanos sobre Música**. Belo Horizonte: Editora Artemis, 2020. p. 94-107. Disponível em: <https://www.editoraartemis.com.br/artigo/31872/>. Acesso em: 29 de setembro de 2021.

²⁷ LEVY, Deborah W.; REIS, Me Ana Carla Fonseca. O Brazilian *jazz* no Rio de Janeiro, década de 1980: a mudança de direção de um mercado em ascensão. **Rio de Janeiro: UCAM-2010**, 2010.

²⁸ Salões de dança frequentados por exímios dançarinos que iam em busca das dançarinas de aluguel, que trabalhavam a noite inteira como fonte de sustento, e se transformaram em local de propagação do *jazz* (LEVY, 2010, p. 22).

realização das ações comerciais na programação das rádios brasileiras. Levy ressalta que, a partir do final dos anos 1930, o país já registrava um número significativo de orquestras (nome usualmente adotado no Brasil para as *big bands*). Dentre as mais relevantes, destacamos a “Orquestra Clóvis e Elly”, “Cipó e sua Orquestra”, “Carioca e sua Orquestra”, “Orquestra de Silvio Mazzuca”, “Orquestra Oscar Milani”, “Orquestra Walter Guilherme”, “Orquestra Edmundo Peruzzi”, “Orquestra do Maestro Simonetti” e “Orquestra de Carlos Piper”. As *big bands* ainda desfrutavam de grande prestígio diante das gravadoras brasileiras. Um exemplo nítido da importância destas formações instrumentais no cenário fonográfico brasileiro deste período (anos 1930 e 1940) é do trombonista carioca Raul de Barros²⁹: “Raul de Barros gravou seu primeiro disco em 1948 e, em menos de seis anos, havia gravado mais de 20 discos” (LEVY, 2010, p. 23). Outro notório exemplo de *big band* brasileira é a Orquestra Tabajara. Criada e regida por Severino Araújo³⁰ por aproximadamente 70 anos, a Orquestra Tabajara é a mais antiga *big band* em atividade no mundo. São criações de Severino Araújo algumas das mais prestigiadas composições do repertório instrumental popular brasileiro, como “Espinha de Bacalhau” e “Um Chorinho em Aldeia”. Pela Orquestra Tabajara passaram ilustres músicos brasileiros que viriam a se tornar renomados não somente no *jazz*, mas também no choro e na bossa nova. Dentre eles, citamos Zé Bodega³¹, Paulo Moura, Casé³² e Juarez Araújo³³.

Isto posto, quais mudanças teriam surgido no *jazz* com o fim dos jogos de azar no Brasil? Segundo Marcelo Alves Brazil (2004), o fim da década de 1940 — e o fim das atividades dos cassinos — trouxe consigo um novo perfil de local que passaria a ser cada vez mais procurado pelo público e pelos músicos brasileiros: as boates. Com seu caráter intimista, os pequenos espaços nos quais essas casas foram criadas forçosamente acabaram influenciando no tamanho das formações instrumentais utilizadas e na maneira como os músicos e cantores passariam a performar. Em seu livro *História Social da Música Popular Brasileira*, José Ramos Tinhorão aponta os interesses que moveram tanto o público quanto os músicos na direção destes novos espaços de entretenimento. Se por um lado o público que passava a frequentar esse ambiente estava na maioria das vezes apenas interessado em um local para dançar à meia-luz, os músicos percebiam nas boates, um espaço no qual poderiam incorporar as suas performances, elementos do *cool jazz* e, não menos importante, poderiam incorporar a improvisação às suas

²⁹ Raul Machado de Barros, mais conhecido como Raul de Barros, foi um compositor, maestro, instrumentista e trombonista brasileiro. É o autor do famoso choro Na Glória, e um dos grandes trombonistas brasileiros. Foi um dos músicos em destaque no LP gravado em 1964 por Sérgio Mendes, denominado Sérgio Mendes e Brasil 66.

³⁰ Severino Araújo de Oliveira foi um músico, compositor, maestro e clarinetista brasileiro.

³¹ Irmão do maestro Severino Araújo, começou a tocar aos quinze anos de idade influenciado pelo pai. Cresceu na cidade de Ingá (PB). Considerado um dos dez maiores saxofonistas brasileiros de todos os tempos. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/ze-bodega>. Acesso em: 8 de outubro de 2021.

³² Numa família de oito filhos, tem o maior aprendizado musical assistindo às apresentações do irmão Clóvis em bailes e boates com variados conjuntos e orquestras. Posteriormente, tem aulas com o clarinetista Antenor Driussi e estuda harmonia com Hans-Joachim Koellreuter. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa617009/case>. Acesso em: 8 de outubro de 2021.

³³ Iniciou-se na música tocando requinta numa banda em Jaboatão, PE. Quando serviu o Exército, passou a tocar saxofone soprano. Ao dar baixa, ingressou na orquestra da Rádio Poti de Natal, RN, profissionalizando-se. Faleceu de câncer dois dias antes de completar 72 anos de idade e na véspera do show em sua homenagem programado pelo músico Carlos Monte. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/juarez-araujo>. Acesso em: 8 de outubro de 2021.

apresentações. Contudo, quais seriam as motivações que teriam conduzido os músicos a promover tais incorporações em suas performances?

Segundo Marília Giller, tais motivações estariam relacionadas ao estreitamento das relações diplomáticas adotadas entre Brasil e os Estados Unidos da América, já a partir do final dos anos 1930. Giller aponta que, neste processo, a influência cultural estadunidense era aceita como política oficial pelo estado brasileiro. Em contrapartida, os Estados Unidos da América permitiam que elementos culturais do Brasil fossem divulgados em seu território. O resultado dessa “política de boa vizinhança” (GILLER, 2013, p. 77) foi o aumento das produções ligadas ao *jazz* no Brasil, visando atender o crescente interesse da população das cidades brasileiras por este gênero musical. Tendo ocorrido durante toda a década de 1940, este processo culminou — já nos anos 1950 — com o surgimento dos primeiros músicos improvisadores brasileiros. Apesar da crescente influência do *jazz* estadunidense no Brasil — e motivados por um público ávido por consumir esta música —, os músicos brasileiros começaram a demonstrar um crescente interesse na fusão do estilo musical estadunidense chamado *bebop* ao gênero musical brasileiro chamado *samba*.

Durante os anos 1950, o *jazz* no Brasil colhia os frutos da política de boa vizinhança com os Estados Unidos da América iniciada na década anterior. Sendo o *jazz* indubitavelmente uma das músicas mais apreciadas pelo público local, o Brasil tornou-se parada obrigatória para as grandes estrelas do *jazz* estadunidense. Dos muitos que passaram por aqui, estão músicos do quilate de Dizzy Gillespie, Nat King Cole, Tommy Dorsey, Charlie Byrd, Herbie Mann, Ella Fitzgerald, Coleman Hawkins, Louis Armstrong, Woody Herman, Cab Calloway, Sarah Vaughan, Benny Goodman, Clifford Brown, Art Blakey, entre outros (GILLER, 2020). Sob notória influência do estilo *bebop* e dos astros do *jazz* estadunidenses que aqui se apresentavam, os anos 1950 assistiram ao surgimento de uma geração de músicos ávidos por aprimoramentos técnicos, pela prática da improvisação e, conseqüentemente, pela realização de performances cada vez mais virtuosas. Investigadores da música brasileira — como Deborah Levy — consideram o ano de 1950 o “ateliê” no qual seriam moldadas a bossa nova e as performances que viriam a ser conhecidas por “música instrumental” brasileira (BASTOS & PIEDADE, 2006). Forjados dentro do ambiente musical do *jazz*, vimos o nascimento de toda uma geração de jovens músicos-compositores que, pouco tempo depois, seriam os criadores da bossa nova. Johnny Alf, Tom Jobim, Alaíde Costa, Leny Andrade, Aírto Moreira, Edison Machado, Luiz Eça e Paulo Moura são apenas alguns dos talentos surgidos nos anos de 1950 (BRAZIL, 2004).

Os anos 1950 também assistiram ao despontar do estilo musical brasileiro que se chamaria *samba-jazz*. Deborah Levy (2010), Marcelo Alves Brazil (2004) e Ferreira Junior & Ribeiro Junior (2017) apontam três trabalhos como pedras fundamentais desse estilo musical. O primeiro deles foi o álbum intitulado “Brazilliance” (1953), gravado pelo violonista brasileiro Laurindo de Almeida e o saxofonista estadunidense Bud Shank. O segundo foi o álbum intitulado “Turma da Gafieira” (1957) e teve a participação de Zé Bodega e Maestro Cipó (saxofones tenor), Altamiro Carrilho (flautas), Raul de Souza (trombone), Sivuca (acordeom), Baden Powell (violão), José Marinho (contrabaixo) e Edison Machado (bateria). O terceiro — já na década de 1960, sobre a qual falaremos

adiante — seria o álbum “O Som”, de Meirelles³⁴ e os Copa 5 (1965). “O Som” contou com a participação de J. T. Meirelles (saxofone e flauta), Pedro Paulo (trompete), Luiz Carlos Vinhas (piano), Manoel Gusmão (contrabaixo) e Dom Um Romão (bateria). A composição de J. T. Meirelles chamada “Quintessência” — como veremos adiante — é considerada um clássico não apenas do samba-*jazz*, mas do repertório jazzístico brasileiro. Uma das principais características atribuídas ao samba-*jazz* foi a ênfase dada ao virtuosismo das performances e a busca pela mescla de elementos musicais (do samba e do *jazz*). Os grupos de samba-*jazz* também foram os responsáveis pelas experimentações de novas formações instrumentais, passando a utilizar a formação piano-contrabaixo-bateria, muito em voga nos grupos estadunidenses de *bebop* dos anos 1950. Atualmente, investigadores do *jazz* no Brasil associam as características do samba-*jazz* a uma tentativa de criação — por parte dos músicos — de uma linguagem jazzística que pudesse ser considerada brasileira, e não uma mera reprodução do *jazz* feito pelos músicos estadunidenses. Tal criação recebeu a sigla MPM, que significa “Música Popular Moderna” (FERREIRA JUNIOR & RIBEIRO JUNIOR, 2017, p. 278).

A busca por uma identidade brasileira dentro do contexto musical do *jazz* foi identificada em outros registros fonográficos feitos durante a década de 1950. Marcelo Alves Brazil (2004) traz outro exemplo: o disco “Dick Farney e seu Jazz Moderno” (1959), do pianista carioca Dick Farney³⁵. Segundo Brazil, este álbum apresentou uma versão instrumental para a composição “Copacabana”³⁶, um samba-canção que já era sucesso na voz do próprio Dick Farney. Contudo, nesta versão instrumental, Farney fez uso de elementos nitidamente ligados ao *bebop*, trazendo muitas variações e improvisos desde a apresentação do tema principal. Brazil afirma que, se a performance de Dick Farney não representa uma busca pela mescla de elementos da música brasileira ao *jazz* estadunidense, ao menos deixa evidente o quão corriqueiro era sua prática entre os músicos e o quanto a amálgama de elementos musicais atraía o interesse do público brasileiro.

O final da década de 1950 trazia consigo cenários musicais bem delineados, entre os quais músicos transitavam com total liberdade. Por um lado, músicos (em sua maioria, cantores e compositores) moldavam-se às características musicais da bossa nova que surgia. Por outro lado, músicos que acompanhavam estes cantores e compositores em gravações e shows desenvolviam práxis cada vez mais desprendidas em suas performances ao vivo, nas quais era possível notar uma evidente fusão entre o samba, a bossa nova e o *jazz* estadunidense (BRAZIL, 2004). Outro importante fator foi a consolidação das boates — surgidas com o fechamento dos cassinos no Brasil na década de 1940 — como ambiente fundamental para o desenvolvimento da arte no Brasil. No

³⁴ Instrumentista (saxofonista e flautista). Maestro, Arranjador, Compositor, Produtor, Educador. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/j-t-meirelles>. Acesso em: 2 de outubro de 2021.

³⁵ Farnésio Dutra e Silva (Rio de Janeiro, RJ, 1921 – São Paulo, SP, 1987). Cantor, compositor e pianista. Inicia os estudos de piano com seu pai e de canto com sua mãe. Aos 14 anos, estreia no programa Picolino, de Barbosa Júnior, na Rádio Mayrink Veiga, tocando ao piano “Dança Ritual de Fogo”, de Manuel de Falla. Torna-se pianista do conjunto Swing Maníacos. Por intermédio do radialista César Ladeira, lança o programa *Dick Farney, sua Voz e seu Piano*, na Rádio Mayrink Veiga. Participa como pianista de vários trios e quartetos de *jazz* que atuam em casas noturnas, palcos e estúdios. Apresenta-se na boate Flag's, em São Paulo e no Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa12861/dick-farney>. Acesso em: 02 de outubro de 2021.

³⁶ Autoria de João de Barro e Alberto Ribeiro.

limiar dos anos 1960, as boates foram o universo no qual músicos como Edu Lobo³⁷, Tom Jobim³⁸, Hermeto Pascoal³⁹, Vinícius de Moraes⁴⁰, Dick Farney, Jair Rodrigues⁴¹ (entre outros) interagem, em uma constante e rica troca de experiências musicais. Esse cenário de interação é visto atualmente como o responsável pela evolução musical que viria a consolidar o novo gênero musical brasileiro que surgia: a bossa nova (MARTINS, 2021).

Concomitante às informações colhidas por meio da literatura existente sobre o *jazz* feito no Brasil, as discussões feitas com músicos jazzistas brasileiros da atualidade trouxeram outro dado importante. As primeiras citações dando conta da existência de músicos improvisadores brasileiros surge exatamente na década de 1950. Para além dos nomes até aqui citados, foram apontados como músicos improvisadores os trompetistas José Lídio Cordeiro⁴² — o Papudinho — e Dorimar, sobre quem infelizmente há pouca ou quase nenhuma informação disponível atualmente.

A década que se iniciava — os anos 1960 — foi de vital importância na consolidação dos conceitos que estabeleceriam as principais características musicais pertinentes ao *jazz* brasileiro. Alguns atributos notados na década anterior, como a prática da improvisação e o virtuosismo das performances, passariam a nortear as práxis dos músicos jazzistas brasileiros nesta nova década. Outro importante caráter que ganharia contornos definitivos seria a consolidação do *jazz* feito no Brasil como música praticada proeminentemente por músicos instrumentistas (FERREIRA JUNIOR & RIBEIRO JUNIOR, 2017). Assim, os chamados “trios de bossa nova” (LEVY, 2010, p. 26) se estabelecem como uma verdadeira mania e consolidam na música brasileira a formação instrumental piano-contrabaixo-bateria derivada do *bebop* estadunidense.

Um dos maiores trios de bossa nova brasileiro foi o Zimbo Trio, formado em 1964 por Amilton Godoy (piano), Luiz Alves (contrabaixo) e Rubens Barsotti (bateria). Sucesso

³⁷ Criado no Rio de Janeiro e no Recife, estudou inicialmente acordeom e violão. Apresentou-se em boates em 1961, tendo como parceiros Dori Caymmi e Marcos Valle. Em 1962, conheceu o poeta Vinícius de Moraes e juntos compõem o samba “Só me Fez Bem”. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa12389/edu-lobo>. Acesso em: 8 de outubro de 2021.

³⁸ A obra de Tom Jobim, a um só tempo popular e sofisticada, mescla samba e *jazz*, canção e música instrumental, oralidade e cultura letrada. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa6060/tom-jobim>. Acesso em: 8 de outubro de 2021.

³⁹ Destaca-se pela singularidade de sua obra, decorrente da experimentação constante, o que se manifesta na dificuldade de enquadrá-la em qualquer tipologia ou classificação do gênero musical. Em seu repertório, as fronteiras entre a música regional, a nacional e a internacional, a popular e a erudita dialogam com intensidade. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa26091/hermeto-pascoal>. Acesso em 8 de outubro de 2021.

⁴⁰ Sua obra é vasta, passando pela literatura, teatro, cinema e música. Ainda assim, sempre considerou que a poesia foi sua primeira e maior vocação, e que toda sua atividade artística deriva do fato de ser poeta. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Vinicius_de_Moraes. Acesso em: 8 de outubro de 2021.

⁴¹ É considerado por muitos, o primeiro rapper brasileiro. Ele conseguiu o *status* de precursor do gênero por ter lançado, ainda nos anos 1960, “Deixa isso pra lá”. Com versos mais declamados (ou falados) do que cantados, a música tornou-se um de seus principais sucessos. A faixa ganhou popularidade também graças à sua coreografia com as mãos. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Jair_Rodrigues. Acesso em: 8 de outubro de 2021.

⁴² Trompetista. Em Pernambuco, foi aluno do maestro Ulisses Lima. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/papudinho>. Acesso em: 2 de outubro de 2021.

absoluto de crítica e público já em seu primeiro álbum — intitulado “Zimbo Trio” (1964) — obteve críticas notáveis da *DownBeat*, revista estadunidense especializada em *jazz*. Tamanha aceitação e repercussão trouxe consigo muitos outros grupos que adotaram essa configuração, dentre os quais o Jongo Trio⁴³, o Tamba Trio⁴⁴, o Sambalanço Trio⁴⁵, o Bossa Três⁴⁶, o Copa 5 (antes mencionado pelo seu álbum “O Som”), entre outros. Credita-se a esses grupos a consolidação das práxis do estilo *samba-jazz*, ou seja, a realização de improvisação, o virtuosismo nas performances e a utilização de formações proeminentemente instrumentais.

A década de 1960 também apresentou um dos maiores nomes de toda história da música no Brasil, o multi-instrumentista e compositor Hermeto Pascoal. Nascido na região Nordeste do país, Hermeto Pascoal fixou residência em São Paulo, em 1961 e, assim como tantos outros músicos de sua geração, desfrutou do rico ambiente artístico propiciado pelas boates. Em parceria com Airto Moreira (bateria) e Humberto Clayber (contrabaixo), Pascoal formou o Sambrasa Trio que viria a gravar um único álbum, o “Em Som Maior” (1965). Porém, as investigações indicam que as maiores contribuições de Hermeto Pascoal para o *jazz* e a música instrumental brasileira surgem a partir da criação do Quarteto Novo (1966) (LEVY, 2010). Formado originalmente como “Trio Novo”, seu propósito inicial era acompanhar o cantor Geraldo Vandré⁴⁷ em shows e gravações; tinha como integrantes o contrabaixista Theo de Barros⁴⁸, o violonista e guitarrista Heraldo do Monte⁴⁹ e o baterista Airto Moreira⁵⁰. Após a incorporação de Hermeto Pascoal, o Quarteto Novo grava seu único álbum, o “Quarteto Novo” (1967).

⁴³ Trio instrumental e vocal, formado, em 1965, por Cido Bianchi (piano), Sabá (contrabaixo) e Toninho Pinheiro (bateria), em São Paulo. Sua primeira apresentação foi no Teatro de Arena, em espetáculo que apresentava artistas ligados à bossa nova, interpretando “Menino das laranjas” (Théo de Barros) e outras canções. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/jongo-trio>. Acesso em: 2 de outubro de 2021.

⁴⁴ Conjunto instrumental formado originalmente por Luiz Eça (piano, vocal e arranjos), Bebeto Castilho (contrabaixo, flauta, sax e vocal) e Hécio Milito (bateria, percussão e vocal). Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/tamba-trio>. Acesso em: 2 de outubro de 2021.

⁴⁵ Grupo formado em São Paulo, em 1964, por César Camargo Mariano (piano), Humberto Cláiber (baixo) e Airto Moreira (bateria). Nesse mesmo ano, lançou dois LPs. Em 1965, gravou os discos “À vontade mesmo”, com Raul de Souza, e “Reencontro com Sambalanço Trio”. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/sambalanco-trio>. Acesso em: 2 de outubro de 2021.

⁴⁶ Primeiro conjunto instrumental da bossa nova, foi formado inicialmente por Luiz Carlos Vinhas (piano), Tião Neto (contrabaixo) e Edison Machado (bateria). Mais tarde, passou a atuar com Octávio Bailly Jr. (contrabaixo) e Ronie Mesquita (bateria). Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/bossa-tres>. Acesso em: 2 de outubro de 2021.

⁴⁷ Geraldo Pedrosa de Araújo Dias (João Pessoa-PB, 1935). Compositor e cantor. Nos anos 1950, muda-se para o Rio de Janeiro para estudar e dedicar-se à carreira de cantor de rádio. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa12180/geraldo-vandre>. Acesso em: 2 de outubro de 2021.

⁴⁸ Começou a aprender violão aos 11 anos de idade e compôs sua primeira música, “Saudade pequenina”, aos 15 anos de idade. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/theo-de-barros>. Acesso em: 2 de outubro de 2021.

⁴⁹ Iniciou seus estudos musicais na Escola Industrial de Pernambuco, com o professor Mário Câncio Justo da Silva. Como desejava tocar na banda da escola, começou pelo clarinete, instrumento que faltava na banda. Mais tarde, passou para o violão. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/heraldo-do-monte>. Acesso em 2 de outubro de 2021.

⁵⁰ Criado em Curitiba, aprendeu canto, piano, violino, bandolim e teoria musical, como bolsista da Academia de Música de Ponta Grossa (PR). Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/airto-moreira>. Acesso em: 2 de outubro de 2021.

Entretanto, como será exposto adiante, as inovações e contribuições de Pascoal ao *jazz* feito no Brasil perdurariam — e perduram — por décadas a fio.

De acordo com as palavras de Marcelo Alves Brazil, os anos de 1960 foram marcados pelo fim da “lua de mel” entre as grandes gravadoras e o *jazz* brasileiro. Apesar desta ruptura, a década de 1960 viu nascer registros fonográficos que se tornariam icônicos. “Em Som Maior” (Sambrasa Trio — 1965), “O Som” (Meirelles e os Copa 5 — 1965) e “Quarteto Novo” (Quarteto Novo — 1967) foram apenas alguns álbuns lançados nesta década. Foram ainda lançados álbuns como “Você Ainda Não Ouviu Nada” (Sérgio Mendes⁵¹ e Sexteto Bossa Rio⁵² — 1964), “Tempo Feliz” (Baden Powell e Maurício Einhorn — 1966), “À Vontade Mesmo” (Raul de Souza — 1964), “O LP” (Os Cobras — 1964), “Edison Machado é Samba Novo” (Edison Machado — 1964), entre outros. Seria impossível citar todos os álbuns relevantes da discografia do *jazz* brasileiro, não sendo este o principal objetivo deste capítulo. Entretanto, farei aqui uma pequena exceção em relação ao álbum “Você Ainda Não Ouviu Nada”, de Sérgio Mendes (1964).

Conforme exposto anteriormente, desde os anos 1950, o Brasil desfrutava de um cenário musical no qual cantores, compositores e instrumentistas transitavam livremente entre práticas que envolviam a bossa nova, o samba, o *jazz* estadunidense e a improvisação. Sérgio Mendes nos oferece neste álbum um claro exemplo deste cenário. Tendo como arranjador (em todas as faixas) e compositor (cinco faixas) ninguém menos que Tom Jobim, este álbum apresenta performances realizadas exclusivamente por músicos instrumentistas. Com caráter desprendido e com sessões (ainda que curtas) de improvisação, este álbum apresenta todos os elementos musicais que norteiam o desenvolvimento dos músicos brasileiros dos anos 1950 até os dias atuais. Porém, a audição da obra deixa evidente que a improvisação — um dos elementos de maior distinção do *jazz* — ainda ocorria de maneira controlada, ou mesmo contida. A observação de contenção na realização da improvisação — notada pelos músicos hoje em dia — explicaria o pequeno espaço dedicado às improvisações neste álbum de Sérgio Mendes.

Conforme mencionado, os anos de 1960 assistiram ao fim da convivência que — até este ponto — perdurava por mais de cinquenta anos: a relação samba-*jazz* (ou quaisquer outros estilos de música instrumental) e gravadoras. Após 1966, apenas alguns poucos grupos (por exemplo, o Zimbo Trio) obtiveram acesso a novas gravações nos grandes selos brasileiros. Em sua maioria, este acesso foi obtido pelos músicos que aceitaram realizar performances como músicos acompanhantes para cantoras ou cantores. Trata-se de um triste período da história brasileira, no qual o país assistiu de mãos atadas a partida de um número significativo de músicos ligados à performance instrumental (BRAZIL, 2004). Apesar da exponencial presença da bossa nova dentro e fora do Brasil, e apesar de todas as dificuldades políticas vivenciadas pelos músicos

⁵¹ Sérgio Mendes começou com o Sexteto Bossa Rio, gravando o disco *Dance Moderno* em 1961. Mudou-se para os EUA em 1964 e produziu dois álbuns sob o nome de *Brasil '64*, com a Capitol Records e a Atlantic Records. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Sérgio_Mendes. Acesso em: 3 de outubro de 2021.

⁵² Atuou no cenário artístico de 1962 a 1964. Apresentou-se no Festival de Bossa Nova realizado em 1962 no Carnegie Hall (Nova York, EUA). Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/sexteto-bossa-rio>. Acesso em: 3 de outubro de 2021.

brasileiros neste período, seu interesse pelo entendimento e assimilação do *jazz* somente aumentava.

Relatos dos grupos de discussão supramencionados deram conta de uma atividade que seria essencial no desenvolvimento do *jazz* no Brasil. Trata-se de uma espécie de “clube do *jazz*” (*meu grifo*), que consistia em reuniões de músicos (usualmente, na residência de algum deles) nas quais eram realizadas audições, análises e comentários sobre discos de *jazz* estadunidenses adquiridos por algum dos membros desses “clubes” (*meu grifo*). Nesses encontros, a força motriz de seus participantes era única e exclusivamente o interesse e a paixão de todos pelo *jazz*. Em São Paulo, um dos mais notórios clubes de *jazz*, sobre o qual há notícia, acontecia na residência de Carlos Alcântara, patriarca da família na qual despontariam grandes nomes do *jazz* brasileiro. Os discos de *jazz* estadunidenses adquiridos por um de seus filhos — o trompetista Magno D’Alcântara⁵³ — eram a base dos encontros. De acordo com os relatos, essa foi a maneira que os músicos nos anos 1960 encontraram para burlar a ausência generalizada de interesse no ensino do *jazz* pelas escolas de música brasileiras.

Já na década de 1970, o conturbado momento político vivido no Brasil durante todo o período ocasionaria reflexos inevitáveis na música feita no país, inclusive no *jazz* brasileiro. De acordo com Ferreira Junior e Ribeiro Junior, é neste momento histórico que surge em grandes centros como São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte, a expressão “música instrumental brasileira”. A adoção da expressão supracitada tinha por objetivo afastar a música instrumental — e, conseqüentemente, o *jazz* — das discussões político-ideológicas que se faziam presentes na MPB. Para além disso, havia, na ocasião, acalorados debates acerca da decadência do *jazz*. Esse fato estaria relacionado ao afastamento de suas raízes negras em favor “de um suposto embranquecimento”, que contribuiria para a associação do *jazz* a aspectos intelectualizados, eruditos e impopulares (FERREIRA JR & RIBEIRO JUNIOR, 2017, p. 281). Com um número ainda considerável de músicos vivendo fora do Brasil devido à depreciação da música instrumental em favor da canção, parte significativa do *jazz* brasileiro nos anos 1970 era visto como uma mera contribuição à bossa nova.

Contudo, alguns músicos brasileiros — em especial, Egberto Gismonti⁵⁴ — iniciam experimentações ligadas à música atonal. A mescla de elementos folclóricos, da música clássica, do choro e da música eletroacústica conferiram à obra de Gismonti uma característica contemporânea. Esse caráter aglutinador foi considerado uma das principais particularidades do *jazz* brasileiro nos anos 1970, dando espaço dentro da música instrumental feita no Brasil a visões musicais muitas vezes marginalizadas (FERREIRA JUNIOR & RIBEIRO JUNIOR, 2017).

⁵³ Nascido no interior de Minas Gerais, mudou para Belo Horizonte, indo posteriormente para São Paulo e finalmente para o Rio de Janeiro. Com longa carreira musical em shows e gravações de estúdios, teve como sucessor o filho Daniel D’Alcântara, também trompetista. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/maguinho>. Acesso em: 4 de outubro de 2021.

⁵⁴ De família musical, começou muito cedo a estudar piano no Conservatório de Música da cidade de Nova Friburgo, Rio de Janeiro. Com o tempo e de maneira autodidata, aprendeu a tocar instrumentos como a flauta, mas principalmente o violão, que o acompanhou por toda a carreira, tornando-se um virtuose. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa26104/egberto-gismonti>. Acesso em: 4 de outubro de 2021.

O grupo Azymuth, formado por José Roberto Bertrami⁵⁵ (teclados), Alex Malheiros⁵⁶ (contrabaixo) e Ivan Conti⁵⁷ (bateria), pode exemplificar, de forma nítida, o caráter aglutinador do *jazz* brasileiro deste período. De acordo com Figueiredo e Rodrigues (2012), a sonoridade do Azymuth era muito distante daquela observada nos trios de *samba-jazz*, em voga na década de 1960. Apesar da presença de elementos da música brasileira, o Azymuth promovia reinterpretações para os padrões tradicionais, em um claro alinhamento com o *jazz fusion* que se desenvolvia na cena jazzística estadunidense. Porém, o caráter experimental das produções ligadas ao *jazz* brasileiro desta década não foi bem aceito pelo público em geral e muitos registros fonográficos acabaram sendo realizados por selos estrangeiros e, em alguns casos, por músicos que estavam vivendo fora do Brasil. O álbum “Brazil 77” foi produzido e gravado por Sérgio Mendes fora do país. De fato, investigações atuais sobre o *jazz* brasileiro apontam que o maior reconhecimento a este trabalho foi colhido fora do país (LEVY, 2010). Relatos de músicos ouvidos também apontaram para a realização de gravações com as “sobras de tempo” (*meu grifo*) das sessões de registros de trabalhos comerciais. Em muitas dessas ocasiões, os músicos eram convidados a realizar gravações de um repertório qualquer, sem ensaios e em “sessões” (*meu grifo*) que normalmente não ultrapassavam sessenta minutos.

Apesar do cenário distinto daquele vivido nos anos 1960, no qual o *jazz* desfrutava de ampla aceitação de público-crítica-gravadoras, os anos 1970 assistiram à continuação da busca pelos músicos a fontes de informação que pudessem de alguma maneira auxiliar seu aprimoramento. Mais uma vez, Magno D’Alcântara — ou simplesmente, Maguinho — surge como figura relevante nos grupos de discussão, sendo creditado a ele grande parte do desenvolvimento performático dos trompetistas brasileiros nas últimas quatro décadas. Segundo os relatos colhidos junto a jazzistas brasileiros — especialmente, os trompetistas —, Maguinho foi uma importante fonte de informações devido às constantes viagens internacionais realizadas com famosos cantores brasileiros. As turnês internacionais neste tempo usualmente duravam meses, o que permitia a Maguinho adquirir LPs, livros e quantos métodos de estudo fossem possíveis. Ao retornar, todo material por ele adquirido era prontamente compartilhado com os demais músicos da cena musical instrumental de São Paulo. Obviamente, grande parte do material por ele disponibilizado era composto de livros dirigidos aos trompetistas, que eram invariavelmente avaliados por Edgar Batista dos Santos — o Capitão⁵⁸. Considerado um dos maiores *lead trumpet* no Brasil, Capitão era um dos

⁵⁵ No início dos anos 1970, atuou como músico de estúdio, gravando com vários artistas, como participando de discos de vários artistas, como Raul Seixas, Rita Lee, Elis Regina e Odair José, entre outros, ao lado de José Roberto. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/jose-roberto-bertrami/dados-artisticos>. Acesso em: 4 de outubro de 2021.

⁵⁶ Filho do também baixista Zezinho, que fez o primeiro baixo elétrico brasileiro, usando cordas de piano. Sobrinho do guitarrista Geraldo Malheiros. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/alex-malheiros>. Acesso em: 4 de outubro de 2021.

⁵⁷ Em 1963, começou a frequentar o Beco das Garrafas, espaço onde se apresentavam vários artistas da música popular e instrumental brasileira, como Elis Regina, Dolores Duran, Silvinha Telles, Leny Andrade, Jonny Alf, Dom Um Romão e Edison Machado, entre vários outros. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/ivan-conti>. Acesso em: 4 de outubro de 2021.

⁵⁸ Foi professor da Escola Municipal de Música, Centro de estudos Musicais Tom Jobim e Conservatório Dramático e Música de Tatuí. Como professor, foi o responsável pela formação de uma série de

responsáveis pelo entendimento de todo conteúdo dos novos livros que posteriormente eram repassados aos seus alunos e aos demais músicos. Para além de grande *lead trumpet*, Capitão foi responsável pela formação de toda uma geração de renomados trompetistas brasileiros.

O final dos anos 1970 mostrava os contornos daquilo que seria mais um importante fator de desenvolvimento para o *jazz* nacional: o retorno de inúmeros músicos ao Brasil. O saxofonista Victor Assis Brasil, considerado um dos mais talentosos jazzistas brasileiros de todos os tempos, figura como um dos músicos que fizeram seu retorno ao Brasil durante a década de 1970. Após uma enriquecedora temporada de estudos na renomada Berklee School of Music, regressou ao Brasil em 1973, onde assumiu o papel de professor no Conservatório Brasileiro de Música, no Rio de Janeiro, ministrando cursos de improvisação. Paralelamente, manteve uma ativa agenda de concertos até sua trágica e precoce morte aos 35 anos de idade em 1981⁵⁹.

No final dos anos 1970 e início dos anos 1980, uma série de músicos, incluindo Victor Assis Brasil, que haviam deixado o Brasil para estudar em universidades de música nos Estados Unidos retornaram ao país. Traziam com eles conhecimentos e ideias que influenciariam e mudariam os rumos do *jazz* no Brasil. A cena jazzística de São Paulo assistia ao surgimento de inúmeras *big bands*, que tinham em suas fileiras muitos desses músicos recém-chegados do exterior. A “Nelson Ayres Big Band”, liderada pelo próprio Nelson Ayres⁶⁰, ainda se encontra em plena atividade e possivelmente tenha sido a mais notória de todas as *big bands* deste período. Após seu retorno ao Brasil, Ayres passou a ministrar cursos de arranjo em São Paulo, primeiramente na residência de Carlos Alcântara (progenitor do trompetista Magno D’Alcântara) e, logo após, na sede da OMB, sigla em português para “Ordem dos Músicos do Brasil”. Com isso, se vislumbrava no Brasil o início da construção de uma escola direcionada especificamente ao ensino do *jazz*.

Apoiada no compartilhamento de informações — por vezes advindas de músicos que haviam estudado fora do país —, esta seria uma tendência observada no decorrer de toda a década de 1980. Nesse sentido, outros personagens merecem destaques: em São Paulo, o saxofonista Roberto Sion⁶¹ e, no Rio de Janeiro, o pianista Luiz Eça⁶². Devido ao aprimoramento da música instrumental iniciado nos anos 1970, aqueles que dispunham de maior conhecimento das estruturas harmônicas e da linguagem no

trompetistas brasileiros. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/capitao>. Acesso em 5 de outubro de 2021.

⁵⁹ Fonte: Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/vitor-assis-brasil>. Acesso em 8 de outubro de 2021.

⁶⁰ Foi professor e diretor do Centro de Desenvolvimento Artístico, de São Paulo, de 1966 a 1969. No mesmo ano, fez o curso de regência com Diogo Pacheco e viajou para os EUA para estudar na Berklee School of Music (Boston), sendo o primeiro brasileiro a receber bolsa para a renomada escola de música. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/nelson-ayres>. Acesso em 5 de outubro de 2021.

⁶¹ Estudou arranjo, improvisação e saxofone com Joseph Viola, Ryo Noda, Lee Konitz e Joe Allard na Berklee School of Music. Aperfeiçoou sua carreira de compositor e arranjador com Damiano Cozzella, Olivier Toni, Willy C. Oliveira e H. J. Koellreutter. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/roberto-sion>. Acesso em: 5 de outubro de 2021.

⁶² Iniciou sua carreira nos anos 1950 como pianista de casas noturnas no Rio de Janeiro. Em 1958, foi estudar em Viena, na Áustria, com bolsa de estudos concedida pelo governo brasileiro. No fim dos anos 1960 mudou-se para a Califórnia, EUA. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/luiz-eca>. Acesso em: 5 de outubro de 2021.

jazz, passaram a atuar como professores dos demais músicos (LEVY, 2010). Esse fato reforça a percepção de importância do movimento de “autoajuda” (*meu grifo*) jazzístico no Brasil, impulsionado em grande parte pelo compartilhamento de informações por músicos como Magno D’Alcântara, Nelson Ayres, Roberto Sion, Luiz Eça, entre outros. Cada vez mais, os músicos jazzistas brasileiros buscavam aprimorar suas performances e queriam improvisar, porém, sem que isso os distanciassem da música brasileira. Assim, a década de 1980 testemunhou o surgimento de uma geração de músicos que possuíam concomitantemente formações de cunho prático e acadêmico, que não abandonaram a essência de sua música nativa e que, por isso, passaram a utilizar ritmos brasileiros simultaneamente à realização de sessões de pura improvisação. A união dessa conjectura de fatores resultaria na consolidação do chamado “*Brazilian Jazz*” (Levy, 2010).

Se por um lado as performances dos músicos ganhavam cada vez mais qualidade, por outro, o *jazz* brasileiro caminhava na direção do restabelecimento de sua relação — e da sua aceitação — com o grande público. Já no início dos anos 1980, seriam inaugurados no Rio de Janeiro espaços de *jazz* que figurariam por muitos anos entre os mais importantes do mundo: o “Jazzmania” e o “Mistura Fina” (LEVY, 2010). Em São Paulo, para além de casas ou teatros dedicados ao *jazz* como “Loop”, “Sanja Jazz Bar” e o teatro “Lira Paulistana”, houve a criação de espaços nos quais as formações instrumentais residentes tornar-se-iam referência em performance do *jazz* no Brasil. Foram os casos das *big bands* do “150 Night Club” e do “Club Gallery”. Estrelas do *jazz* mundial como Earl Hines, George Shearing, Page Cavanaugh, Benny Carter, Paquito D’Rivera, Lionel Hampton, Anita O’Day, Alberta Hunter, Betty Carter, Carmen McRae, Bobby Short, Joe Williams e Steve Ross figuraram entre as atrações que realizavam shows exclusivos nestas casas⁶³. O sucesso de público obtido incentivou a criação de muitos projetos voltados ao *jazz* em diferentes esferas do poder público brasileiro. Dentre as iniciativas públicas criadas para o fomento do *jazz*, destacam-se o “RioArte Instrumental” (Rio de Janeiro), o “MASP à meia-noite” e “MASP ao meio-dia” (São Paulo), além de projetos executados no Theatro Municipal e no MIS (sigla para “Museu da Imagem e Som”) de São Paulo.

O sucesso vivenciado pelo *jazz* no Brasil nos anos 1980 inevitavelmente atraiu a atenção de um segmento do qual havia se distanciado há algum tempo: a indústria fonográfica. Com o crescimento exponencial da demanda do público por lançamentos ligados ao *jazz*, foram retomadas as gravações e a circulação de novos registros (Levy, 2010). Em 1985, foi criado o primeiro grande festival dedicado de forma exclusiva à performance do *jazz* — o “Free Jazz Festival”⁶⁴ — com edições consecutivas e simultâneas em São Paulo e no Rio de Janeiro de 1985 a 2001. Dentre os músicos

⁶³ Fonte: All That Jazz: os 35 anos do 150 Night Club. Disponível em: <https://saopaulosao.com.br/conteudos/ensaios/1748-all-that-jazz-e-os-35-anos-do-150-night-club.html#>. Acesso em: 5 de outubro de 2021.

⁶⁴ O **Free Jazz Festival** foi um festival de música realizado anualmente, que teve, entre 1985 e 2001, dezesseis edições, todas elas ocorridas simultaneamente no Rio de Janeiro e em São Paulo. Ocasionalmente, também ocorria em outras capitais brasileiras, como Curitiba e Porto Alegre. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Free_Jazz_Festival. Acesso em: 5 de outubro de 2021.

brasileiros que se apresentaram no “Free Jazz Festival”, destacamos Zimbo Trio⁶⁵, Wagner Tiso⁶⁶, Toninho Horta⁶⁷, Sivuca⁶⁸, Paulo Moura⁶⁹, grupo Pau Brasil⁷⁰, Maurício Einhorn⁷¹, Marcio Montarrojos⁷², Luiz Eça, Hélio Delmiro⁷³, Gilson Peranzetta⁷⁴, Egberto Gismonti, Victor Biglione⁷⁵, Rique Pantoja⁷⁶, Idriss Boudrioua⁷⁷, Dominginhos⁷⁸,

⁶⁵ Grupo instrumental formado por Amilton Godói (piano), Luís Chaves (contrabaixo) e Rubinho Barsotti (bateria). Ingressou no cenário artístico em 1964, apresentando-se ao lado de Norma Bengell, na Boate Oásis (SP). Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/zimbo-trio>. Acesso em: 5 de outubro de 2021.

⁶⁶ Iniciou a carreira profissional em 1958, como integrante do conjunto W's Boys (juntamente a Waltinho, Wilson, Wanderley e Milton Nascimento), grupo com o qual gravou um compacto simples que registrou, pela primeira vez, uma composição de Milton Nascimento, “Barulho de trem”. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/wagner-tiso>. Acesso em: 5 de outubro de 2021.

⁶⁷ Autodidata, se tornou profissional aos 16 anos, apresentando-se em festivais e acompanhando cantoras em programas de TV. Disponível em: <https://musica.ufmg.br/seminariodecantopopular/index.php/toninho-horta/>. Acesso em: 5 de outubro de 2021.

⁶⁸ Começou a tocar sanfona aos 9 anos, como autodidata, e, aos 15, foi para Pernambuco, quando participou de programas de calouros. Logo se destacou e passou a se apresentar na Rádio Clube de Recife. Ali permaneceu por três anos, assumindo o nome artístico de Sivuca. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa12160/sivuca>. Acesso em: 5 de outubro de 2021.

⁶⁹ Em sessenta e cinco anos de vida profissional, o clarinetista e saxofonista, arranjador, maestro, compositor popular e sinfônico viveu o espírito de sua época (1932-2010) sempre alguns passos à frente. Disponível em: <https://institutopaulomoura.com.br/home/index.html>. Acesso em: 5 de outubro de 2021.

⁷⁰ Com uma carreira nacional e internacional estabelecida desde a década de 1980, o grupo promove uma sonoridade única, passeando entre o primitivo e o contemporâneo. Disponível em: <http://grupopaubrasil.com>. Acesso em: 5 de outubro de 2021.

⁷¹ Filho de gaitistas, foi apresentado aos cinco anos de idade com uma gaita de boca. Aos 10 anos de idade, já se apresentava em programas de rádio. Estudou no Colégio Franco-Brasileiro (RJ), apresentando-se em shows e festas escolares. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/mauricio-einhorn>. Acesso em: 5 de outubro de 2021.

⁷² Iniciou seus estudos musicais pelo piano erudito, optando depois pelo trompete. Nos anos 1970, estudou jazz na Berklee School of Music de Boston (Massachusetts, EUA). Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/marcio-montarrojos/biografia>. Acesso em: 5 de outubro de 2021.

⁷³ Iniciou suas atividades musicais aos 14 anos de idade e, em 1965, integrou, juntamente a Claudio Caribé (bateria), Luizão Maia (baixo), Hélio Celso (teclado), Márcio Montarrojos (trompete) e mais dois músicos, o grupo Fórmula 7. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/helio-delmiro>. Acesso em: 5 de outubro de 2021.

⁷⁴ Nasceu em uma família de músicos. Aos nove anos de idade, começou a estudar acordeom, decidindo-se, um ano depois, pelo piano. Aos 15 anos de idade, começou a compor. Coursou a Escola Nacional de Música e o Conservatório Brasileiro de Música. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/gilson-peranzetta>. Acesso em: 5 de outubro de 2021.

⁷⁵ Nasceu em San Telmo, na cidade de Buenos Aires, na Argentina. O bairro onde nasceu e passou parte da primeira infância até aos cinco anos, é considerado um dos mais importantes centros da música argentina, no qual o tango, principal gênero do país, foi formatado. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/victor-biglione>. Acesso em: 5 de outubro de 2021.

⁷⁶ Rique Pantoja é um arranjador, pianista e compositor brasileiro e foi um dos criadores do grupo Cama de Gato. Reside há anos em Los Angeles, onde é bastante requisitado não apenas na indústria da música, mas também no cinema e na publicidade. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Rique_Pantoja. Acesso em: 5 de outubro de 2021.

⁷⁷ Começou a estudar saxofone aos 11 anos de idade, no Conservatório de Arpajon (França), onde teve formação clássica. Teve o seu primeiro contato marcante com a música brasileira com o filme “Orfeu Negro”, de Marcel Camus, fato determinante para que chegasse, em 1981, no Brasil, onde reside desde então. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/idriss-boudrioua>. Acesso em: 5 de outubro de 2021.

⁷⁸ José Domingos de Moraes, conhecido como Dominginhos, foi instrumentista, cantor e compositor brasileiro. Exímio sanfoneiro, teve como mestres nomes

César Camargo Mariano⁷⁹, Azymuth e muitos outros, além de uma parcela significativa das estrelas do *jazz* mundial. O interesse pelo *jazz* brasileiro — e estadunidense — alcançaria também as ondas do rádio e da televisão. Inúmeros relatos nos grupos de discussão e na literatura destacam a relevância do espaço cedido ao *jazz* brasileiro nas grades de programação dos meios de comunicação em massa, especialmente, a TV Cultura. Sendo uma rede pública de rádio e televisão brasileira sediada na cidade de São Paulo, é considerada ainda hoje um dos mais importantes agentes propagadores da música instrumental no país. Muitos músicos consideram que, nos anos 1980, os programas produzidos ou transmitidos pela TV Cultura foram fontes primárias na construção do referencial musical no início de suas carreiras.

O ápice comercial do *jazz* (em especial, do estilo *bebop*) e o sucesso dos festivais e das casas de *jazz* — e dos jazzistas brasileiros (FALLEIROS, 2006) — acabaram atraindo a atenção dos grandes festivais internacionais. Artistas como Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti passam a frequentar o circuito internacional de festivais de *jazz*, contribuindo na consolidação e na propagação do chamado “*Brazilian Jazz*”. A qualidade da música instrumental nos anos 1980 — notadamente, do *jazz* — feita no país conquistava robustez e avanços performáticos inéditos em sua história (BASTOS & PIEDADE, 2006; LEVY, 2010). Músicos estrangeiros ouvidos nos grupos de discussão afirmaram que, antes de chegarem ao Brasil, era inimaginável supor que haveria tamanha quantidade e qualidade de músicos brasileiros dedicados à performance do *jazz*. Dentre as pessoas que “chocavam” os músicos estrangeiros com suas performances, destacamos o saxofonista Vinicius Dorin⁸⁰, Vitor Alcântara⁸¹, Walmir Gil⁸² e Mauro Senise⁸³, além daquele que seria considerado um dos maiores expoentes dos anos 1980, o saxofonista Nailor Azevedo Proveta⁸⁴, fundador na década seguinte (os anos 1990) de importante

como Luiz Gonzaga e Orlando Silveira. Teve em sua formação musical influências de baião, bossa nova, choro, forró, xote e *jazz*. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Dominguinhos>. Acesso em: 5 de outubro de 2021.

⁷⁹ Ao completar 13 anos de idade, ganhou um piano de seu pai e começou a tocar de ouvido. Após nove meses, foi convidado pela trombonista americana Melba Liston a participar de seu concerto em um Clube de *Jazz* do Rio de Janeiro. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/cesar-camargo-mariano>. Acesso em: 5 de outubro de 2021.

⁸⁰ Iniciou a carreira profissional integrando a Orquestra Sambrasil de Itu e o conjunto Makros. Tocou com vários grupos e artistas, como Banda da Patroa, com Sílvia Góes e Arismar do Espírito Santo, Orquestra 150 do Maksoud Plaza, Johnny Alf e Laércio de Freitas. Fez parte dos grupos Comboio e Banda Savana. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/vinicius-dorin>. Acesso em: 7 de outubro de 2021.

⁸¹ Começou a estudar o instrumento muito cedo como tio Carlos Alberto Alcântara. Logo depois, passou a ter aulas particulares com Nailor Azevedo (Proveta), de harmonia com Ricardo Breim e piano com Lilo. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/vitor-alcantara>. Acesso em: 7 de outubro de 2021.

⁸² Walmir Gil começou a tocar trompa ainda criança. Logo passou para o trompete. Mudou-se para a cidade de Santos onde começou sua carreira profissional. De volta a São Paulo, passou a integrar bandas como a do Maestro Branco e 150 Night Club, no Hotel Maksoud Plaza, onde teve oportunidade de acompanhar importantes nomes do cenário mundial. Disponível em: <https://www.instrumentalsescbrasil.org.br/artistas/walmir-gil>. Acesso em: 7 de outubro de 2021.

⁸³ Iniciou sua carreira profissional em 1972, acompanhando Rosinha de Valença, Lúcio Alves e Johnny Alf, entre outros artistas, em shows realizados na casa noturna Le Bateau. Ainda nesse ano, formou, com Kim Ribeiro, Raul Mascarenhas, Ronaldo Aldernas e Andrea Dias, o Quinteto Pixinguinha. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/mauro-senise>. Acesso em: 7 de outubro de 2021.

⁸⁴ Com mais de 30 anos de carreira, Nailor Proveta é figura de destaque no cenário da música instrumental brasileira. Integrante e fundador da Banda Mantiqueira, compositor e arranjador, além de instrumentista, esteve envolvido em muitos dos melhores e mais relevantes projetos musicais das últimas décadas.

big band no Brasil, a “Banda Mantiqueira”. Diante disso, pode-se apontar a década de 1980 como o período no qual consolidaram-se a importância do *jazz* e do músico jazzista no Brasil, e em especial, dos improvisadores (FALLEIROS, 2006).

O *jazz* brasileiro continuou a desfrutar de enorme prestígio durante a maior parte dos anos 1990, tanto do público como da crítica. Com o amadurecimento da linguagem e das performances dos jazzistas brasileiros, a improvisação seria utilizada de maneira cada vez mais proeminente nos trabalhos autorais produzidos no Brasil. O *jazz* brasileiro cada vez mais se aproximava do formato já consagrado no *jazz* estadunidense, ou seja, apresentação de tema, seguido de muitas sessões de improvisação (LEVY, 2010). Não eram poucas as casas que, no eixo Rio-São Paulo, tinham o *jazz* como atração majoritária em suas grades de programação. Assim, para além das casas de *jazz*, teatros e projetos públicos antes citados, novos espaços como “Book Markers” (Rio de Janeiro), “Modern Sound” (Rio de Janeiro), “All of Jazz” (São Paulo) e “Supremo Musical” (São Paulo) abriam suas portas às expressões musicais realizadas exclusivamente por meio da linguagem instrumental jazzística. A década de 1990 testemunhou o avanço do *jazz* no Brasil para além das duas maiores metrópoles do país — Rio de Janeiro e São Paulo. Relatos nos grupos de discussão deram conta da existência de casas e festivais de *jazz* em Itajaí (Santa Catarina), Curitiba (Paraná) e Campinas (São Paulo), nos quais músicos locais dividiam os palcos com grandes nomes do *jazz* brasileiro. Ademais, os anos 1990 também assistiram à criação de duas *big bands* consideradas basilares no *jazz* brasileiro: a supramencionada “Banda Mantiqueira”⁸⁵ e a “Soundscape Big Band”⁸⁶. Da geração de novos músicos jazzistas que surgia, destacam-se o trompetista Daniel D’Alcântara⁸⁷, o baterista Cuca Teixeira⁸⁸ e o guitarrista Michel Leme⁸⁹, dentre outros.

Com tamanha notoriedade, o *jazz* atraía cada vez mais estudantes interessados no aprendizado dessa linguagem musical em constante desenvolvimento no Brasil. O acesso cada vez maior a bons conteúdos (livros, métodos etc.), aliado ao surgimento de escolas e professores — muitas vezes, dedicados de forma exclusiva ao ensino do *jazz* — aprimoraram pouco a pouco a qualidade das performances dos músicos jazzistas brasileiros. De fato, tal conjuntura resultaria na aparição de uma nova geração de

Disponível em: https://www.choromusic.com.br/catalogo/biografias-de-musicos/nailor-proveta#.YV9cvy_5T0o. Acesso em: 7 de outubro de 2021.

⁸⁵ Formada por 13 dos melhores músicos atuantes no cenário de gravações e concertos de São Paulo e do Brasil, a banda liderada pelo saxofonista e arranjador Nailor Azevedo “Proveta” renova, com seus arranjos e interpretações, a sonoridade das *big bands* brasileiras. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/banda-mantiqueira>. Acesso em: 7 de outubro de 2021.

⁸⁶ Criada em 1999 por músicos influenciados pelos grandes mestres do *jazz*, a Soundscape Big Band tem em seu repertório arranjos e composições de diferentes sonoridades e texturas do *jazz* contemporâneo, fortalecendo-a como uma das principais instituições da música instrumental no Brasil. Fonte: própria autoria.

⁸⁷ Filho do trompetista Magno D’Alcantara, com quem teve as primeiras aulas do instrumento. Bacharel no instrumento trompete pela Universidade de São Paulo (ECA-SP). Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/daniel-dalcantara>. Acesso em: 7 de outubro de 2021.

⁸⁸ Being always surrounded by musicians, he started working as professional musician at the age of fifteen, performing in the São Paulo city clubs. He is one of the most respected drummers from the Instrumental and Jazz Brazilian music scene. Available at: https://ibvf.com.br/cucateixeira_ing. Accessed on October 7, 2021.

⁸⁹ Iniciou a carreira profissional em 1990 e atuou com vários músicos, como Sandro Haick, Wilson Teixeira, Vinícius Dorin, Nailor ‘Proveta’ Azevedo, Daniel D’Alcântara e Paulinho Pauleli, entre outros. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/michel-leme>. Acesso em: 7 de outubro de 2021.

músicos ávidos pelo *jazz*. Apesar do crescente acesso a bons conteúdos pedagógicos e da renovação da cena jazzística brasileira através de jovens músicos, o final dos anos 1990 trouxe consigo os primeiros indícios de saturação no interesse do público em relação às apresentações de *jazz*. Apresentações cada vez mais complexas — por exemplo, com improvisos de todos os músicos do grupo — passaram a demandar do público brasileiro um grau de expertise, de familiaridade com o *jazz*, ainda inexistente (LEVY, 2010).

As duas primeiras décadas dos anos 2000 foram marcadas por contínuas transformações da cena jazzística brasileira. A diminuição de interesse do público em relação ao *jazz* — notada no final dos anos 1990 — traduziu-se no fim das atividades de vários espaços dedicados à performance jazzística nos anos 2000. “Free Jazz Festival”, “Chivas Festival” (2005), “TIM Festival” (2008), “BMW Jazz Festival” (2014), “Jazzmania” (fechado em 1994), “Mistura Fina” (2006) e “Supremo Musical” (2004) são alguns exemplos de festivais ou casas de *jazz* icônicas extintas. Apesar das adversidades, o *jazz* feito no Brasil continua apresentando claros sinais de ininterrupta evolução. Atualmente, seu ensino é uma realidade em praticamente todas as regiões do país. Se nas décadas anteriores, grandes nomes do *jazz* brasileiro se concentravam no Rio de Janeiro e em São Paulo, os anos 2000 assistiram ao aparecimento de músicos jazzistas com performances admiráveis em outras cidades brasileiras, como Belém, Brasília, Tatuí e Belo Horizonte. Dentre muitos, pode-se citar os irmãos Sidmar Vieira (trompete) e Sidiel Vieira (contrabaixo), Paulinho Vicente (bateria), Cássio Ferreira (saxofone), Jefferson Rodrigues (saxofone), Elias Coutinho (saxofone), Diego Garbin (trompete), Jorginho Neto (trombone), Jônatas Sansão (bateria), Thiago Alves (contrabaixo), Raphael Rocha (trombone), Felipe Silveira (piano) e Bruno Migotto (contrabaixo).

O constante avanço na qualidade do *jazz* brasileiro nestes últimos anos passou a conquistar novos ouvintes, uma nova audiência cada vez mais qualificada, apta ao entendimento e à apreciação dessa música em constante evolução. Consequentemente, o *jazz* brasileiro passou a conquistar novos espaços dedicados à sua performance e hoje conta com uma nova geração de casas de jazz. “Dizzy Café Concerto” (Curitiba), “Café Fon Fon” (Porto Alegre), “Jazzin” (Florianópolis), “Jazz In” (Rio de Janeiro), “Blue Note” (São Paulo), “Jazz B” (São Paulo), “Madeleine Jazz Bar” (São Paulo), “Bourbon Street” (São Paulo), “Café com Letras” (Belo Horizonte) são alguns dos locais nos quais o *jazz* brasileiro tem seu espaço garantido. Há ainda um número considerável de festivais dedicados a esta performance musical, contando com ao menos quinze eventos em franca atividade. O “Savassi Festival”, o “Rio das Ostras Jazz & Blues Festival” e o “Festival Amazonas Jazz” são atualmente os festivais de *jazz* em atividade mais longevos no país.

Desde seu aparecimento nos anos 1920, o já centenário *jazz* brasileiro acompanhou as constantes metamorfoses experimentadas por este gênero musical estadunidense no decorrer do século XX. Nesse percurso, o *jazz* feito no Brasil adquiriu características que, segundo pesquisadores e músicos, o tornam singular. Apesar de algumas divergências ou contradições relacionadas às terminologias associadas às suas performances — tal qual música instrumental brasileira, “*Brazilian Jazz*” ou música instrumental popular brasileira —, existe consenso que o *jazz* brasileiro seria o tipo de música instrumental realizada por músicos brasileiros que contenha espaços dedicados à improvisação. Considerado pelos músicos ouvidos nos grupos de discussão um

processo criativo feito de forma espontânea sobre qualquer tipo de música, o *jazz* brasileiro seria o espaço no qual poderiam ser aplicados livremente concepções harmônicas, melódicas e de arranjos provenientes do *jazz* estadunidense em suas criações (BASTOS & PIEDADE, 2006). Tal fato trouxe ao *jazz* feito no Brasil uma grande capacidade de absorção de influências externas, capaz de promover mesclas de gêneros musicais nacionais com elementos provenientes de músicas de outras partes do mundo.

Esta característica combinatória do *jazz* feito no Brasil acabou resultando, por exemplo, em um sotaque rítmico ímpar. Com sua grande diversidade de ritmos nacionais, as performances de *jazz* brasileiras contam com um *swing* e balanço diferenciados. Apesar da ainda proeminente influência do estilo *bebop*, nota-se no *jazz* brasileiro a presença de algumas células rítmicas tipicamente nacionais — tais como quiálteras e sincopas — provenientes do maxixe, do maracatu, do choro e do samba. No que tange aos aspectos harmônicos, o *jazz* brasileiro apresenta inúmeros e preciosos contextos. Porém, as diferentes conjunturas harmônicas observadas em diferentes regiões do Brasil não implicariam em conotações de maior ou menor valor musical. Ao contrário, seriam um valioso diferencial, imputando ao *jazz* brasileiro um elemento distintivo em relação ao restante do mundo. Os trabalhos da “Banda Savana”⁹⁰ e da supramencionada “Banda Mantiqueira” são apontados como dois dos melhores exemplos deste caráter combinatório do *jazz* brasileiro.

Por meio de manifestações legítimas não atreladas à prática de um repertório típico estadunidense, almeja-se construir uma identidade própria do músico jazzista brasileiro. Por meio de obras originais, que contemplam elementos notoriamente jazzísticos — dentre os quais podemos destacar a prática da improvisação —, deseja-se conceber uma raiz que identifique de maneira indubitável o *jazz* feito no Brasil.

O *jazz* no Brasil: os músicos

A seguir, apresento uma lista concisa dos músicos que desempenharam um papel vital na formação do *jazz* no Brasil. Essa seleção está baseada tanto em análises da literatura relevante sobre o tema quanto no *feedback* de músicos envolvidos em grupos de discussão. Embora seja impossível abranger a totalidade desses talentos neste capítulo, é fundamental reconhecer suas inestimáveis contribuições para a rica história do *jazz* no Brasil:

Saxofonistas

Vitor Assis Brasil (1945-1981)

José Ferreira Godinho Filho — o “Casé” (1932-1978)

José de Araújo Oliveira — o “Zé Bodega” (1923-2003)

Isidoro Longano — o “Bolão” (1925-2005)

Eduardo Pecci — o “Lambari” (lead alto) (1939-2020)

⁹⁰ *Big Band* instrumental fundada em 1985, liderada pelo trompetista, arranjador, compositor e maestro José Roberto Branco. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/banda-savana>. Acesso em: 8 de outubro de 2021.

Juarez Assis de Araújo — o “Juarez Araújo” (1930-2003)
 Roberto Sion
 Hector Costita
 Moacir Santos (1926-2006)
 Nailor Azevedo — o “Provetá”
 Widor Santiago
 João Theodoro Meirelles — o “J.T. Meirelles” (1940-2008)
 Idriss Boudrioua
 Ion de Porto Alegre Muniz — o “Ion Muniz” (1948-2009)
 Nestico Aguiar (1944-2017)
 Vinicius Dorin (1962—2016)
 Paulo Moura (1932-2010)
 Cacá Malaquias
 Wilson Teixeira
 David Richards
 Manoel Carlos de Campos Silveira — o “Mané Silveira”
 Manoel Carlos Guerreiro Cardoso — o “Teco Cardoso”
 Samuel Pompeo (Soundscape Big Band)
 Maurício de Souza (lead alto – Soundscape Big Band)
 Gerson Galante (Soundscape Big Band)
 Carlos Alberto Alcântara (Soundscape Big Band) (1934-2021)
 Vitor Alcântara (Soundscape Big Band)
 Cássio Ferreira (Banda Mantiqueira)
 Josué dos Santos (Soundscape Big Band – Banda Mantiqueira)
 Demetrio Santos Lima — o “Demetrio Lima” (alto lead) (1934-2020)
 Sebastião de Barros — o “K-Ximbinho” (1917 – 1980)
 Ademir Júnior
 Marcelo Martins
 Clayton Sousa
 Marlon Cordeiro

Trompetistas

Márcio Montarroyos (1948-2007)
 Magno D’Alcântara
 Dorival Auriani – o Buda (lead trumpet)
 Sebastião Gilberto — o “Botina” (lead trumpet) (1928-
 Geraldo Auriani — o “Felpudo” (?)
 Edgar Batista dos Santos — o “Capitão” (lead trumpet) (1930 – ?)
 Hamilton Pereira Cruz — o “Broa” (?)
 Daniel D’Alcântara
 Junior Galante (lead trumpet)
 Nahor Gomes (lead trumpet)
 Walmir Gil
 Odésio Jericó da Silva — o “Jericó” (1938 – 2022)
 Rubinho Antunes
 Jessé Sadoc
 Cláudio Roditi (1946-2020)
 Clélio Ribeiro (?)
 Dorimar Vasconcelos — o “Dorimar”
 José Lídio Cordeiro — o “Papudinho” (1931-1991)
 Sidmar Vieira
 Diego Garbin

Moisés Alves
 Settimo Paioletti (lead trumpet) (? – 2017)
 Paulo Roberto de Oliveira — o “Paulinho Trompete” (1950-2019)
 Gustavo Villas-Boas
 Rafael Sampaio
 Joatan Nascimento

Trombonistas

Raul de Souza (1934-2021)
 Raul de Barros (1915-2009)
 Jessé Sadoc
 Edmundo Maciel Palmeira — o “Ed Maciel” (1927-2011)
 François de Lima
 Sidney Borgani
 Itacyr Bocato Júnior — o “Bocato”
 Sérgio Fernando de Souza — o “Serginho Trombone” (1949-2020)
 Waldemar Bento de Oliveira — o “Pantera” (1943-1986)
 Paulo Malheiros
 Jorginho Trombone
 Vitor Santos
 Raphael Rocha
 Valter Azevedo — o “Aza”
 Benedito Pereira dos Santos — o “Ditinho”
 Severino Gomes da Silva — o “Bill” (?)
 Valter Souza Cruz — “Valtinho” (?)

Pianistas

Radamés Gnattali (1906-1988)
 Amilton Godoy
 César Camargo Mariano
 Egberto Gismonti
 Eliana Elias (EUA)
 Luiz Eça (1936 – 1992)
 João Donato
 Gilson Peranzetta
 Wagner Tiso
 Gustavo Bugni
 Edson Santanna
 Felipe Silveira
 Tânia Maria
 Bruno Cardozo
 Hilton Jorge Valente — o “Gogô”
 Michel Freidenson
 Rique Pantoja
 Guilherme Vergueiro
 Farnésio Dutra e Silva — o “Dick Farney” (1921 – 1987)
 Hermeto Pascoal (como pianista)
 Walter Wanderley (1932 – 1986)
 João Carlos Coutinho
 Luiz Mello
 Beto Salvador
 Dom Salvador

Cristóvão Bastos
Evaldo Soares
Aparecido Bianchi — o “Cido Bianchi”
André Marques
Antonio Carlos Jobim — o “Tom Jobim” (1927 – 1994)
Ruria Duprat
Luís Carlos Vinhas (1940 – 2001)
Alfredo José da Silva — o “Johnny Alf” (1929 – 2010)

Violão e guitarra elétrica

Michel Leme
Sandro Haick
Alexandre Mihanovich
Djalma Lima
Lupa Santiago
Hélio Delmiro
Omair Stockler — o “Alemão”
Heraldo do Monte
Jarbas Barbosa
José Eduardo Fernandes Borges — o “Faiska” (fusion)
Antônio Maurício Horta de Melo — o “Toninho Horta”
Paulo Bellinati
Victor Biglione
Luís Guilherme Farias Galvão — o “Lula Galvão”
Ricardo Silveira
Heitor Teixeira Pereira — o “Heitor TP”
Edgard Janulo
Fernando Corrêa
Claudio Celso
Pedro Martins
Cainã Cavalcante
Igor Bollos
Baden Powell (1937—2000)
Mozart Mello
Carlos Nascimento — o “Tomati”
Ricardo Silveira
Romero Lubambo
Egberto Gismonti
Filó Machado

Contrabaixistas

Luís Chaves (1931 – 2007)
Gabriel Bahlis (1933 – 2021)
Claudio Bertrami (1947 – 2002)
Antônio Álvaro Assumpção Neto — o “Nico Assumpção” (1954 – 2001)
Arismar do Espírito Santo
Celso Claudio Cascarelli — o “Celso Pixinga”
Sizão Machado
Otávio Coelho Fialho — o “Tavinho Fialho” (1960 – 1993)
Célio Barros
Paulo Paulelli
Lito Robledo

Itamar Colaço
 Thiago do Espírito Santo
 Michael “Pipoquinha”
 Rubem Farias
 Artur Maia
 Luiz Oliveira da Costa Maia — o “Luizão Maia” (1949-2005)
 Bruno Migotto
 Humberto Cláiber
 Thiago Alves
 Sidiel Vieira
 Sebastião Oliveira da Paz — o “Sabá” (1927 – 2010)
 José Roberto dos Santos — o “Zérró Santos”
 José Thomaz de Assumpção — o “Zeca Assumpção”
 Mathias Mattos (?-2006)
 Sebastião Costa Carvalho Neto — o “Tião Neto” (1931 – 2001)
 Paulo Russo (1950 – 2018)
 Sylvio Mazzuca Junior
 Gustavo Boni

Bateristas

Realcino Lima Filho — o “Nenê”
 Airto Moreira
 Robertinho Silva (1941-2020)
 Márcio Bahia
 Paulo Braga
 Cleber Almeida
 Lilian Carmona
 Vera Figueiredo
 Leonardo Francisco de Castro Freitas — o “Kiko Freitas”
 Sérgio Machado
 Bob Wyatt
 Paulinho Vicente
 Rubens Antonio Barsotti — o “Rubinho Barsotti” (1932 – 2020)
 Carlos Bala
 Lincoln Cheib
 Antonio Pinheiro Filho — o “Toninho Pinheiro” (1937 – 2004)
 Edison Machado (1934 – 1990)
 Dom Um Romão (1925 – 2005)
 Hélcio Milito (1931 – 2014)
 Cuca Teixeira
 Jônatas Sansão
 Jorginho Saavedra
 Rezala José — o “Turquinho” (? – 2019)
 Celso de Almeida
 José Rafael Daloia — o “Zinho”
 José Eduardo Nazário
 Dirceu Medeiros (?)
 Antonio de Souza — o “Milton Banana” (1935 – 1999)
 Arismar do Espírito Santo
 Emmanuel Alves Moreno — o “Tutty Moreno”
 Chico Medori
 Fernando Amaro

Arranjadores*Moacir Santos (1926-2006)**Fernando Corrêa**Gustavo Bugni**Ruria Duprat**Nelson Ayres**Luiz Arruda Paes**Tiago Costa**Rodrigo Morte**Paulo Malheiros**Cyro Pereira (1929-2011)**José Roberto Branco — o “Maestro Branco”***Acordeonistas***Severino Dias de Oliveira — o “Sivuca” (1930-2006)**José Domingos de Moraes — o “Dominguinhos” (1941-2013)***O jazz no Brasil: o repertório**

Com base na introdução deste capítulo, a lista a seguir foi elaborada compilando-se composições provenientes dos grupos de discussão com os músicos entrevistados para este trabalho. Essa coleção de composições tem o intuito de fornecer aos leitores um ponto de partida para explorar as músicas fundamentais do *jazz* brasileiro, incentivando uma compreensão mais profunda desse gênero musical:

- *Um a Zero (Pixinguinha)*
- *Pro Zeca (Vitor Assis Brasil)*
- *Meu Fraco é Café Forte (Dom Salvador)*
- *Quintessência (J.T. Meirelles)*
- *Samba Novo (Hermeto Pascoal)*
- *Coisa nº 2 (Moacir Santos)*
- *Rapaz de Bem (Johnny Alf)*
- *Noa Noa (Sergio Mendes)*
- *Loro (Egberto Gismonti)*
- *Beijo Partido (Toninho Horta)*
- *Vera Cruz (Milton Nascimento)*
- *Francisca (Toninho Horta)*
- *Estamos Aí (Maurício Einhorn)*
- *Batida Diferente (Roberto Menescal)*
- *Neurótico (J.T. Meirelles)*
- *Partido Alto (Chico Buarque)*
- *Telefone (Dom Um Romão)*
- *Amazonas (João Donato)*
- *Eu e a Brisa (Johnny Alf)*
- *Samambaia (César Camargo Mariano & Hélio Delmiro)*
- *Noites Cariocas (Jacob do Bandolim)*

- *Assanhado (Jacob do Bandolim)*
- *Walking (Vitor Assis Brasil)*
- *Manhãs de Carnaval (Luiz Bonfá)*
- *Maracatucutê (Moacir Santos)*
- *Nanã (Moacir Santos)*
- *Kathy (Moacir Santos / Jay Livingston / Ray Evans)*
- *Chorinho Pra Eles (Hermeto Pascoal)*
- *O Novo Som (J.T. Meirelles)*
- *Samba de Verão (Marcos Valle / Paulo Sérgio Valle)*
- *Atraente (Chiquinha Gonzaga)*
- *Prato Feito (Toninho Horta)*
- *Tango (Egberto Gismonti)*
- *Maracatu (Egberto Gismonti)*
- *Jongo (Paulo Belinatti)*
- *Música das Nuvens e do Chão (Hermeto Pascoal)*
- *Clube da Esquina nº 2 (Milton Nascimento / Lô Borges / Márcio Borges)*
- *Santo Antonio (Hermeto Pascoal)*
- *Choro (Tom Jobim)*
- *Influência do Jazz (Carlos Lyra)*
- *Ternura (K-Ximbinho)*
- *Canção para Tempos Melhores (Gustavo Bugni)*
- *Limpa (Gustavo Bugni)*
- *Ilusão à Toa (Marcos Valle)*
- *Clichê (Lenny Andrade)*
- *O Farol que nos Guia (Hermeto Pascoal)*
- *Chega de Saudade (Tom Jobim)*
- *Insensatez (Tom Jobim)*
- *O Morro Não Tem Vez (Tom Jobim)*
- *Folhas Mortas (Ary Barroso)*
- *Folhas Secas (Nelson Cavaquinho)*
- *Canção de Amor (Chocolate / Elano Paula)*
- *Edinho de Sapato Branco (Marcos Paiva)*
- *Bebê (Hermeto Pascoal)*
- *O Ovo (Hermeto Pascoal)*
- *Cata-vento e Girassol (Guinga)*
- *Forró Brasil (Hermeto Pascoal)*
- *Dindi (Tom Jobim)*
- *Coalhada (Hermeto Pascoal)*
- *Casa Forte (Edu Lobo)*
- *Constelação (Edison Machado)*
- *Corcovado (Tom Jobim)*
- *Café com Pão (João Donato)*
- *Maracangalha (Dorival Caymmi)*
- *O Monstro e a Flor (Ricardo Silveira e Cláudio Roditi)*
- *Carinhoso (Pixinguinha)*
- *Garota de Ipanema (Tom Jobim)*
- *Na Glória (Raul de Barros)*

Referências

- BASTOS, M. B., & Piedade, A. T. D. C. (2006). **O desenvolvimento histórico da “música instrumental”, o jazz brasileiro**. XVI Congresso Da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação Em Música (ANPPOM), Brasília, 931–936.
- BRAZIL, M. A. (2004). **Baden Powell e o jazz na música brasileira** [UNESP]. http://www.violaobrasileiro.com.br/files/uploads/texts/text_132/biblioteca_advb_arquivo_132.pdf
- FALLEIROS, M. S. (2006). **Anatomia de um improvisador: O estilo de Nairon Azevedo “Proveta”**. Universidade Estadual de Campinas.
- FERREIRA JUNIOR, J.; RIBEIRO JUNIOR, A. C. A. (2017). **Prometeus desacorrentados: a influência do discurso nacionalista dos anos 60 no processo de (des)construção do jazz brasileiro**. *História e Cultura*, 6(2), 267–288. <https://doi.org/10.18223/hiscult.v6i2.2050>
- FIGUEIREDO, A.; RODRIGUES, A. (2012). **Azymuth – 40 Anos Na Vanguarda Do Jazz Brasileiro: Um olhar analítico sobre a carreira de um dos mais duradouros grupos do jazz do Brasil**. *Revista Europeia de Estudos Artísticos*, 3(1), 1–10. <https://doi.org/10.37334/eras.v3i1.45>.
- GILLER, M. (2013). **O jazz no Paraná entre 1920 e 1940**. Universidade Federal do Paraná.
- GILLER, M. (2020). **O jazz transatlântico na América Latina da década de 1920: trajetórias e músicos pioneiros no Atlântico Sul**. In P. D. A. C. de Oliveira (Ed.), *Estudos Latino-americanos sobre música* (p. 95). Editora Artemis.
- LEVY, D. W. (2010). **O Brazilian jazz no Rio de Janeiro na década de 1980: a mudança de direção de um mercado em ascensão**. Universidade Cândido Mendes.
- MARTINS, F. B. P. (2021). **A vida e a obra de Toninho Pinheiro: Um pilar da bateria brasileira**. *Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo Politécnico do Porto*.

DA ANTROPOFAGIA COMO POÉTICA E COMO DIALÉTICA

Prof. Mestre Flávio H. Monteiro Gomes

Introdução

Historicamente, o debate no mundo das artes é tomado por oposições binárias: particular versus universal, tradição versus vanguarda, nacionalismo versus internacionalismo e, no caso da música, popular versus erudita. Mesmo quando não se manifestam de forma hierarquizante — essa música é melhor que aquela, essa é boa, aquela é ruim, essa é certa, aquela é errada etc. —, essas oposições estão subcutâneas em grande parte dos discursos, sendo possível perceber certa divisão em dois grupos distintos. Entretanto, quase tão comuns quanto essas dicotomias são as inúmeras exceções que põem abaixo a possibilidade de um “acordo” entre as partes: Como classificar, por exemplo, um Hermeto Pascoal? Vanguarda ou tradição? Seria popular ou erudita a música de um Antônio Madureira e do Quinteto Armorial? Para além das fronteiras brasileiras, podemos encontrar também diversos exemplos que transcendem essas dualidades, que fazem coexistir, em algum grau, características musicais tidas como opostas: de Astor Piazzolla a King Crimson, de Francisco Tárrega a Anthony Braxton. Se há casos em que é possível alocar tal música inequivocamente em um dos lados, é evidente que em muitos outros essa classificação se mostra frágil.

Para além da linguagem musical, ou seja, das características formais e estruturais de cada obra, outro tema recorrente é o significado político de uma determinada manifestação artística, em mais uma oposição binária — arte revolucionária versus arte conservadora — que atravessa todas as outras próprias à linguagem artística. Dessa forma, artistas, com frequência, se deparam com o dilema de refletir se sua poética está ou não alinhada aos seus ideais políticos. Exemplos notórios são os de Claudio Santoro⁹¹, no Brasil, e Cornelius Cardew⁹², na Europa, que mudaram radicalmente suas propostas estéticas por suas convicções comunistas. Seria este o caminho a ser trilhado pelo

⁹¹ Claudio Santoro, um dos fundadores do grupo Música Viva, abandona técnicas de “vanguarda” — especialmente o dodecafonismo — após o II Congresso de Compositores e Críticos de Música, realizado em Praga em 1948, e adere a um nacionalismo musical alinhado ao realismo socialista. Um histórico completo de Claudio Santoro e do grupo Música Viva pode ser lido no livro *Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade*, de Carlos Kater (2001).

⁹² O compositor inglês Cornelius Cardew, ao se radicalizar politicamente, rejeita sua produção experimental — que passava pelo uso de indeterminação, partituras gráficas, formas abertas etc. — e adota uma linguagem simplificada, pensando a música como ferramenta de mobilização da classe trabalhadora. Seu posicionamento é explicado por ele em diversos artigos, em especial *Stockhausen serves imperialism* (CARDEW, 1974).

músico engajado politicamente, ou estariam corretos os artistas, igualmente engajados, que defendem uma transformação não apenas nas relações sociais, mas também nas linguagens artísticas? Mario de Andrade e Andrei Zhdanov⁹³ ou Oswald de Andrade e Vladimir Maiakovski⁹⁴? Perguntas difíceis de responder.

Longe de um consenso, essa discussão é abordada por diversos pontos de vista diferentes. Mesmo quando autores almejam um objetivo comum — “música revolucionária”, “identidade nacional” etc. —, os argumentos por vezes são diametralmente opostos, o que aponta para a contradição do próprio objeto analisado. O assunto torna-se complexo, ainda, pelas constantes mudanças nas discussões no âmbito das ciências sociais e políticas: avanços nos (e dos) estudos de gênero, raça e sexualidade somam-se aos debates envolvendo classe e relações geopolíticas, trazendo à superfície novas questões.

Um exemplo recente são os estudos decoloniais que, se não inauguram as perspectivas de oposição ao pensamento eurocêntrico, propõem novas concepções para pensar a permanência de estruturas de dominação entre os países do Norte global — Europa e EUA — e a América Latina. Entretanto, décadas antes da ideia de decolonialidade, tivemos no Brasil a noção de *antropofagia*, de Oswald de Andrade, que pode ser compreendida não apenas como uma intenção poética, mas como uma abordagem filosófica de fato — como uma dialética da devoração.

Antropofagia como poética

O movimento modernista paulista⁹⁵, cujo marco mais notório — a Semana de Arte Moderna de 1922 — completou um século, é ainda hoje alvo e fonte de intensos debates no campo das artes, seja glorificando seu legado ou realizando um balanço crítico das contradições (artísticas e sociais) sob a luz de novas perspectivas⁹⁶. Nas palavras de Mario de Andrade, 20 anos após a realização da Semana:

⁹³ É curioso notar como grande parte do famoso discurso de Zhdanov (1949), no Congresso de 1948, se assemelha às ideias propagadas por Mario cerca de 20 anos antes, especialmente a partir do *Ensaio sobre música brasileira* (1928). Seria leviano, entretanto, atribuir ao brasileiro convicções comunistas — o posicionamento político de Mario de Andrade é alvo de debates e controvérsias ainda hoje, polêmica que não será abordada neste artigo.

⁹⁴ “Sem forma revolucionária não há arte revolucionária”, frase do poeta soviético Maiakovski, encerra tanto o *plano-piloto para poesia concreta* (CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS, 2014) como o *manifesto música nova* (COZZELLA et al., 2014).

⁹⁵ Ainda que por muitas vezes seja utilizado apenas “modernismo” para se referir ao movimento em questão, convém ressaltar que se tratava de um grupo paulista, que pensava arte e sociedade a partir de São Paulo, sendo hoje discutida a existência de outros modernismos, de outras cidades brasileiras, anteriores e posteriores a 1922.

⁹⁶ Em julho deste ano, participei, ao lado de mais uma centena de pesquisadores, do evento *Escola São Paulo de Ciência Avançada — Modernismo: disputas em torno do moderno e de projetos de nação*. Realizado no IEB — Instituto de Estudos Brasileiros da USP, teve como tônica a postura crítica dos

O que caracteriza esta realidade que o movimento modernista impôs, é, a meu ver, a fusão de três princípios fundamentais: O direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional. Nada disto representa exatamente uma inovação e de tudo encontramos exemplos na história artística do país. A novidade fundamental, imposta pelo movimento, foi a conjugação dessas três normas num todo orgânico da consciência coletiva (ANDRADE, 1942, p. 45, grifo nosso).

Sem dúvida, o modernismo paulista exerceu e exerce grande influência no pensamento artístico e social brasileiro, permanecendo atual com seus méritos e contradições. Ressaltando esse aspecto, o crítico literário argentino-brasileiro Jorge Schwartz afirma em seu livro *Vanguardas latino-americanas*: “No panorama continental da América Latina, nenhum dos movimentos de vanguarda teve a riqueza, a diversidade e a amplitude de reflexão crítica existentes na produção dos modernistas brasileiros na década de 1920” (SCHWARTZ, 2022, p. 147).

Dos frutos modernistas que avançaram sobre as gerações posteriores, destacamos as ideias de dois autores — dois Andrades —, às vezes convergentes, às vezes diametralmente opostos. O primeiro Andrade, o Mario, tem sua obra literária considerada a mais importante e respeitada na história do país. Seu livro, *Macunaíma* (1928), configura-se um importante marco de renovação da linguagem literária brasileira. Mas, para além de seu trabalho artístico, Mario de Andrade teve papel de destaque nas discussões musicais que sucederam seu *Ensaio sobre música brasileira*, tendo sido o formulador do nacionalismo musical que reinou no Brasil por cerca de duas décadas, e encontra adeptos até hoje.

Ainda que a intenção fosse criar uma arte musical genuinamente nacional, fruto de um trabalho etnomusicológico pioneiro, as obras realizadas pelos compositores nacionalistas não exorcizaram de fato o espírito europeu da música brasileira. O compositor e musicólogo José Maria Neves, mesmo sem descartar totalmente o valor desta produção, observa em tom crítico:

O nacionalismo brasileiro foi essencialmente neoclássico tanto no emprego das formas consagradas — suíte, sonatina, sonata etc. — quanto no apego às estruturas melódicas, harmônicas e contrapontísticas do passado recente. Como se pode ver também no neoclassicismo europeu, a presença de elementos correntes no romantismo é fundamental para o nacionalismo brasileiro. [...] O folclore poderia oferecer aos compositores uma quantidade de elementos exploráveis na linha de um experimentalismo musical dos mais saudáveis, que daria ao nacionalismo

participantes — convidados e selecionados —, que apresentaram outras leituras do modernismo paulista, outros modernismos brasileiros e outros projetos de nação ofuscados por narrativas *paulistocêntricas*. Diversos outros eventos em torno do centenário da Semana de 22 assumiram, também, perspectivas críticas em relação ao movimento, sem com isso negar os méritos e o legado do grupo.

brasileiro a atualidade que lhe faltou. Dito de outro modo, os compositores nacionalistas brasileiros não souberam aplicar-se ao estudo e ao aproveitamento artístico das oscilações tonais e não temperadas, do pensamento improvisatório, dos processos polirrítmicos, das estruturas polifônicas empíricas — com heterofonia —, dos encadeamentos harmônicos não convencionais, dos recursos tímbricos e interpretativos de que o folclore brasileiro é tão rico, restringindo-se à utilização da temática melódica e rítmica (NEVES, 2008, pp. 310-311).

Assim, se o projeto nacionalista de Mario de Andrade teve méritos ao incentivar compositores que outrora olhavam exclusivamente para a música europeia,⁹⁷ voltassem os olhos para as manifestações musicais brasileiras, não avançou a ponto de romper com o eurocentrismo desse olhar, tomando as tradições indígenas e afrodiáspóricas como objeto, e não como sujeito.

O outro Andrade — o Oswald —, por sua vez, lançou uma semente que demoraria muito mais para florescer no solo musical e artístico, de modo geral. No mesmo ano do *Ensaio* de Mario, 1928, é inaugurada a *Revista de Antropofagia*, que em seu primeiro número publica o *Manifesto Antropófago* assinado por Oswald de Andrade. Neste manifesto, no tom poético-debochado e ao mesmo tempo sério⁹⁸, típico do poeta, ele estabelece as bases do que seria desenvolvido em textos posteriores — a noção de antropofagia. Neste documento, mais evidente que a proposta poética é o tom anticolonial (ou anti-imperialista) das ideias apresentadas, em trechos como “Queremos a revolução Caraíba. Maior que a Revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas na direção do homem. Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem” (ANDRADE, 1990, p. 48) e “Antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade” (Ibid., p.51), encerrando o manifesto em emblemático tom provocativo: “Ano 374 da Deglutição do bispo Sardinha” (Ibid., p.52).

Oswald evoca um calendário cujo marco inicial não é o nascimento do Cristo nem a chegada dos europeus nestas terras, mas um ato de enfrentamento aos invasores. Não para expulsá-los, mas para comê-los e absorver suas qualidades — Antropofagia. Poeticamente isso se dá na maneira oswaldiana de pensar o particular diante do universal, o nacional diante do internacional: não aceitar a catequese dos países europeus, tampouco rejeitar por completo suas virtudes, mas comê-los, aproveitar o

⁹⁷ Ainda que Mario tenha sido o grande catalizador do nacionalismo brasileiro, há casos anteriores de uma aproximação de compositores eruditos à temática nacional, como a *Congada* (1921) de Francisco Mignone e a *Dança brasileira* (1922) de Luciano Gallet.

⁹⁸ No texto *Fraternidade de Jorge Amado*, o autor chega a manifestar incômodo com a falta de seriedade atribuída a seu trabalho, como aponta Thiago de Melo Barbosa (2023): “Criou-se então a fábula de que eu só fazia piada e irreverência, e uma cortina de silêncio tentou encobrir a ação pioneira que dera o Pau-Brasil, donde, no depoimento atual de Vinícius de Moraes, saíram todos os elementos da moderna poesia brasileira. Foi propositadamente esquecida a prosa renovada de 22, para a qual eu contribuí com a experiência das *Memórias sentimentais de João Miramar*. Tudo em torno de mim foi hostilidade calculada” (ANDRADE, 1991, p. 55).

que há para ser aproveitado na construção de sua própria poética. Não se trata, portanto, de comer “tudo” e vomitar “qualquer coisa”, mas de saber identificar no outro suas propriedades nutritivas e delas se alimentar. Não interessa comer um covarde Hans Staden, mas sim o bravo guerreiro inimigo. Antropofagia crítica.

Em texto de 1980, *Da Razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira*, Haroldo de Campos comenta:

A “Antropofagia” oswaldiana [...] é o pensamento de devoração crítica do legado cultural universal, elaborado não a partir da perspectiva submissa e reconciliada do “bom selvagem” (idealizado sob o modelo das virtudes europeias no Romantismo brasileiro de tipo nativista, em Gonçalves Dias e José de Alencar, por exemplo), mas segundo o ponto de vista desabusado do “mau selvagem”, devorador de brancos, antropófago. Ela não envolve uma submissão (uma catequese), mas uma transculturação; melhor ainda, uma “transvaloração”: uma visão crítica da história como função negativa (no sentido de Nietzsche), capaz tanto de apropriação com expropriação, desierarquização, desconstrução. Todo passado que nos é “outro” merece ser negado (CAMPOS, 2019, p. 234).

Não só nesta passagem fica clara a importância da poesia e o pensamento de Oswald nos poetas concretos. O nome do antropófago figura já no *plano-piloto* entre os precursores reivindicados pelo grupo: “no Brasil: Oswald de Andrade (1890-1954): ‘em comprimidos, minutos de poesia’” (CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS, 2014, p. 216). Mas, como aponta Barbosa (2023), progressivamente Oswald passa a tomar maior importância para o trio não apenas no plano poético, mas também ideológico, sendo então a antropofagia fundamental para pensar uma poética de vanguarda a partir de um país periférico. Haroldo de Campos, em particular, dedica a Oswald diversos textos, em um verdadeiro trabalho de “restauração” da importância do poeta, e incorpora também a noção de “razão antropofágica” para se referir à experiência da Poesia Concreta:

A diferença (o nacional) passou a ser com ela o lugar operatório da nova síntese do código universal. Mais do que um legado de poetas, aqui se tratava de assumir, criticar e remastigar uma poética. [...] Ao invés da velha questão de influências, em termos de autores e obras, abria-se um novo processo: autores de uma literatura supostamente periférica subitamente se apropriavam do total do código, reivindicavam-no como patrimônio seu, como um botim vacante à espera de um novo sujeito histórico, para remeditar-lhe o funcionamento em termos de uma poética generalizada e radical, de que o caso brasileiro passava a ser a óptica diferenciadora e a condição de possibilidade. A diferença podia agora pensar-se como fundadora (CAMPOS, 2019, pp. 246-247).

Essa razão antropofágica é incorporada ao pensamento haroldiano e se reflete tanto em sua maneira de olhar a poesia como também na operação tradutória, pensando essas atividades a partir da realidade brasileira. No texto *A transcrição e o transcriador: Haroldo de Campos, coreógrafo de poesia*, publicado na coletânea *Haroldo de Campos: Tradutor e traduzido*, Kenneth David Jackson comenta que “é o autor brasileiro, à guisa de argonauta e antropófago das letras, porém cosmopolita, quem faz a transfusão, o transplante, a operação do texto, para incorporar a diferença ao corpo literário brasileiro” (JACKSON, 2019). No mesmo artigo, citando *O Arco-Íris Branco*, de Haroldo de Campos:

Só concebo o nacionalismo de um ponto de vista modal, não ontológico: a maneira brasileira de dialogar com o universal, articulando diferencialmente sua combinatória, especificando escolhas, renovando-se e também inovando” (CAMPOS *apud* JACKSON, *idem* p. 16).

Assim, a noção de antropofagia norteia o trabalho de ambos os poetas, Oswald e Haroldo, em direção a uma radicalidade⁹⁹, sem com isso perder de vista a preocupação com a recepção popular de suas obras. Oswald, na famosa frase “a massa, meu caro, há de chegar ao biscoito fino que fabrico”, faz lembrar o revolucionário Maiakovski nos últimos versos do poema *Incompreensível para as massas*, de 1927: “A classe condutora, também ela pode compreender a arte. Logo: que se eleve a cultura do povo! Uma só, para todos. O livro bom é claro e necessário a mim, a vocês, ao camponês e ao operário”¹⁰⁰.

Assim, diferente da opção populista de Mario de Andrade ou do realismo socialista de Zhdanov, Maiakovski e Oswald advogam em causa da renovação da linguagem artística, sendo ela própria parte da construção de uma nova realidade social. É a postura que adotará também, na música, alguns dos principais movimentos de renovação estética. O grupo Música Viva teve curta duração justamente pela mudança de entendimento de alguns de seus membros sobre esta questão. Com clara orientação à esquerda, os manifestos defendiam a “música que revela o eternamente novo” e “tudo o que favorece o nascimento e crescimento do novo”¹⁰¹. Não há aqui uma correlação direta com a antropofagia oswaldiana, mas a postura perante a renovação da linguagem artística é similar. Entretanto, poucos anos depois, seus principais compositores — Claudio Santoro, César Guerra-Peixe e Eunice Katunda — se “convertem” ao nacionalismo/realismo socialista e rompem drasticamente com as propostas estéticas iniciadas por Koellreuter e desenvolvidas pelo grupo.

⁹⁹ Assim define Haroldo de Campos a obra de Oswald de Andrade, em extenso ensaio sobre o poeta paulista: *Uma poética da radicalidade* (CAMPOS, 1990).

¹⁰⁰ Tradução de Haroldo de Campos, publicado em *Maiakovski — Poemas* (MAIAKOVSKI, 2003). Para uma leitura mais clara, optamos por não identificar a separação dos versos.

¹⁰¹ Fragmentos do *Manifesto 1946*, do grupo *Música Viva*.

Não por coincidência, uma aproximação à antropofagia se manifesta mais claramente nos grupos que tiveram contato e influência dos poetas concretos: o grupo *Música Nova* e a *Tropicália*. No primeiro caso, ainda que o nome de Oswald ou a ideia de antropofagia não sejam mencionados no manifesto do grupo, a forma de lidar com o legado universal da linguagem musical tem claros traços antropofágicos, especialmente nos compositores Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira. O contato com a vanguarda musical — Stockhausen, Boulez, Cage etc. — em Darmstadt¹⁰² teve impacto decisivo na poética destes compositores, mas sob o signo da apropriação, e não o da mimese. Voltaram da Europa querendo não reproduzir o que viram, mas sim construir algo novo, adaptando, resignificando, aproveitando e descartando elementos como bem quiseram. Sobre Gilberto Mendes, especificamente, o músico Antônio Eduardo Santos afirma:

Gilberto Mendes traz ainda para a sua obra todo aquele universo de informações colhidas nos cursos de Darmstadt, cujas lições seriam aplicadas a seu modo, no sentido de uma “linguagem musical particular” (e não simplesmente no sentido de seguir as pegadas das novas tendências do Velho Mundo), procurando, dessa maneira, criar obras que pudessem ser “o primeiro exemplo conhecido de um novo processo” (SANTOS, 1997, p. 34).

O autor observa um “sentido antropofágico” na obra do compositor santista por “seu particular poder de assimilação das diferentes influências musicais por ele sofridas, ‘à semelhança de canibalismo’, [...] singularizada por um processo de transformação muito pessoal desse material assimilado” (Ibid., p. 127). A “brasilidade”, se assim podemos chamar, manifesta-se neste caso, não pelo apelo às tradições populares, mas no fator criativo, na reinvenção da própria tradição pela (re)apropriação de estruturas musicais diferentes, reivindicando o direito à inovação estética. Não apenas o europeu pode trabalhar na expansão da linguagem musical.

Poucos anos após o surgimento do grupo *Música Nova*, nasce a *Tropicália*. Também este grupo, do qual se destacam como potências criadoras Gilberto Gil e Caetano Veloso, buscava uma renovação da música brasileira a partir da “digestão” do internacional. Augusto de Campos, no texto *O passo à frente de Caetano Veloso e Gilberto*, publicado em *Balanço da Bossa e outras Bossas*, comenta:

¹⁰² Mencionamos aqui o Festival Internacional de Música Nova [*Internationale Ferienkurse für Neue Musik*], realizado anualmente em Darmstadt, Alemanha. O evento reuniu diversos músicos para partilhar e discutir novas ideias para a composição contemporânea, e contou com a participação de alguns brasileiros em algumas edições. Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira, que aqui nos referimos, frequentaram o evento em 1962 e 1963.

Recusando-se à falsa alternativa de optar pela "guerra santa" ao iê-iê-iê ou pelo comportamento de avestruz (fingir ignorar ou desprezar o aparecimento de músicos, compositores e intérpretes, por vezes de grande sensibilidade, quando não verdadeiramente inovadores, como os Beatles, na faixa da "música jovem"), Caetano Veloso e Gilberto Gil, com Alegria, Alegria e Domingo no Parque, se propuseram, oswaldianamente, "deglutir" o que há de novo nesses movimentos de massa e de juventude e incorporar as conquistas da moderna música popular ao seu próprio campo de pesquisa, sem, por isso, abdicar dos pressupostos formais de suas composições, que se assentam, com nitidez, em raízes musicais nordestinas (CAMPOS, 1974, p. 152, grifo nosso).

Augusto aponta para a “razão antropofágica” dos tropicalistas, que se manifesta na originalidade de músicos que nem se fechavam às tradições musicais brasileiras, nem copiavam a música pop-rock estrangeira que dominavam as paradas naquele momento. A deglutição de sonoridades múltiplas deu às canções tropicalistas um caráter experimental único, o que fez de seu “disco-manifesto” de 1968, *Tropicalia ou Panis et Circenses*, um dos pontos de inflexão da música popular brasileira.

Antropofagia como dialética

Mais que uma proposta de criação artística, a antropofagia oswaldiana pode ser compreendida mesmo como um pensamento filosófico mais amplo e complexo, a partir de textos ao fim da sua vida, em especial a tese *A crise da filosofia messiânica*, de 1950, e os artigos de *A marcha das utopias*, de 1953. Nestes textos, Oswald assume um tom mais sóbrio em relação aos de sua fase modernista — e em especial o utilizado no *Manifesto Antropófago* —, traçando um panorama histórico da filosofia em diálogo com Sócrates, Marx, Nietzsche e vários outros. Haroldo de Campos já apontava para a seriedade do pensamento oswaldiano em 1962, defendendo que “a antropofagia de Oswald de Andrade é alguma coisa mais séria do que comumente se suspeita. A antropofagia é uma forma de redução. É uma devoração crítica” (citado por BARBOSA, 2023, p. 18).

Ao início de *A crise da filosofia messiânica*, Oswald retoma a ideia, já presente no manifesto de 1928, de “transformação do tabu em totem. Do valor oposto ao valor favorável” (ANDRADE, 1990, p. 101). No âmbito da criação artística, como vimos, isso corresponde à ressignificação do elemento estrangeiro como motor de uma poética própria. Entretanto, aqui, o autor fala sobre os modos de vida sociais mesmo, defendendo que “o mundo se divide na sua longa História em: Matriarcado e Patriarcado”, e que “correspondendo a esses hemisférios antagônicos existem: uma cultura antropofágica e uma cultura messiânica”, e ainda “que esta [messiânica], dialeticamente, está sendo substituída pela primeira [antropofágica], como síntese ou 3º termo, acrescentadas das conquistas técnicas” (Ibid., p. 146).

No texto *Dialética, antropofagia, Modernismo: por uma filosofia da criação e do desenvolvimento*, o filósofo Rodrigo Ornelas aborda a antropofagia nesse contexto mais amplo, filosófico, como uma visão de mundo proposta por Oswald. Diante da crise do messianismo — que o autor aponta na Europa ocidental desde o advento da reforma luterana e da lógica cartesiana, mas também na então URSS que surge como antítese, não completa a operação dialética e se converte em dogma sob Stalin —, Oswald contrapõe a dialética da devoração, antropofagia como síntese à oposição entre o mundo primitivo e a modernidade europeia, criando uma nova existência, um retorno ao Matriarcado com a aquisição das conquistas técnicas modernas. Dessa maneira, o poeta-filósofo se aproxima de discussões contemporâneas que identificam na noção de modernidade europeia um problema, mas difere por propor não a negação desta modernidade, e sim sua superação dialética. Se o “outro” da Europa, Brasil incluso, teve papel fundamental na construção desta modernidade — como subalternos, escravizados, explorados física e economicamente etc. —, é preciso se reapropriar dessas conquistas técnicas, transfigurando o tabu em totem.

A negação da Modernidade — e até certo fetiche por essa negação — é um caminho dado pelo próprio discurso filosófico da Modernidade. Mas não é o único. Minha hipótese é que a ênfase na atividade apropriacionista da dialética pode evitar as consequências antimodernas, pós-modernas, não modernas, o ressentimento, a “resistência” em relação à Modernidade; em favor de uma tomada prática e criativa da Modernidade, uma realização transformadora e singular, própria da Modernidade — nem a cópia e nem a negação da Modernidade ocidental, mas a sua metabolização. Isso é um dizer “sim” à contradição entre ser moderno e ser tradicional, ser global e ser local, entre se transformar e permanecer, ser um si mesmo sendo também outro. E esse é um drama estrutural para as nações que se fundaram a partir da colonização, ou seja, que nascem modernas e como um “outro”, um “fora” — africanos fora da África, europeus fora da Europa, povos nativos fora de suas comunidades originais (ORNELAS, 2021, p. 206).

Dessa forma, podemos pensar em uma dialética antropofágica como forma de se reconhecer como país subalterno, mas ao mesmo tempo constituinte da modernidade europeia que deve ser reapropriada (ou expropriada), transformada, e não rejeitada. Não nos adequarmos a uma modernidade que nos é imposta e negada ao mesmo tempo, mas produzirmos uma nova modernidade que nos sirva. Não rumar a um passado (seja ele qual for), mas ao futuro. Assim, tomando a antropofagia oswaldiana não apenas como uma filosofia da criação artística, mas uma filosofia existencial de fato, é possível retornar às oposições que mencionamos a princípio sob outro olhar. Encarar as contradições em direção a uma síntese, ao terceiro termo.

Considerações finais

Inserindo a antropofagia no contexto das discussões contemporâneas, tanto no âmbito específico das artes como no das ciências sociais, podemos encontrar algumas chaves de leitura da realidade, em especial no que se refere ao pensamento eurocentrado, que promove o modo de vida europeu como única forma de existência possível, bem como no enfrentamento ao racismo, ao machismo e à heterocisnormatividade. Observando que a América Latina já nasceu na era moderna — não o território que hoje ocupamos, mas sua configuração enquanto colônia em um primeiro momento e subalterna após os processos de independência —, e considerando também a formação do povo deste continente a partir da violenta e desigual interação entre os povos originários, africanos escravizados e invasores europeus (para falar com Darcy Ribeiro¹⁰³), as contradições se acentuam. Entre vanguarda e tradição, se nos perguntamos “qual vanguarda?” é preciso perguntar também “qual tradição?”. Qualquer ideia de “brasilidade” homogênea, de “identidade nacional” que não considere as múltiplas identidades, as muitas tradições que aqui coexistem e, também as muitas que foram apagadas, será sempre insuficiente. É preciso repensar a própria noção de identidade, devorar a Modernidade europeia para a construção da nossa própria Modernidade — que já era nossa desde o princípio.

Nas artes, a influência do pensamento eurocêntrico é flagrante. Seguir as tendências europeias ou ianques acriticamente é certamente uma postura colonizada, mas abdicar de propor novas linguagens também é. Podemos exercer o direito de preservar nossas múltiplas tradições musicais e culturais, recuperar histórias apagadas pelas mãos dos colonizadores e, ao mesmo tempo, exercer o direito à pesquisa estética, à criatividade artística. Reconstruir o passado e construir o futuro — atividades complementares, não concorrentes. Nesse aspecto, compreender a antropofagia oswaldiana em sua dimensão mais ampla, filosófico-existencial, proporciona uma perspectiva mais rica e revigorada para a criação artística.

Dessa maneira, propomos uma leitura de Oswald de Andrade em sua complexidade, para além da alcunha de “debochado” que com frequência se atribui a ele. Ainda que o poeta tivesse, de fato, um humor ácido peculiar, trata-se também de um “autor sério”, cujo pensamento, em especial a antropofagia, merece ser observado com mais atenção. Nos parece, assim, que a antropofagia pode contribuir para as atuais discussões sobre imperialismo e *colonialidade*, bem como a luta por direitos sociais de grupos diversos, além de sua aplicação para pensar o processo artístico, como

¹⁰³ “Surgimos da confluência, do entrechoque e do caldeamento do invasor português com índios silvícolas e campineiros e com negros africanos, uns e outros aliciados como escravos” (RIBEIRO, 2015, p. 17).

devoração do elemento estrangeiro, deglutição das tradições e criação do novo. Transfiguração do tabu em totem. Antropofagia.

Referências

- ANDRADE, Mario de. **Ensaio sobre música brasileira**. São Paulo: I. Chiarato & Cia., 1928. 92 p. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/7652>. Acesso em: 20 jul. 2023
- ANDRADE, Oswald de. A utopia antropofágica. São Paulo: Globo, 1990.
- _____. **Ponta de lança**. São Paulo: Globo, 1991.
- BARBOSA, Thiago de melo. O pai antropófago: as revisões de Haroldo de Campos da obra de Oswald de Andrade. In: CAMPOS, Haroldo de. **ReVisão de Oswald de Andrade: textos dispersos**. São Paulo: Editora Madamu e Casa das Rosas Espaço Haroldo de Campos de Poesia e Literatura, 2023.
- CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. Plano-piloto para poesia concreta. In: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. **Teoria da Poesia Concreta: Textos críticos e manifestos 1950-1960**. 5. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014. p. 215-218.
- CAMPOS, Augusto de. **Balanço da Bossa e outras Bossas**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CAMPOS, Haroldo de. Uma poética da radicalidade. In: ANDRADE, Oswald de. **Pau-Brasil**. São Paulo: Globo, 1990. p. 7-53
- CARDEW, Cornelius. **Stockhausen serves imperialism: and other articles**. Londres: Latimer New Dimensions Limited, 1974.
- COZZELLA, Damiano; DUPRAT, Rogério; DUPRAT, Régis; HOHAGEN, Sandido; MEDAGLIA, Júlio; MENDES, Gilberto; CORRÊA DE OLIVEIRA, Willy; PASCOAL, Alexandre. Manifesto Música Nova. In: GILBERTO Mendes: **Encontros**. Rio de Janeiro: Azougue, 2014.
- JACKSON, K. David. A transcrição e o transcriador: Haroldo de Campos, coreógrafo de poesia. In: GHERINI, Andréia *et al*, (org.). **Haroldo de Campos, tradutor e traduzido**. São Paulo: Perspectiva, 2021.
- KATER, Carlos. **Música Viva e H.J Koellreutter: movimentos em direção à modernidade**. São Paulo: Musa & Atravez, 2001.
- MAIAKOVSKI, Vladimir. Maiakovski - **Poemas**. Tradução: Boris Schnaiderman, Augusto de Campos, Haroldo de Campos. 7. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- NEVES, José Maria. **Música contemporânea brasileira**. 2. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2008. 398 p.
- ORNELAS, Rodrigo. Dialética, antropofagia, Modernismo: por uma filosofia da criação e do desenvolvimento. In: SOUZA, José Crisóstomo de (org.). **Filosofia, ação, criação: Poética Pragmática em Movimento**. Salvador: Eufba, 2021. pp. 191-219.
- RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. 3. Ed. São Paulo: Global, 2015.

SANTOS, Antônio Eduardo. **O antropofagismo na obra pianística de Gilberto Mendes**. São Paulo: Annablume, 1997.

SCHWARTZ, Jorge. **Vanguardas latino-americanas: Polêmicas, manifestos e textos críticos**. 2. ed. rev. e ampl., 1. reimpr. São Paulo: Edusp, 2022. 736 p.

ZHDANOV, Andrei. A Tendência Ideológica Da Música Soviética. **Revista Problemas: Revista Mensal de Cultura Política**, [s. l.], n. 21, 1949. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/zhdanov/ano/mes/musica.htm>. Acesso em: 20 jul. 2023.

ESCRITA IDIOMÁTICA PARA ATABAQUE A PARTIR DOS TOQUES DE CANDOMBLÉ KETU: REFLEXÕES E PROPOSTA DE NOTAÇÃO

Prof. Mestre Leonardo K. de Oliveira

Prof. Dr. Eduardo Flores Giancesella

Prof. Dr. José Rodrigo Santos Velho¹⁰⁴

Quando sinhô-moço certificou-se de que o negro aprendia, parou a brincadeira. Negro aprendia sim! Mas o que o negro ia fazer com o saber de branco? (EVARISTO, 2017, p. 17-18).

Antes de tocar

Este trabalho apresenta uma análise das notações e escritas musicais utilizadas em transcrições de toques e da música do candomblé e suas implicações. Entendendo o papel central dos instrumentos de percussão neste contexto, em especial o atabaque, realiza-se uma comparação das escritas deste instrumento com as de pandeiro e propõe-se como síntese uma escrita idiomática para atabaque, que seja fluída e atinja um público amplo.

Ao entrar em contato com o referencial sobre a música do candomblé que utiliza transcrições dos toques tradicionais, percebe-se a multiplicidade de formas de notação utilizadas. Este trabalho surge como parte da monografia do autor, *Ao Ecoar do Rumpilé: Estrutura de performance em toques de Candomblé Ketu* (OLIVEIRA, 2020), diante da necessidade de refletir como comparar materiais escritos de formas diferentes e as implicações da notação nas transcrições da música do Candomblé.

Para tanto, foram analisados os recursos utilizados no referencial sobre o tema; houve a comparação entre as notações para atabaque e pandeiro e, por fim, foi proposta uma escrita que sintetiza as principais questões levantadas.

Ângela Lühning relata que a música do Candomblé “se constitui de toques de três atabaques com o agogô e um imenso repertório de cantigas” (1990a, p. 115). Frisa que música, dança e letra expressam características dos Orixás e estão intrinsecamente

¹⁰⁴ O presente artigo é um desdobramento da monografia de Leonardo Kretzer de Oliveira, sobre a orientação do Prof. Dr. José Rodrigo Santos Velho (OLIVEIRA, 2020), nesta versão corrigido e revisado sob a orientação do Prof. Dr. Eduardo Giancesella.

ligadas: “A dança se torna o meio para a representação do orixá, a ilustração viva das palavras e lendas que, por sua vez, são audíveis pela música cujo ritmo coordena a dança” (LÜHNING, 1990a, p. 117).

Três membranofones são utilizados no Candomblé, apresentados por Oliveira, Vicente e Souza como “Rumpilé: os tambores sagrados” (2008, p. 25). “Os atabaques são os tambores utilizados nos cultos afro-brasileiros, fabricados com aduelas de madeiras retidas por aros de ferro. São abrangidos sobre um dos lados por pele de cabra ou vitelo” (OLIVEIRA et al., 2008, p. 33). Os autores relatam que estes instrumentos possuem obrigações específicas, relação com os Orixás e a ritualística do culto, sendo denominados de acordo com seu tamanho: *Rum*, o mais grave; *Rumpi*, o médio; e *Lé*, o mais agudo.

Os atabaques são percutidos diretamente com as mãos (como no toque Ijexá) ou com o auxílio de aguidavis: varas de madeira feitas de ramos de árvores (como no toque Vassi). O quarto instrumento que completa o conjunto instrumental intitula-se *Gã* (um idiofone) — uma chapa de metal em forma de sino, ou agogô, constituído de duas campânulas (bocas) de tamanhos diferentes, interligadas por uma haste.

Quanto ao termo “Toque”, Cardoso expõe que: “é o nome dado pelo povo-de-santo à música que vem dos instrumentos musicais. Cada toque é composto de várias frases musicais, além de padrões sonoros que se mantêm todo o tempo” (2006, p. 8). Ele completa que cada um: “é constituído de frases musicais distintas, tocadas no rum, e ostinatos que, generalizando, se mantêm todo o tempo, tocado nos demais instrumentos” (CARDOSO, 2006, p. 58).

A encruzilhada da notação

Angela Lühning (1990b) estuda a música do Candomblé focada em estruturas melo-rítmicas. Descreve-as a partir de “time-lines”¹⁰⁵, utilizando a “notação de impacto”¹⁰⁶ proposta por Gehard Kubik (1988). Porém, quando apresenta os “padrões rítmicos básicos” dos atabaques, utiliza, conjuntamente à notação de impacto, uma variação da notação tradicional: as cabeças de notas (alteradas para “x”) com haste, viradas para cima indicando mão direita, e para baixo, mão esquerda, sem fórmula de compasso, clave ou linha.

Lühning observa que: “obter-se-á maior clareza e a leitura ficará mais fácil, se os padrões rítmicos básicos de acompanhamento forem apresentados numa forma modificada de notação tradicional” (LÜHNING, 1990, p. 109). É importante observar que tanto nas análises como no corpo do trabalho o Rum não é abordado.

¹⁰⁵ Linha (rítmica) que organiza o tempo (metro); linha de orientação (LÜHNING, 1990, p. 99).

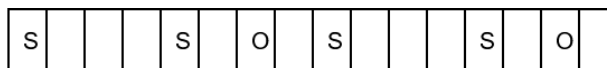
¹⁰⁶ [...] uma forma de notação ‘não duracional’, que não exprime a duração dos sons [...] Nesta forma de notação, coloca-se um ‘x’ para um som e um ‘.’ para a ausência de som (LÜHNING, 1990, p. 101).

Figura 1 – Exemplo da notação utilizada por Lühning (1990)

Fonte: LÜHNING, 1990, p. 106.

Edilberto Fonseca (2003) realiza uma importante revisão sobre o assunto, iniciando em Jones (1959), com a introdução do conceito de “*time-background*”¹⁰⁷ (linha rítmica de fundo), utilizando como base a notação tradicional ocidental europeia. Este conceito é desenvolvido por Nketia (1974), gerando a noção de “*timeline*”, (linha do tempo, linha-guia), adicionando-se esta linha acima da pauta da melodia escrita também com a grafia tradicional.

Fonseca aborda a notação de impacto proposta por Kubik, já mencionada em Lühning e o sistema TUBS (*Time Units Box System*), desenvolvido por Phillip Harland e utilizado por Koetting (1970): “Neste tipo de notação, as variações de timbre são grafadas substituindo-se os pontos por letras que representam as inúmeras possibilidades articulatórias do atabaque” (FONSECA, 2003, p. 99). Já os quadrados ou caixas referem-se à “pulsação elementar”¹⁰⁸ ou subdivisão:

Figura 2 – Lé do Ijexá da figura anterior no sistema TUBS.

S = Tapa (Slap); O = Aberto (Open)

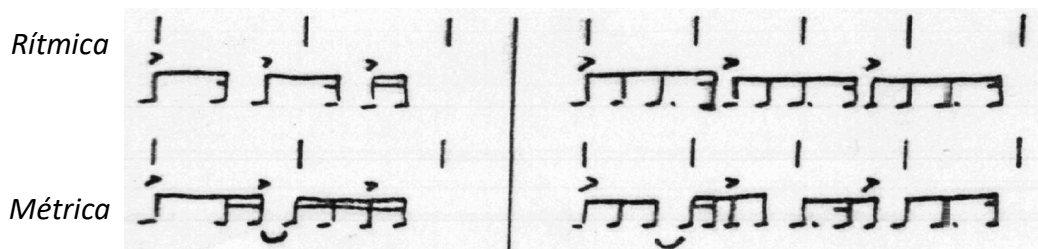
Fonte: Elaborada pelo autor, 2020.

Ainda segundo Fonseca, Arom (1985) também utiliza a notação tradicional ocidental, propondo uma grafia que privilegia a rítmica sobre a métrica.

¹⁰⁷ São linhas de tempo, curtas e simples, que funcionam como fórmulas de orientação na organização rítmica. Para isso são usados gãs, sinos ou mesmo palmas, presentes na maioria das músicas africanas (FONSECA, 2003, p. 96).

¹⁰⁸ Número de unidades mínimas que totaliza a fórmula integral (FONSECA, 2003, p. 98).

Figura 3 – AROM, S. Polyphonies et Polyrythmies instrumentales D’Afrique Centrale. Paris: Centre National de Recherche Scientifique, 1985, p. 402.



Fonte: FONSECA, 2003, p. 100.

Por fim, Fonseca observa que: “nenhuma das notações dá conta do fenômeno de forma satisfatória” (2003, p. 100). Escolhe, para tanto, utilizar uma grafia baseada na de Lühning, acrescentando uma linha para discriminar tanto as alturas diferentes, no caso do agogô, quanto para evidenciar a orientação da haste como indicação da manulação¹⁰⁹, além de alterar a cabeça de nota para indicar o som aberto.

Figura 4 – Exemplo da notação utilizada Fonseca (2003)

Fonte: FONSECA, 2003, p. 101.

Ângelo Cardoso (2006) apresenta uma importante discussão a respeito da transcrição como uma ferramenta necessária ao etnomusicólogo, aqui expandido para o conceito de pesquisador, enquanto tradutor de um conteúdo sonoro para o visual. Salienta também que, enquanto tradutor, seu objetivo é ser entendido, comunicar, e para isso utiliza “um sistema que será de domínio mais amplo — a notação tradicional” (Idem, p. 65). Busca uma solução para superar as limitações da notação tradicional citadas por Otto Abraham e Erich M. von Hornbostel, a partir de Nettl (1964), acrescentando símbolos para os parâmetros não contemplados. Cardoso também realiza uma breve revisão de notações utilizadas para grafar a música do Candomblé e






¹⁰⁹ Termo difundido entre percussionistas referente à escolha da mão a percutir cada nota (direita ou esquerda).







conclui que historicamente negligenciaram o timbre dos atabaques, sendo esse um dos elementos essenciais dentro dos toques (IBIDEM, p. 166-167).

Cardoso propõe uma grafia baseada na alteração das cabeças de nota, constatando onze formas diferentes de se tocar, divididas entre puras e mistas, sendo “puras aquelas realizadas com apenas uma das mãos, já as mistas exigem a participação de ambas” (IBIDEM, p. 74).

É importante destacar que, dos trabalhos citados até este momento, Cardoso é o único que aprofunda o estudo do Rum dentro do Candomblé. No caso dos materiais que estudam música africana, não há um estudo específico sobre os tambores relacionado a possibilidades timbrísticas e de articulação.

Figura 5– Notação desenvolvida por Cardoso (2006)

Quadro 2.1 <i>Formas puras de se tocar o atabaque</i>	
	1. A mão bate na borda da pele do atabaque. O som resultante é o som mais grave do
	2. A mão bate, inteira, no centro da pele do atabaque.
	3. A aguidavi é percutida na pele do atabaque. Faz-se notar que a pele é percutida com o “corpo” da aguidavi, e não com a ponta.
	4. A mão bate, inteira, no centro do atabaque, com uma força maior dos dedos. Este jeito de tocar se assemelha ao “2”, mas, a intensidade e a força dos dedos asseguram a diferença. Entretanto, há momentos em que a diferença entre eles – o “2” e o “4” – é imperceptível, existindo apenas no campo ideológico.
	5. A palma da mão bate no centro da pele do atabaque, enquanto os dedos quase não a tocam.

Quadro 2.2 <i>Formas mistas de se tocar o atabaque</i>	
	6. Este timbre é uma fusão do “2” com o “3”: mão e aguidavi batem simultaneamente no centro da pele do atabaque. Como o “1”, esse timbre também possui grande força métrica.
	7. O encadeamento “3” e “1” formam esta forma de se tocar. A enorme freqüência com que esta seqüência é efetuada nos leva a considerá-la em conjunto, e não separadamente como se poderia supor.
	8. Esta forma de emissão sonora só se efetua onde os toques são realizados somente com as mãos. Uma das mãos bate na borda da pele do atabaque, no que é seguida pela outra. Assim como o “7”, sua recorrência nos impele a considerar as duas batidas conjuntamente.
	9. A seqüência “3” e “4” constituem este jeito de tocar. Pelas mesmas razões expostas no “7” e “8”, consideramos este seguimento compondo uma unidade.
	10. Aqui, o “5” é emitido em conjunto com a aguidavi, que é percutida na madeira do atabaque.
	11. Assim como o “10”, esta forma de emissão sonora também utiliza a madeira do atabaque: o “4” é tocado simultaneamente com a aguidavi na madeira do instrumento.

Lühning (1990), Fonseca (2003) e Cardoso (2006) explicitam uma preocupação com a facilidade da leitura, clareza na transmissão de informações e entendimento das traduções, também presente nos demais trabalhos de estudos de música africana. Duas questões se destacam nas entrelinhas de seus trabalhos: a **notação tradicional** como conceito estanque e a ausência da **notação idiomática**¹¹⁰ para instrumentos de percussão.

Embora estes trabalhos critiquem a notação tradicional por suas limitações, enquanto conceito eurocêntrico, carregado de concepções próprias, todos utilizam esta notação como sistema de domínio mais amplo. Lühning, que inicialmente usa a notação de impacto, observa que:

Posteriormente — na parte de observação e análise das estruturas melódico-rítmicas — ela será substituída por uma notação modificada da forma tradicional, a fim de que se possa expressar melhor a correlação entre o ritmo da melodia e os padrões rítmicos básicos — executados instrumentalmente — que lhe servem de base, e também com o objetivo a facilitar a leitura (LÜHNING, 1990, p. 102).

Percebe-se que tanto Fonseca (2003) quanto Cardoso (2006) realizam processo semelhante. Após analisarem a notação tradicional e as notações sugeridas por outras fontes, acabam optando por uma “notação tradicional alterada”. Pode-se questionar quanto a esta opção: ao alterar esta notação, ela deixa de ser tradicional? Deixa de ser ocidental? Ou ela passa a ser a mesma notação tradicional “atualizada”?

A continuação desse questionamento se relaciona com o segundo ponto: se por um longo período foram feitas críticas ao sistema de notação tradicional e há um desenvolvimento da escrita de percussão no século XX, não há uma escrita própria para estes instrumentos? Quais são as consequências dessas críticas? Algumas não foram absorvidas e utilizadas por músicos? Há uma escrita idiomática para percussão? Se há, por que não se utilizar dela como base para alterações? Se usaram, por que não explicitaram? Observa-se que, se a intenção com as notações propostas e transcrições é alcançar o maior número de pessoas e ser compreendido, parece que o movimento básico deveria utilizar a notação que as pessoas que trabalham diretamente com os instrumentos de percussão utilizam, ou ao menos considerá-la.

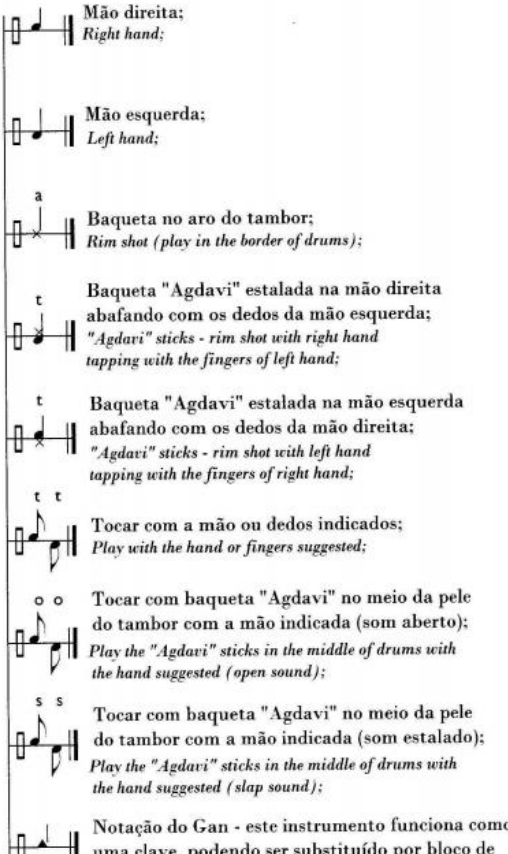
Lulla Oliveira, Tânia Vicente e Raul de Souza Ogan em “Ritmos do Candomblé Songbook” (2008) propõem uma grafia que parece contemplar justamente estas críticas históricas, sendo desta forma também uma notação tradicional alterada. Sobre este material é importante tecer algumas ressalvas. Sendo um estudo sobre diversos ritmos ou toques de candomblé construído a diversas mãos, o livro traz algumas contradições. Embora seja um *songbook*, nenhum dos três autores parece dominar a escrita musical, posto que creditam a terceiros as funções de “Organização e transcrições” do material musical (Régis Gonçalves) e a “Revisão, diagramação e digitalização” (Rodrigo Braga).

¹¹⁰ Idiomatismo refere-se a um recurso específico que é próprio de um instrumento musical, e idioma, o conjunto de idiomatismos que caracterizam a sua execução (SCARDUELLI, 2007, p. 139). Para mais informações sobre idiomatismo, ver Escudeiro (2012). Para mais informações sobre escrita idiomática para percussão, ver Giancesella (2012) e Tullio (2005).

Apenas a “Fonte e execução” coube a um dos autores (Raul de Souza). Essas pessoas que fizeram a artefania do trabalho e às quais se credita a função de notação e escrita musical, não são apresentadas em nenhum outro momento, de forma que não é possível saber sua relação com o material apresentado.

Figura 6 – Notação utilizada OLIVEIRA; VICENTE; SOUZA (2008)

LEGENDA (keys)

 <p>Mão direita; <i>Right hand;</i></p> <p>Mão esquerda; <i>Left hand;</i></p> <p>a Baqueta no aro do tambor; <i>Rim shot (play in the border of drums);</i></p> <p>t Baqueta "Agdavi" estalada na mão direita abafando com os dedos da mão esquerda; <i>"Agdavi" sticks - rim shot with right hand tapping with the fingers of left hand;</i></p> <p>t Baqueta "Agdavi" estalada na mão esquerda abafando com os dedos da mão direita; <i>"Agdavi" sticks - rim shot with left hand tapping with the fingers of right hand;</i></p> <p>t t Tocar com a mão ou dedos indicados; <i>Play with the hand or fingers suggested;</i></p> <p>o o Tocar com baqueta "Agdavi" no meio da pele do tambor com a mão indicada (som aberto); <i>Play the "Agdavi" sticks in the middle of drums with the hand suggested (open sound);</i></p> <p>s s Tocar com baqueta "Agdavi" no meio da pele do tambor com a mão indicada (som estalado); <i>Play the "Agdavi" sticks in the middle of drums with the hand suggested (slap sound);</i></p> <p>Notação do Gan - este instrumento funciona como uma clave, podendo ser substituído por bloco de madeira ou metal; <i>Gan's notation - this instrument is a kind of a rustic cowbell or woodblock;</i></p> <p>o Som aberto; <i>Open sound;</i></p> <p>s Som estalado; <i>Slap sound;</i></p> <p>t Som abafado; <i>Tap sound;</i></p>	<p>Organização e transcrição <i>Arrangement and transcription</i> Régis Gonçalves</p> <p>Fonte e execução <i>Font and performance</i> Raul</p> <p>Revisão, diagramação e digitalização <i>Review, schemes and digitalization</i> Rodrigo Braga</p>
--	---

Fonte: OLIVEIRA; VICENTE; SOUZA, 2008, p. 46.

Ao aplicar notas abaixo do exemplo anteriormente citado da escrita TUBS do tambor Lé do Ijexá, percebe-se a relação com a escrita utilizada no trabalho:

Figura 7 – Comparação entre TUBS e OLIVEIRA; VICENTE; SOUZA (2008) através do Rumpi e Lé do Ijexá.

TUBS

S				S	O	S				S	O
---	--	--	--	---	---	---	--	--	--	---	---

Notação Tradicional

LÉ RUMPI

S S O S S O

Clave Nula

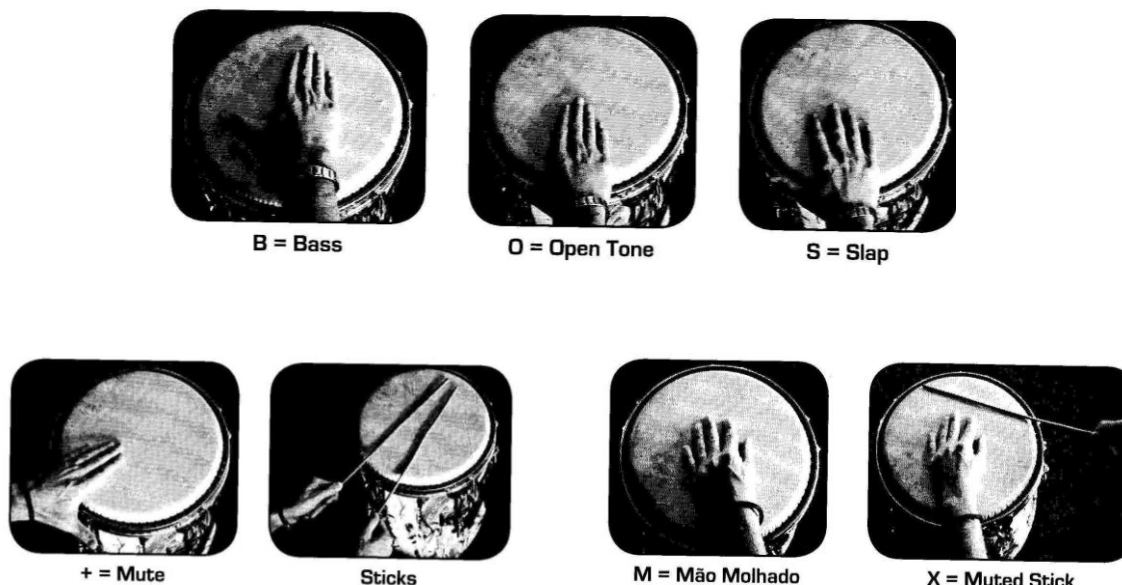
Fonte: elaborada pelo autor a partir de OLIVEIRA; VICENTE; SOUZA (2008).

Nota-se neste exemplo o uso da linha para diferenciar a manulação, mão direita acima da linha e esquerda abaixo, bem como a utilização da “Clave Nula” (ou Clave de Percussão) para representar altura não definida.

Outro recurso utilizado nesta notação foi a alteração da cabeça de nota para “x” quando o aguidavi é tocado estalado e os dedos da outra mão abafam o som e quando o aguidavi percute o aro do tambor. Quanto à opção do “S” em cima da nota parece ocorrer um erro de edição posto que consta na legenda “Tocar com baqueta ‘agdavi’ no meio da pele do tambor com a mão indicada (som estalado)”, porém abaixo aparece “S Som estalado; Slap sound”, sendo o som estalado slap (tapa) realizado comumente com a ponta dos dedos chicoteando a pele, gerando o “estalo”. Essa informação condiz com todas as situações em que a letra “S” aparece em cima de uma nota no livro.

Kirk Brundage (2010) propõe uma grafia semelhante a esta, acrescentando à descrição dos golpes, fotos de como executá-los. Nota-se novamente a presença da clave nula nas transcrições e o uso da expressão “molhado” para se referir ao som da mão feito com os dedos percutidos no centro da pele. Diferença importante é o uso de letras embaixo das notas e letras de articulação (timbre), indicando a manulação, sendo um livro em inglês, R=Right (Direita) e L=Left (Esquerda).

Figura 8 – Notação utilizada por Brundage (2010).



Fonte: BRUNDAGE, 2010, p. 33 [Rediagramada pelo autor].

Figura 9 – Exemplo da notação utilizada por Brundage (2010): Lé do Ijexá



Fonte: BRUNDAGE, 2010, p. 66.

Percebe-se nos exemplos citados acima, como a grafia ocidental tem sido utilizada e reinventada tanto dentro da academia quanto dentro da literatura especializada em percussão, sendo problemático nos referirmos genericamente à notação tradicional ocidental, como um fenômeno estanque, necessitando pensar em como ela tem se adaptado historicamente às necessidades profissionais.

Rodolfo Oliveira (2001) traz uma importante discussão a respeito dos sistemas de notação, comparando o TUBS com a escrita de percussão proposta por Luiz da Anunciação, sem um nome definido pelo próprio. Algumas observações sobre a escrita TUBS já foram realizadas neste trabalho, não cabendo retornar neste momento. Já a notação de Anunciação tem foco no que denomina “propriedade de articulação”: “à ‘maneira particularizada como o som é produzido nos instrumentos de percussão de altura indeterminada’. [...] isto equivale a dizer que ‘o som de altura indeterminada pode

ser representado graficamente por sua propriedade de articulação” (OLIVEIRA, 2001, p. 80).

Figura 10 - Exemplo da notação utilizada por Luiz da Anunciação



Fonte: OLIVEIRA, 2001, p. 81.

Igor Higa (2006) informa se chamar Clave de Articulação, o conjunto de informações no início da pauta, neste caso com três linhas, que relaciona a posição da nota com a articulação do atabaque. A propriedade de articulação está diretamente relacionada aos timbres extraídos dos instrumentos de percussão, sendo valor primordial, como já demonstrado neste trabalho. Quanto ao foco da escrita de Anunciação, Oliveira relata ser possível que “qualquer pessoa que se candidate ao estudo da percussão no âmbito do ensino formal — no Ocidente — possa fazê-lo da mesma forma que o faria se desejasse estudar um instrumento de cordas, sopro ou teclado” (OLIVEIRA, 2001, p. 92) e completa com a seguinte reflexão:

[...] a quem, finalmente, é direcionado o trabalho didático-pedagógico de todos nós, professores e pesquisadores ocidentais, interessados no estudo da percussão de origem não-ocidental? Quem são os nossos alunos, qual o seu perfil e em que contexto profissional eles vão atuar? (OLIVEIRA, 2001, p. 93).

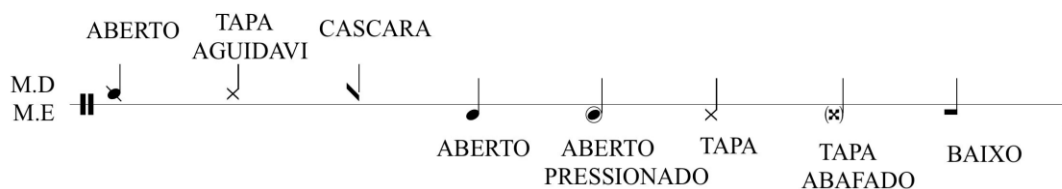
Sobre a escrita para percussão, sua notação e idiomatismos, Eduardo Giancesella observa:

Quanto à notação, o uso de instruções extras para a indicação dos instrumentos e dos efeitos de articulação e/ou timbrísticos desejados, também conhecidas como “bulas”, é parte do cotidiano do percussionista contemporâneo. O sistema de notação musical tradicional foi eficiente para a notação da música para percussão utilizada até o início do século XX, pois consegue representar bem três parâmetros da música: altura, duração e intensidade. Apesar de também existirem nesse sistema alguns sinais de articulação, eles são insuficientes para representar toda a extensa gama de possibilidades timbrísticas da percussão contemporânea e mesmo dos instrumentos étnicos. Assim, o uso das “bulas” torna-se necessário quando se utiliza muitos instrumentos diferentes e/ou diversos tipos de baquetas, locais de toque, tipos de articulações etc. Dessa forma, o compositor deve escolher se vai utilizar um pentagrama ou outro tipo de arranjo gráfico e indicar o símbolo para cada instrumento e/ou efeito desejado (GIANESELLA, 2012, p. 190).

Observa-se, desta maneira, que a partir do século XX a notação tradicional passou a ser alterada por compositores através das “bulas” para contemplar efeitos de articulação ou timbrísticos, evidenciando, mais uma vez, a importância destes parâmetros na percussão contemporânea. Além de acrescentar outros recursos gráficos ao pentagrama, pode-se também realizar alterações deste ou acréscimo de informações simbólicas ou escritas.

Rafael Palmeira (2017) apresenta uma notação parecida com a de Cardoso (2006), identificando apenas oito articulações no atabaque. O trabalho é uma dissertação de mestrado na área da educação musical e apresenta uma sugestão de método de adaptação de ritmos do Candomblé para a bateria. Não há no trabalho qualquer menção sobre a escolha da notação. Há de se questionar se este fato é uma opção pedagógica ou um reflexo do que indica Giancesella. As bulas, legendas ou instruções extras são tão comuns no universo de um percussionista/baterista que, ao produzir um método para este público, não é surpreendente encontrar este recurso.

Figura 11 – Notação utilizada por Palmeira (2017)



Fonte: PALMEIRA, 2017, p. 38.

Outra questão é: mesmo que não constitua um fato surpreendente encontrar uma legenda sobre as articulações de instrumentos de percussão em literatura específica, por que se escolheu usar estes símbolos? Posto que Ângelo Cardoso (2006) é citado como sugestão de leitura, por que não utilizar a legenda já proposta por Cardoso?

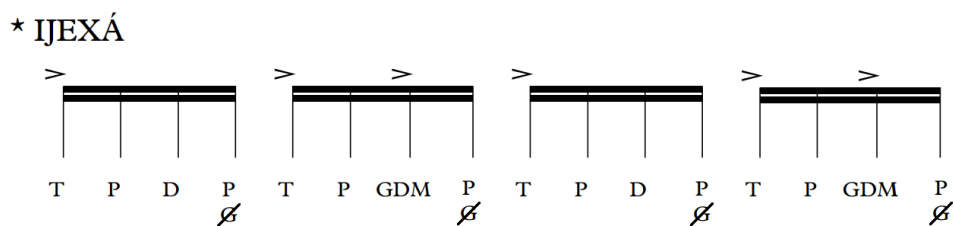
Uma das dificuldades encontradas neste trabalho foi justamente reproduzir as notações existentes, tendo em vista que todas são digitais, utilizam editores de partituras e este recurso não é padronizado pelos fornecedores. A escrita de Cardoso propõe diversas notas com cabeças “brancas”, ou vazadas, e marcações na haste da nota (x), recursos que não foram alcançados pelo autor. Já quanto à notação de Palmeira, não foi possível reproduzir a grafia do toque “Aberto Pressionado”, representado por uma cabeça de nota circulada; já a grafia do toque “Baixo” exige comandos complexos que tornam a escrita pouco fluida.

Não se busca neste trabalho responder todas essas questões, mas compartilhá-las com o público e, também, utilizá-las como reflexão. Diante do exposto e pensando sobre uma escrita para atabaque que seja funcional e atinja um público amplo, esta certamente deve se comunicar com as escritas mais utilizadas por percussionistas brasileiros. Destas, a escrita para pandeiro é a mais desenvolvida e a que possui mais referências.

Igor Higa (2006), estudando a escrita para pandeiro na música brasileira, apresenta seis notações, ou escritas, utilizadas em métodos e materiais de percussão. Demonstra a importância da notação tradicional, utilizada de alguma forma em todos os materiais, bem como a preocupação com a descrição de articulações existente nestes trabalhos. Destas escritas, destaca duas: a de Marcos Suzano (2002), por seu caráter pedagógico, sendo uma escrita simples e voltada para o público leigo, possibilitando conhecer as principais formas de articulação do instrumento; porém conclui ser a já citada escrita de Anunciação “mais eficaz na representação dos instrumentos de altura indeterminada, tanto para fins didáticos como para fins de execução” (HIGA, 2006, p. 42).

Quanto à escrita de Suzano (2002), percebe-se semelhança com a escrita TUBS na escolha de letras ou siglas para as articulações, porém com a utilização de hastes no lugar das “caixas” como pulsação elementar e organizadas como semínimas, demonstrando uma noção métrica. Dessa maneira, cabem as mesmas observações feitas quanto a TUBS.

Figura 12 – Exemplo de notação utilizada por Suzano (2002)



Fonte: Elaborado pelo autor a partir de SUZANO (2002, sem paginação).

Gianesella (2012, p. 192) afirma que “mesmo sendo o instrumento de percussão mais popular no Brasil, é importante frisar que ainda não existe uma padronização da escrita para o pandeiro brasileiro”, em seguida salienta que:

[...] podemos definir dois modelos de escrita que geraram seguidores que adotaram esses sistemas. O primeiro modelo que citaremos foi desenvolvido por Luiz Almeida da Anunciação em seu livro *A Percussão dos Ritmos Brasileiros (Sua Técnica e Sua Escrita) — O Pandeiro Estilo Brasileiro* (s.d.) [...] O outro sistema, desenvolvido pelo percussionista e compositor Carlos Stasi para notar suas próprias peças, propõe uma grafia bastante sintética que facilita a leitura, ao mesmo tempo em que identifica todas as diferentes articulações propostas por ele, utilizando apenas uma linha [...] (GIANESELLA, 2012, p. 193).

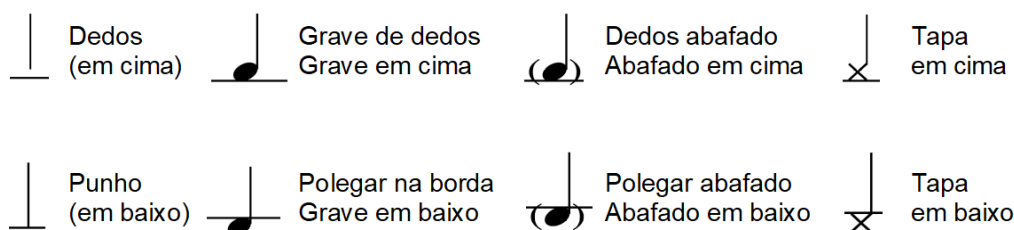
Como se percebe na figura 10, apesar do sistema de notação de Anunciação ser bastante completo, parece confuso devido ao excesso de informação. Gianesella destaca:

Dentro de uma linguagem baseada no idioma popular, a fluência é importante para a caracterização do estilo, portanto, um sistema que prioriza a anotação dos movimentos das mãos mais do que a sonoridade resultante pretendida, aumenta a complexidade da leitura e pode atrapalhar a performance (GIANESELLA, 2012, p. 195).

Sobre o sistema proposto por Carlos Stasi, Eduardo Vidilli explica que este “não possui publicações apresentando ‘oficialmente’ suas normas gráficas” (2017, p.103) sendo divulgado por Sampaio e Bub (2004), Lacerda (2007; 2014a; 2014b) e Sampaio (2007; 2013a).

Vidilli (2017) e Giancesella (2012) ainda explicam que há alterações propostas no sistema de Stasi, sendo o grave abafado grafado originalmente com o sinal de *staccato*, alterado para parênteses ao redor da cabeça de nota. Giancesella explica que “além de não ser típico da escrita musical, ocupa espaço horizontal, o que pode dificultar tanto a escrita quanto a leitura, principalmente, em passagens mais complexas” (2012, p. 194). Porém neste trabalho essa alteração é mantida, entendendo-se que já foi amplamente divulgada. Realizadas estas observações, segue a notação de Stasi a partir de Sampaio e Bub (2004) e Sampaio (2007; 2013a) como base para as futuras considerações.

Figura 13 – Notação de Stasi, com alterações de Sampaio e Bub



Fonte: Elaborada pelo autor a partir de Sampaio e Bub (2004) e Sampaio (2007; 2013a).
Nomenclatura adaptada pelo autor.

As articulações “Rulo de dedos” e “Rulo de dois” foram omitidas por serem idiomáticas do pandeiro e não transponíveis diretamente para o atabaque. Vidilli (2017), estudando as técnicas de Jorginho do Pandeiro e Marcos Suzano, apresenta os termos “parte de cima” e “parte de baixo” como categorias nativas idiomáticas do pandeiro. Estes termos se referem à possibilidade de articular sons de platinela, grave, abafado e tapa, entre outros, nas duas partes do pandeiro igualmente, alternando movimentos entre os dois pontos, em cima e em baixo. Esta nomenclatura é adotada para facilitar a compreensão.

A escrita proposta por Stasi também é utilizada por Sampaio (2009; 2013b) para outros tambores, transpondo os golpes a partir das articulações, “grave” e “tapa”. Já a mecânica “em cima e embaixo” pode ser transposta como a alternância de mãos entre em cima da linha e embaixo da linha, proposta por Oliveira; Vicente; Souza (2008) e Palmeira (2017).

Quanto a este recurso, é importante informar por que ele não foi adotado neste trabalho. Dentro de uma mecânica idiomática do pandeiro que limita a execução apenas ao próprio instrumento, sem poder utilizar as mãos para tocar outros simultaneamente, esta solução é suficiente. Porém há uma tradição dentro da música popular latina da utilização de congas ou tumbadoras¹¹¹, onde o mesmo percussionista toca comumente dois ou três tambores. Assim, os ritmos podem ser grafados com os mesmos recursos aqui apresentados, utilizando a variação em cima ou embaixo da linha não para se referir à manulação, mas sim ao tambor que está percutindo. Por esse motivo, parece mais conveniente o recurso exposto por Brundage de informar a manulação com uma letra junto da cabeça de nota.

Figura 14 – Exemplo da notação utilizada por Gonçalves (1997) para dois tambores.
Ritmo Son Montuno



Fonte: GONÇALVES, 1997, p. 17.

Retornando à discussão sobre uma escrita para percussão que busca respeitar os critérios mencionados de capacidade de comunicação e possibilidade de ser compreendido pelo maior público, sendo este, como se viu, composto por acadêmicos e principalmente por percussionistas, é preciso considerar quais as formas utilizadas e suas implicações. Se desejarmos pensar em uma escrita para Atabaque, esta certamente deve se comunicar com as escritas mais utilizadas por percussionistas brasileiros e com as escritas de pandeiro mencionadas.

Vimos a importância do timbre e articulação na escrita da percussão contemporânea. Das notações apresentadas, apenas a de Luhning (1990) e a de Fonseca (2003), que não trabalham diretamente o Rum, não contemplam este quesito. Já a escrita de Anunciação, como abordado, torna-se pouco fluída pelo excesso de informação, sendo também pouco indicada.

A escrita TUBS e a de Marcos Suzano (2002) podem ser complementadas com o uso de recursos apresentados por Oliveira, Vicente e Souza (2008) e Brundage (2010), sendo encaradas basicamente como a mesma, que se apoia no uso de letras, ou siglas, para informar as articulações junto à notação tradicional. Para efeito de análise será utilizado o termo “Notação com Letras” para se referir a este grupo.

Já o outro grupo, composto pelas notações de Cardoso (2006), Palmeira (2017) e Stasi, opta por alterar a cabeça de nota como recurso para identificar articulações e timbres. Propõe-se seguir uma comparação dessas notações (quadro 1).

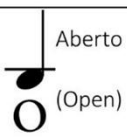



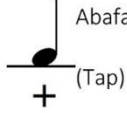


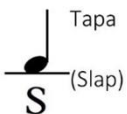





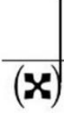

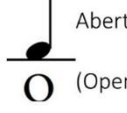



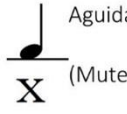



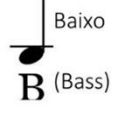



¹¹¹ Tambor afro-cubano utilizado nos gêneros tradicionais latino-americanos, popularizado pelo gênero Son cubano e, posteriormente, pela internacionalização do gênero Salsa. Por serem muito parecidos com os atabaques, frequentemente são utilizados para substituí-los na música popular.

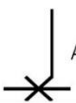

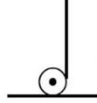

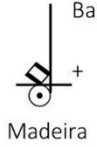
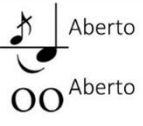

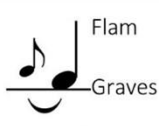
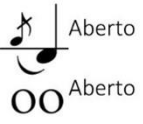

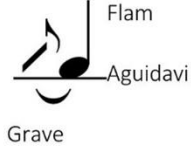


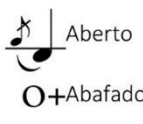

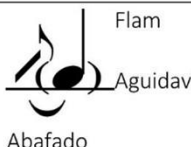
A transposição da escrita de Stasi para o atabaque é uma sugestão deste trabalho a partir da discussão já realizada. Assim, esta notação será denominada Stasi/Oliveira, por ser capaz de abarcar as nuances idiomáticas do atabaque de forma satisfatória.

Quanto à escolha dos nomes das articulações, entende-se como um padrão, adotar nomes que as organizem conceitualmente. Busca-se, quanto à escrita TUBS, resumir os termos apresentados pelos diversos trabalhos. Cardoso (2006) não nomeia as articulações, apenas as apresenta com números e informações sobre como são executadas e, portanto, foram selecionadas as palavras que destacam o caráter único de cada articulação, prezando pelo caráter de síntese. Já a notação de Palmeira (2017) possui essa ideia bem resolvida, apresentando nomes com no máximo duas palavras.

Foi utilizado como critério para a escolha dos nomes das articulações na notação proposta: 1) síntese, 2) singularidade e 3) conotação. **Síntese**: nome curto que sintetiza a descrição da articulação. **Singularidade**: é a não repetição de nomes ou palavras. **Conotação**: nome que remeta ao som ou gesto realizado.

Quadro 1 – Comparação das Notações

Notação com Letras	Cardoso (2006)	Palmeira (2017)	Stasi/Oliveira
 Aberto (Open) O	 Grave	 Aberto	 Grave
 Abafado (Tap) +	//	 Aberto Pressionado	 Abafado
 Tapa (Slap) S	 Mão com força nos dedos	 Tapa	 Tapa
 Molhado ou Dedos M	 Mão	 Tapa Abafado (X)	 Dedos
 Aberto (Open) O	 Aguidavi	 Aberto	 Aguidavi
 Aguidavi abafado (Muted Stick) X	 Aguidavi e mão	 Tapa Aguidavi	 Estalo
 Baixo (Bass) B	 Palma	 Baixo	 Baixo

 Aro	//	 Casca	 Madeira
//	 Palma e madeira	//	 Baixo + Madeira
 Aberto OO Aberto	 Grave e grave	//	 Flam Graves
 Aberto OO Aberto	 Aguidavi e grave	//	 Flam Aguidavi Grave
 Aberto O+Abafado	//	//	 Flam Grave Abafado
 Aberto O+Abafado	 Aguidavi e tapa	//	 Flam Aguidavi Abafado

Legenda: // = Não mencionada pelo trabalho.

Fonte: Elaborado pelo autor, 2020.

O nome “estalo” para definir a articulação aguidavi tocado conjuntamente com a outra mão abafando, é uma sugestão a partir do critério conotação. O nome madeira foi utilizado a partir da articulação “palma + madeira” descrita por Cardoso (2006), entendendo que o golpe realizado com o aguidavi pode ser deferido tanto no aro do tambor quanto no corpo do instrumento, sendo funcionalmente o mesmo toque e sonoramente tendo um efeito muito parecido. Não se optou pelo termo sugerido por Palmeira (2017) por ser um estrangeirismo vindo da música latina, que se refere a um golpe na “casca” (do espanhol: cáscara) do instrumento, porém não oferece um bom entendimento para quem não fala espanhol ou desconhece a percussão latina.

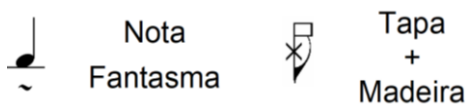
Foram utilizados os mesmos critérios para escolha dos símbolos: 1) síntese, 2) singularidade e 3) conotação. O trabalho de inferência foi condicionado, como abordado anteriormente, por questões de ordem técnica: algumas notações não foram possíveis de serem reproduzidas e outras necessitam um caminho pouco fluido para a escrita em editores. Entendendo a proximidade de algumas articulações e a necessidade de as

distinguir visualmente, optou-se por priorizar o critério de conotação, quando necessário.

Quanto à escolha do símbolo para a articulação “estalo”, nota-se que a articulação “tapa” não é utilizada, via de regra, nos toques com aguidavi, tendo seu efeito sonoro, de ataque ríspido, mais agudo e bastante definido, substituído pelo “estalo”. Dessa maneira, mesmo tendo em consideração que não há impossibilidade técnica para realização destas articulações conjuntamente, não é comum sua utilização, ou não se constitui tradição dentro do estilo, sendo considerado o “tapa” uma variação ou ornamento da articulação “dedos”, como apresentado por Cardoso (2006). Assim exposto, foi utilizado o mesmo símbolo (“x”) para se referir às duas articulações, por entender que possuem a mesma função e não acontecem conjuntamente.

Há de se mencionar também três notações propostas por Cardoso que não estão na lista. O uso do sinal “~” para se referir à nota fantasma¹¹², que foi adotado com o mesmo sentido, sendo adicionado junto a qualquer cabeça de nota, quando necessário. Porém, esse fenômeno pode ser interpretado como outra articulação: os sons “grave” e “tapa” podem ser substituídos por “dedos” e “aguidavi” ser substituído por “madeira” ou outras interpretações. Dessa forma, foi mantida esta possibilidade e a transcrição na íntegra no toque executado sem aguidavi (Ijexá), por se compreender que não há alterações em sua interpretação; porém, nos toques com aguidavi (Aderejá e Aderé), é proposta uma reinterpretação dessas notas a partir das observações sobre as articulações, salientando que desta forma destaca-se estas e as demais.

Figura 15 – Notação complementar utilizada de Cardoso



Fonte: CARDOSO, 2006 p. 75-76.

Já a notação “aguidavi e tapa” foi considerada equivalente a “flam aguidavi abafado”, observando que, como abordado, a articulação “tapa” não é comum junto ao uso de aguidavi e a articulação “abafado”, apesar de não mencionada por Cardoso, pode ser percebida pela intenção desta articulação, onde o segundo som abafa o som aberto executado anteriormente pelo aguidavi (aberto).

Por último, a articulação “tapa + madeira” foi excluída, tanto pela já citada incompatibilidade de estilo quanto pelo fato de não aparecer em nenhuma vez nas transcrições de Cardoso ou nos demais trabalhos aqui estudados, constituindo-se assim como uma possibilidade técnica fora da tradição ou como um recurso de interpretação da articulação “baixo + madeira” (palma + madeira).

¹¹² Nota realizada com intensidade mais suave do que as demais e com pouco volume.

Observa-se ainda que, ao alterar as cabeças de nota de acordo com as articulações elencadas, quando os toques são executados com aguidavi e mão, cada nota possui apenas uma possibilidade de ser executada (para destros utilizando aguidavi na mão direita, todas as articulações escutadas com aguidavi serão feitas pela mão direita e todas as articulações sem aguidavi serão executadas com a mão esquerda), não necessitando informar a manulação com letra embaixo de cada cabeça de nota.

O idiomatismo dos atabaques

Ao estudar a música do Candomblé Ketu foi evidente a necessidade de transcrever ou traduzir os materiais estudados para uma mesma notação, a fim de possibilitar comparações e facilitar sua compreensão. Para isso, foram utilizadas as observações de Cardoso (2006) sobre o caráter comunicativo das transcrições e o objetivo do pesquisador de ser compreendido de forma mais ampla.

Observa-se nas entrelinhas de Lühning (1990b), Fonseca (2003) e Cardoso (2006) duas questões dignas de críticas para pensar o esforço de tradução: I) notação tradicional como conceito estanque; e II) ausência de notação idiomática para instrumentos de percussão. Essas observações são reforçadas pelo fato de que todos os trabalhos aqui analisados, em alguma medida, utilizaram a notação tradicional.

Cardoso (2006), Oliveira; Vicente; Souza (2008), Brundage (2010) e Palmeira (2017) apresentam formas de “Notação tradicional alterada”, pensadas idiomáticamente para os atabaques do Candomblé. Oliveira (2001), Higa (2006) e Giancesella (2012), estudando o pandeiro brasileiro, apresentam sistemas de notação utilizados por percussionistas e compositores, apresentando críticas, análises e seus empregos na música contemporânea, evidenciando o uso de bulas para indicar dois parâmetros cruciais na escrita idiomática de percussão: articulação e timbre.

Oliveira (2001) aborda a importância de se pensar o público das pesquisas relacionadas ao tema proposto e sua repercussão. Giancesella (2012) discute que o instrumento de percussão mais popular do Brasil é o pandeiro e que, apesar de não haver uma padronização na escrita do instrumento, dois sistemas de notação criados para esse instrumento geraram seguidores e possuem publicações significativas: o de Luiz da Anunciação e o de Carlos Stasi, sendo a última mais sintética, identificando todas as articulações do instrumento e valorizando a fluidez da leitura.

A partir dessas observações, entende-se que uma escrita idiomática para atabaque deve levar em consideração os critérios discutidos e se comunicar com os sistemas de escrita e notação mais utilizados pelos percussionistas brasileiros. Por esse motivo, sugere-se a transposição da escrita de Stasi para o atabaque, denominando-a assim de Stasi/Oliveira, diante das adaptações aqui realizadas. Conclui-se que essa escrita se mostrou eficaz para os objetivos pretendidos, contemplando todas as articulações transcritas nas performances analisadas em Oliveira (2020), bem como evidenciando a pluralidade de execuções e servindo como instrumento de análise das características individuais e estruturais da performance.

Referências

- AROM, Simha. **Polyphonies et Polyrythmies instrumentales D'Afrique Centrale**. Paris: Centre National de Recherche Scientifique, 1985.
- BRUNDAGE, Kirk. **AFRO-BRAZILIAN PERCUSSION GUIDE CANDOMBLÉ: Instruments and Rhythms from Salvador, Bahia, Brazil**. Los Angeles: Alfred Music, 2010. 80p.
- CARDOSO, Ângelo Nonato Natale. **A Linguagem dos Tambores**. 2006. 402 f. Tese (Doutorado) - Etnomusicologia, Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.
- ESCUDEIRO, Daniel. Intertextualidade idiomática na música: apontamentos para um conceito e prática no século XXI. In: II Simpósio Brasileiro de Pós-graduandos em Música (SIMPOM). 2012, Rio de Janeiro. **Anais...**Disponível em <http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/article/view/2436/1770> Acesso em: 13/10/2020.
- EVARISTO, Conceição. **Ponciá Vicêncio**. 3. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2017. 120 p; 21 cm. ISBN 9788534705318.
- FONSECA, Edilberto José de Macedo. **O TOQUE DO GÃ: Tipologia preliminar das linhas-guia do candomblé Ketu-Nagô no Rio de Janeiro**. 2003. 155 p. Dissertação (Mestrado) - Curso de Mestrado em Música Brasileira, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro.
- GIANESELLA, Eduardo Flores. O uso idiomático dos instrumentos de percussão brasileiros: principais sistemas notacionais para o pandeiro brasileiro. Goiânia: **Revista Música Hodie** – v.12 302p. n.2, 2012. p.188-200.
- GONÇALVES, Dinho. **Salsa Explosiva: Método de Conga (Tumbadora)**. Conservatório Musical Souza Lima. São Paulo, 1997. 50p.: il.
- HIGA, Igor Shinzato. **A escrita para pandeiro na música popular**. Rio de Janeiro. 2006. 45p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Licenciatura em música, Instituto Villa Lobos, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro.
- JONES, Arthur Morris. **Studies in African Music**. London: Oxford University Press, 1959.
- KOETTING, James. **What Do We Know About The African Rhythm?** (Edited by Roderic Knight), Ann Arbor: Ethnomusicology, Vol. 30, Nº 1, Winter 1986, p.58-63.KUBIK, Gerhard. **Aló Yoruba: Marchen mit Liedern. Zum Verstehen afrikanischer Musik**. Artigos. p.254-299. Reclam. Leipzig.
- LACERDA, Vina. **Pandeirada Brasileira**. Curitiba: Edição do Autor, 2007. Acompanha DVD.
- _____. **Pandeirada Brasileira pocket edition**. Curitiba: Edição do Autor, 1ª reimpressão, 2014a. Acompanha DVD.
- _____. **Instrumentos e ritmos brasileiros vol. I**. Curitiba: Edição do Autor, 2014b. Acompanha DVD.
- LUHNING, Angela. Música: coração do candomblé. **Revista USP**. 1990a.
- _____. **A música no candomblé nagô-ketu: estudos sobre a música afro-brasileira em Salvador, Bahia**. 1990b. 249 f. (Doutorado em Etnomusicologia). Verlag der

Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner. Hamburgo, 1990b. (Tradução de Raul de Oliveira).

NETLL, Bruno. **Theory and method in ethnomusicology**. London: The Press. 1964.

NKETIA, J.H. Kwabena. **The Music of Africa**. New York: Norton & Company Inc. 1974.

OLIVEIRA, Leonardo Kretzer de. **Ao Ecoar do Rumpilé**: Estrutura de performance em toques de Candomblé Ketu. Florianópolis. 2020. 163p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Licenciatura em Música, Departamento de Música, Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina.

OLIVEIRA, Lulla; VICENTE, Tânia; SOUZA, Raul de. **Ritmos do Candomblé**: Songbook. Rio de Janeiro: Abbetira Artes e Produções, 2008. 84p.

OLIVEIRA, Rodolfo Cardoso de. **A percussão de origem negro-africana**: Reflexões a partir das perspectivas de Luiz D'Anunciação e de James Koetting. Cadernos do Colóquio (UNIRIO), v. 2000, p. 75-93, 2001.

PALMEIRA, Rafael Souza. **Ritmos do candomblé Ketu na bateria**: adaptações dos toques agueré, vassi, daró e jinká, a partir das práticas de Iuri Passos. Salvador, 2017. 117f.: il. Dissertação (Mestrado). Educação Musical. Programa de Pós-Graduação em Música. Universidade Federal da Bahia.

SAMPAIO, Luiz Roberto Cioce; BUB, Victor Camargo. **Pandeiro Brasileiro**: Volume 1. 2. ed. Florianópolis: Bernúncia, 2004. 68p.: il.

SAMPAIO, Luiz Roberto Cioce. **Pandeiro Brasileiro**: Volume 2. 1. ed. Florianópolis: Bernúncia, 2007. 80p.: il. Acompanha DVD.

_____. **Tambores do Brasil**: livro 1. Florianópolis: Bernúncia, 2009. 70p.

_____. Notação para Pandeiro. **Pandeiro Brasileiro**, 2013a. Disponível em: <http://pandeirobrasileiro.com/en/left/notacao-para-pandeiro/>. Acesso em: 22 de mar. de 2020.

_____. Notação do Tambor. **Pandeiro Brasileiro**, 2013b. Disponível em: <http://pandeirobrasileiro.com/en/left/notacao-para-tambores/>. Acesso em: 22 de mar. de 2020.

SCARDUELLI, Fabio. **A obra para violão solo de Almeida Prado**. 2007. Dissertação (Mestrado). Mestra em Música, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Campinas.

SUZANO, Marcos. **Oficina Marcos Suzano**. Apostila de Verão – Ritmos do Brasil. Rio de Janeiro, 2002.

TULLIO, Eduardo Fraga. O idiomatismo nas composições para percussão de Luiz D'anunciação, Ney Rosauro e Fernando Iazzetta: análise, edição e performance de obras selecionadas. In: XV Congresso da Anppom, 2005, Rio de Janeiro. **Anais do XV Congresso da ANPPOM**, 2005.

VIDILI, Eduardo Marcel. **Pandeiro brasileiro**: transformações técnicas e estilísticas conduzidas por Jorginho do Pandeiro e Marcos Suzano. 2017. Dissertação (Mestrado). Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de artes, Programa de Pós-graduação em Música. Florianópolis, 2017. 228p il.: 29cm.

**NOTES ON MODES, COUNTERPOINT AND CADENCE: THE MANUSCRIPT
BRITISH LIBRARY, K.1.G.10**

*Carlos C. Iafelice**

The analysis of historical documents, such as personal notes, is an opportunity to contemplate extracts from a particular learning path in a first-person perspective. There is no introduction, contextualization, or explanation of the signs: the notes are made only to accomplish particular purposes. Despite the problematic range of conjectures that can be derived from the critical examination of these sources, it is considered a worthwhile undertaking, assuming that every surviving piece of knowledge can be recognized as a part of reconstructing historical context.

The brief sets of manuscript notes preserved in the British Library under shelfmark K.1.g.10 may be considered one of these extracts. Distinguished by nine folios, these notes actually are made by two different hands. Both sets are bound together with two printed treatises, identified in the Library's catalog as K.1.g.10.(1.) and K.1.g.10.(2.), respectively: *Regula musice plane* (Milano: I. M. de Ferrariis, 1507) by Bonaventura da Brescia, and the anonymous, *Tractatus Musices* (Venetijis: J. B. Sessa, n.d.[c.1505]¹¹³). Although known by musicological community,¹¹⁴ the manuscripts' content had not received much interest since its purchase by the Library on July 18, 1859.¹¹⁵ The reasons for this might have been given by the brevity of these notes or even the scope of the content.

The notes' authors are unknown. Using indirect evidence, it may be possible to speculate that both are active in northern Italy. Two levels of writing inscriptions found particularly in Bonaventura's treatise indicate its piacentine provenance: "Antonij Francisci Ghetij Sacerdotis Placentini" (Antonio Francisco Ghetti, a Piacenza's Cathedral canon active in 16 century¹¹⁶), later erased to reveal, "Ad usum Io: Camilli de Guidottis in Catedrali Placentie Prebend" (or Camillo de Guidotti, a 17th-century Piacenza's

* Università degli Studi di Pavia, postdoctoral researcher fellow (European ArsNova Project). Research Group "Teorias da Música" (Instituto de Artes - UNESP)

¹¹³ Datation suggested by Crawford (1985: 15).

¹¹⁴ As Peter Berquist, who mentions the document in his thesis *The Theoretical writings of Pietro Aaron* (1964: 70-1).

¹¹⁵ Cf. British Library's online catalog, in <[https://searcharchives.bl.uk/primo_library/libweb/action/display.do?tabs=detailsTab&ct=display&fn=search&doc=IAMS032-001947875&indx=1&reclds=IAMS032-001947875&recldxs=0&elementId=0&renderMode=poppedOut&displayMode=full&frbrVersion=&dscnt=2&scp.scps=scope%3A%28BL%29&frbg=&tab=local&dscnt=1597084703223&srt=rank&mode=Basic&dum=true&fromLogin=true&vl\(freeText0\)=Pietro%20Aaron&vid=IAMS_VU2](https://searcharchives.bl.uk/primo_library/libweb/action/display.do?tabs=detailsTab&ct=display&fn=search&doc=IAMS032-001947875&indx=1&reclds=IAMS032-001947875&recldxs=0&elementId=0&renderMode=poppedOut&displayMode=full&frbrVersion=&dscnt=2&scp.scps=scope%3A%28BL%29&frbg=&tab=local&dscnt=1597084703223&srt=rank&mode=Basic&dum=true&fromLogin=true&vl(freeText0)=Pietro%20Aaron&vid=IAMS_VU2)>, accessed 12 December 2022. The catalog shows the dating of this manuscript as "after 1531".

¹¹⁶ According to the Library's catalog records.

Cathedral prebend).¹¹⁷ However, the paleographic comparison between the manuscript notes and both inscriptions shows clearly that the hands do not correspond.

Although the context and date on which the whole document was bound are unknown, an initial flyleaf set's inscription gives a clue about its circulation. At this position, one finds a mention of who was supposedly one of the last owners: "Richard: Allott Plasenza, July 8th 1821". Hence, given the presence of the date written in English, it can be conjectured that this person was probably the Irish Anglican priest Richard Allott (1783–1858), who apparently acquired the document in a passage through Piacenza, and took it from Italy to the United Kingdom before the sale to the British Library.¹¹⁸ In sum, these elements suggest that the bounded document was circulated through the Lombardia/Emilia-Romagna regions, despite the uncertain provenance of the manuscript notes.

Thus, considering this information, the present study aims to examine the notes' content and organization to verify this preliminary hypothesis. The investigation will infer as much information as possible to ground assumptions about the dating of these notes, as well as their authors' backgrounds and context, along with published treatises which especially present some correspondences in terms of this content and approach. In addition, an examination of the manuscript notes offers an insight into how modes, counterpoints, and cadences would be assimilated and studied at the time.

Concerning a preliminary datation, it is sustained the first set has a *terminus post-quem* at 1533, supported by the late quoted author within the notes, Stefano Vanneo (*Recantum de musica aurea*). Regarding the second set, however, no apparent evidence allows even an estimation, which means its context is even more uncertain.

¹¹⁷ Idem.

¹¹⁸ Educated at Trinity College, Dublin (1776-1783) (Burtchaell; Sadleir, 1882: 12), Richard Allot's main positions are listed as Preceptor of Armagh Cathedral and Rector of Killeavey in the 3 May 1858 *Morning Post* newspaper's obituary. According to the newspaper, the death occurred on 9 April that year, "in his seventy-fifth year" (p. 8). Later, in *The Morning Herald* newspaper it is found two auction announcements of the Allott's library selling. The first one is especially interesting for the present study and dates from 29 July 1858, almost two months after Allot's death. The auction's announcement, which occur on July 31th and August 2th under the auspicious of Puttick and Simpson, has the title: "Musical Library of the late Rev. Richard Allott, D.D., Precentor of Armagh, very valuable Instruments, etc.". Among the extensive collection, the description reads that what would be the present manuscript: "...with fine MS. or printed scores of the most esteemed works of the great Italian writers; some rare theoretical books, including the works of Aaron, Gaforio, Morley, Sala, etc.". The valuable information of the Allott's travel to Northern Italy also can be attested by the instruments for his collection, which comprises "some very valuable violins, tenors, and violoncellos by the great Cremona makers" (*The Morning Herald*, 1858: 8). On 03 November 1858, the second announcement seemed to sell the rest of the Library under the auspicious of S. Leigh Sotheby and John Wilkinson. From the title, we can confirm Allott's link with Trinity College: "The Library of the late Ver. Richard Allott, D.D., Fellow of Trinity College, Cambridge, and Precentor of Armagh" (*The Morning Herald*, 1858: 8). Given that the British Library bought the manuscript on 18 July 1859, someone may have bought it at the 31 July/2 August 1858 auctions. Alternatively, it can also be accomplished through another auction in which no trace was found.

The study's exposition starts with the notes' general content features, followed by critical commentaries and the investigation's findings. Finally, a complete transcription of both manuscript sets is presented in the appendix.

I. The notes

In terms of organization, the two notes' set (ff. 1r-5v and 7r-9v) are clearly distinguished with an interposition by blank folio at the binding process¹¹⁹. Despite the content differences, it is remarkable that both are related to some extent, especially as regards cadence. This fact suggests that these notes were probably bound together for some reason, although the motivations behind them remain unclear.

The list below summarizes the main topics treated by both authors, which hereafter will be called Anonymous A and B.¹²⁰

- "Anonymous A" (ff. 1r–5v):

- [1] *Delli principij de tutti li tono li tono secondo mi Pietro Aron* (ff.1r–2r)
- [2] *Delli principij de tutti li tono li tono secondo Frate Stephano* (ff.2r–3r)
- [3] [*Le cadentie*] (ff.3r–3v)
- [4] *Delle finitione de tutti li toni delli psalmi cioe delli seculorum o vero euoare* (ff.3v–4r)
- [5] [*Li lochi che si possero acrescere cantando per \sharp quadro*] (f.4v)
- [6] [*Li lochi che si possero acrescere cantando per b molli*] (f.4v)
- [7] [*Li lochi che si possero acrescere uno semitono mazore cantando per fitta musica e per b molle*] (f.4v)
- [8] [*Quali toni possono havere principio una voce di soto dala sua fine*] (f.4v)
- [9] *Delli principij de tutti li tono secondo Franchino* (ff.5r–5v)

- Blank folio ([ff. 6v-6r])

¹¹⁹ Since the *specchio di scrittura* of the second set's initial folio (f. 7r) crosses the left margin and then finds the blank folio. This evidence indicates that the manuscripts' folios were bound in the current form after they were written.

¹²⁰ For preservation purposes, it was decided to proceed with a diplomatic-interpretative edition. In addition, it was chosen to suggest specific titles to organize the manuscript's general content. These titles, distinguished by square brackets, preserve the manuscript spelling. The same titles will be used in the appendix transcription.

- “Anonymous B” (ff. 6r–9r [recte ff. 7r–10r])¹²¹

- [1] *Fuga de ottava et decima* (f.6r[7r])
- [2] *Fuga de unisono et terza* (f.6r[7r])
- [3] *Sincopa de sesta et settima per fare cadenza de ottava* (f.6r[7r])
- [4] *Sincopa de terza et seconda per fare cadenza de unisono* (f.6v[7v])
- [5] *Cadentie de ottava con la settima posta nanti alla sesta* (f.6v[7v])
- [6] *Cadenza di unisono ma la seconda*¹²² *posta nanti alla terza* (f.7r[8r])
- [7] [*Cadentie de ottava con la settima sincopata*] (f.7r[8r])
- [8] *Fugo la cadentia* (ff.7v[8v]–8r [9r])
- [9] *Fuga de quinta et sesta* (f.8r[9r])
- [10] [a.] *Sincopa di terza et quarta ma nota che se pone la quarta sincopata nanti la terza*/[b.] *Fugo la cadenza* (f.8v[9v])
- [11] [*Cadenze fuggite e non fuggite*]¹²³ (f.8v[9v])
- [12] *Sincopa de undecima et decima* (f.9r[10r])
- [13] *Fuga di quarta cioè de quinta, ottava et terza pero in ultimo con la cadenza de ottava* (f.9r[10r])

The first author uses exclusively textual exposition. The content mainly consists of *initia* lists concerning each mode, cadential points, and observations about *musica ficta*. The presence of the term “*mi Pietro Aron*” in the title of the first topic is remarkable. Considering that ‘*mi*’ could be understood as the truncated form of ‘*mio*’, it suggests that Anonymous A was, perhaps, an apprentice of Pietro Aron.¹²⁴

It is clearly that the notes are presented in two ink variations, one lighter and one darker, although made by the same hand. However, this variation suggests the text on folio 4r was written later. This conjecture is based on its enclosed position in the manuscript, as well as small corrections (particularly on f. 1v) and some signs apparently of a later review reading. If this assumption is correct, the lighter ink of topics 1-4 and 9 probably were written first and are those with strong affinity for themselves. Topics 5, 6, and 7, complementary to the previous subjects, are presented in darker ink and supposedly written later. The same occurs with topic 8, although it can be understood, as we will see, as an addendum to the initial modal lists.

Some of these writings contain references to well-known authors, which offer important evidence to support an initial datation hypothesis. Thus, based on Pietro Aron, the first topic matches precisely the lists present in chapters 21 to 24 of the *Trattato*

¹²¹ These folios are numbered apparently in pencil (i. e., 6r–9r), skipping, however, the two pages regarding the blank folio.

¹²² The manuscript reads “2^a”.

¹²³ The music examples gathered by this coined title are originally read “*fugo* [la cadenza]” and “*non fugo* [la cadenza]”, that is, in the act cadence’s evasion and its absence (making, then, a regular cadence).

¹²⁴ Bergquist believes that the list was copied from Aron’s notes (1964: 70). This statement will be recapitulated further in the last section of the present study.

della natura et cognitione published in Venice by Bernardino de Vitali in 1525.¹²⁵ For example, the Topic 2, based on Stefano Vanneo, can be associated with the list and some of the exemplary antiphons in chapters 50 to 53 of the first book of *Recantum de musica aurea* (Roma, 1533). On the other hand, topic 9 corresponds to the lists found in chapters 8 to 15 of the first book of *Practica musice* by Franchino Gaffurio (1496; 1508; 1512).¹²⁶

Therefore, by such quotations it can hypothesize that Anonymous A's notes can be dated *post-quem* 1533, considering Vanneo's treatise as a suggestive landmark (as stated before). Regarding the third and fourth topics, however, none of the lists presented have a direct correspondence with any known Italian treatise published during the 16th century.¹²⁷

The notes related to the second set are characterized mainly by short two-voice musical examples, usually accompanied by an explanatory title and other notes about them: a fact that suddenly suggests a contrapuntal practice of its author. It is noteworthy that musical examples actually can be found mostly in treatises from the second half of the 16th century, such as *Institutiones ad diversas plurium vocum harmonia cantilenas* (Verona: Sebastianum et Ioannem fratres, 1578) by Giovanni Padovani, *Ragionamento de musica* (Parma: Erasmo Viotto, 1588) by Pietro Pontio, or *Regole del contraponto* (Casale [Monteferrato]: Bernardo Grasso, 1595) by Valerio Bona - just to name a few among Italian authors.

By these features, we assume that Anonymous B's approach is based on what Sachs calls "*kasuistischen Verfahrens*" (a "casuistic procedure"). Commenting specifically on the understanding and teaching of *musica artificiale* as understood by Pontio, Sachs' thesis considers that such exempla operate as *loci communes* to be used by the composer (Sachs, 1989: 150), as we can suggest, for example, in Padovani's approach through his *formulae* (1578: passim).¹²⁸ These features, combined with the

¹²⁵ A similar list, with some divergences, is also presented in chapter 34 of the first book of *De Institutione harmonica* (Bologna, 1516)

¹²⁶ Which differs in detail from that list presented in second book, chapters 11 to 18, of the Gaffurio's vernacular treatise *Angelicum ac divinum opus musice* (1508).

¹²⁷ At least those treatises cataloged in the following indexes: Åke Davidsson, *Bibliographie der Musiktheoretischen Drucke des 16. Jahrhunderts* (Baden-Baden: Heitz, 1962); (2) *Répertoire International des Sources Musicales* (RISM), *Écrits imprimés concernant la musique* (München: Henle, 1971), organized by François Lesure, B series (VI/1 e VI/2, and *Addenda et corrigenda*, published in 1979); (3) David Damschroder and David Russell Williams, *Music Theory from Zarlino to Schenker: A Bibliography and Guide* (Hillsdale: Pendragon, 1990); and (4) David Russell Williams and C. Matthew Balensuela, *Music Theory from Boethius to Zarlino: A Bibliography and Guide* (Hillsdale: Pendragon, 2007).

¹²⁸ It is also possible to add approaches from Francisco de Montañón in *Arte de musica theórica y práctica* (Valladolid: Casa de Diego Fernandez de Cordova y Obiedo, 1592), particularly in the sixth treatise ("*Tratado ultimo de los lugares communes*") and Pietro Cerone in *El melopeo y maestro* (Napoli: uan Bautista Gargano, y Lucrecio Nucci, 1613), book 15 ("*De los lugares y passos comunes: particularmente de las Entradas y Clausulas*").

presence of terminology regarding to the cadential “evasion”, then suggests that the second set probably dates from the second half of the 16th century (or even later).¹²⁹

Even though there is not enough evidence for a more precise date, we can rely on general traits to establish at least an initial working hypothesis. In addition, by the lack of any mention or use of *basso seguente* or any other distinctive terminology from the late 1600s (or later), it can be said that these notes were not made after approximately 1630 - in order to conjecture a positioned date after the publication of the second volume of *Prattica di musica* by Ludovico Zacconi (1622), an essential theoretical remnant of *prima pratica*.

II. Critical commentaries

Anonymous A's exposition consists mostly of elements related to modal identification, such as the initial and final notes, as well as cadential points. Since they form the set's main focus - and the only ones where the sources are quoted from - the commentary section begins with these points.

As presented in topics 1, 2 and 9, the pitches list shows a meticulous process with a clear intention to draw comparisons. As a result, we can assume that the author is an already proficient musician whose annotations reflect a study process. Table 1 shows that Anonymous A's options appear particularly close to Vanneo's, where instead the exemplary antiphons were primarily chosen based on those more unusual. This occurs, for example, when he gives preference to *Congregate sunt gentes*, which begins with E *lami*, among the six others presented in *Recanentum* regarding mode 1. This option is considered a 'rare' case - if we use Marchetto da Padova's conclusions - particularly due to its structural resemblance to modes 3 and 4.¹³⁰

Also, all other examples highlighted by Anonymous A are exclusively pertinent to Vanneo's list. Regarding mode 4, no antiphony or responsory is highlighted apparently due to the complete pitches coincidence in all three quoted treatises.

¹²⁹ Despite the fact that Zarlino did not develop the term, we assume that it is mainly from *Le Istitutione harmoniche* (Venezia: [Pietro da Fino?], 1558) that the concept is codified and widely disseminated. About the use before Zarlino, at least three Italian authors can be mentioned: Stefano Vanneo in *Recanentum de musica aurea* (Roma: Valerium Doricum, 1533), in which we read “*fingendo cadentias te facturum*” (f. 76r), to demonstrate the use 7-6 patterns that would be ‘pretending’ to establish a cadence; Giovanni Del Lago in a letter to Fra Seraphin, dated August 26, 1541 which also introduces the concept through the term “*fingir di far cadentia*” (BLACKBURN ET AL., 1991: 879); and Nicola Vicentino in *L'antica musica*, that demonstrates the concept in chapter 28 of the third book with some examples, mentioning it by the expression: “*cadentie che fuggano la sua conclusione*” (1555: 53r).

¹³⁰ However, Marchetto in *Lucidarium* classifies such chants as *commixtus* - as Gaffurio prefers - mentioning the example of the responsory *Annuntiatum est per Gabrielem* (XI, ch. 4, *De principiis primi toni*): “*In E gravi, et hoc commixte et raro, ut Responsorium Annuntiatum est per Gabrielem*” (Marchetto da Padova, 2007: 138).

	(Topic 1) <i>Delli principij...secondo Pietro Aron</i> (cf. <i>Trattato della natura et cognitione</i> , ch. 21–24)	(Topic 2) <i>Delli principij...secondo frate Stephano [Vanneo]</i> (cf. <i>Recantum de musica aurea</i> , I, ch. 50–53)	(Topic 9) <i>Delli principij...secondo Franchino [Gaffurio] nel canto fermo</i> (cf. <i>Practica musice</i> , I, ch. 8–15)
Mode 1	C, D, E, F, G, a, d ¹³¹ (Dorio)	C, D, E, F, G, a; ex: Ant. <i>Congregate sunt gentes</i> ¹³² (in E)	C, D, F, G, a; E (if comisto); A, b (if misto)
Mode 2	A, C, D, E, F (Hypodorio)	A, C, D, E, F, G; ex: Ant. <i>Unus autem ex illis</i> ¹³³ (in G)	A, C, D, E, F; also in Γ
Mode 3	E, F, G, a, b, c, e (Phrygio)	D, E, F, G, C; ex. Resp. <i>Ecce nunc tempus acceptabile</i> ¹³⁴ (in D)	E, F, G, c
Mode 4	C, D, E, F, G, a (Hypophrygio)	C, D, E, F, G, a	C, D, E, F, G, a
Mode 5	F, G, a, c, f (Lydio)	D, F, G, a, c; ex: Resp. <i>Pulchra facie sed pulchrior fide</i> ¹³⁵ (in D)	F, G, a, c
Mode 6	C, D, F, a (Hypolidio)	C, D, F, G, a, c; ex: Resp. <i>Si diligis me Simon Petre</i> ¹³⁶ (in G)	C, D, F, a

¹³¹ For convenience's sake, it was chosen here to present only the *loci* of the Guidonian hand without the corresponding syllables. In this case, the uppercase letters represent the *graves*; and the lowercase, the *acutae*.

¹³² Also quoted by Aron in *De Institutione harmonica* (1516: 17v), and Orazio Tigrini in *Il Compendio della musica* (1588: ch. 7) as an example of mode 1.

¹³³ Also quoted by Angelo da Picitono in *Fior angelico di musica* (1547: Miv) as an example of mode 2.

¹³⁴ Also quoted by Ugolino da Orvieto in *Declaratio musicae disciplinae* (1960 [c.1430]: I, ch. 97) and Angelo da Picitono in *Fior angelico* (ch. 50, Miir) as an example of mode 3.

¹³⁵ Also quoted by Ugolino da Orvieto in *Declaratio* (I, ch. 99) as an example of mode 5.

¹³⁶ Also quoted by Ugolino da Orvieto in *Declaratio* (I, ch. 100) and Angelo da Picitono in *Fior angelico* (ch. 53, f. Miiir) as an example of mode 6.

		Resp. <i>Decantabat populus Israel</i> ¹³⁷ (in c)	
Mode 7	G, a, b, c, d, g (Mixolidio)	D, F, G, a, b, c, d; ex: Ant. <i>Puer Samuel</i> ¹³⁸ (in D)	G, a, b, c, d; also in F
Mode 8	C, D, F, G, a, c (Hypomixolidio)	C, D, F, G, a, b, c; ex: Ant. <i>Cum venerit paraclitus</i> ¹³⁹ (in C) Resp. <i>Laudabilis populus</i> ¹⁴⁰ (in b)	D, F, G, a, c; also in C

Table 1. Synthesis of the lists of the characteristic opening pitches according to each mode as presented by Anonymous A (based on Aron, Vanneo and Gaffurio)

Another interesting point is concerning the use of Greek modal names in the first list, although Aaron – quoted by name in the manuscript - does not use them in any of his treatises. Most likely these names were derived from Gaffurio's explanation in *Pratica musice*, or even in *Angelicum ac divinum opus musice*, if we consider the closest treatises demonstrated by Anonymous A exposition.

Finally, Anonymous A elaborates a brief note to summarize the distinctive melodic opening possibilities. Then the author states that modes 1, 3, and 7 can have chants with beginnings "a step below its finalis" ("*puo havere principio una voce di sotto dalla sua fine*"). On the other hand, modes 5 and 6 do not share this possibility - since the beginning in E *lamire* is associated mainly with modes 3 and 4.¹⁴¹

Another aspect on the modal subject is presented in Topic 4, concerning the Psalm tone endings, as showed in Table 2.

¹³⁷ Also quoted by Ugolino da Orvieto in *Declaratio* (I, ch. 100) and Aron in *De Institutione harmonica* (I, ch. 34, f.17v) as an example of mode 6.

¹³⁸ Also quoted by Angelo da Picitono in *Fior angelico* (ch. 54, f. Miiiv) as an example of mode 7.

¹³⁹ Also quoted by Angelo da Picitono in *Fior angelico* (ch. 55, f. Mivr) as an example of mode 8. Ugolino da Orvieto in *Declaratio* presents it in chapter 92 of the first book dedicated to the *differentiae* of mode 8 while emphasizing the antiphon's beginning in 'C'.

¹⁴⁰ Also quoted by Angelo da Picitono in *Fior angelico* (ch. 55, f. Mivr) as an example of mode 8.

¹⁴¹ The statement presented in this paragraph appears to have a particularly didactic connotation considering the second-person singular imperative verb form "*nota*" (from "*notare*"): i.e., "*Nota chel primo tono, il terzo et el septimo...*". This feature also alludes to a rhetorical emphasis usually found in the 16th-century treatises.

Modes	Psalm tone endings
1	D, F, G, a
2	D
3	G, a
4	E, F, G, a
5	F, a, c
6	F
7	A, b, c, d
8	G, c

Table 2. Psalm tone endings as presented by Anonymous A (ff. 3v–4r)

The list does not include source references or commentary. Even that this passage is presented after topic 2 (based on Vanneo’s treatise) and topic 3 (concerning cadences related to modes, as will be discussed), the relationship of the Psalm’s endings does not coincide with that found in *Recanentum* – which, by the manuscript’s expository logic would be the most plausible source. Vanneo actually presents only one Psalm tone for each mode and does not offer an exhaustive list of this subject; the same occurs in Gaffurio’s *Pratica*. In Aron’s treatises, aside from *Trattato* which does not address the issue, *Compendiolo* (n.d. [after 1545]), has in chapter 18 (dedicated to plainchant), just a short passage on the psalm’s *principio*, *mezzo*, and *fine* according to each mode; even, in *De Institutione harmonica’s*, Book I, chapter 34, Aron just refers to the number of possibilities without explicitly mentioning the pitches.

Thus, we conclude that Anonymous A’s list is not based on any of the treatises or authors quoted by him. Actually, it matches the list in the section called “*Cantorinus*” of the *Compendium musices*, whose large number of editions attests to its wide dissemination during the 16th century.¹⁴² The list also almost matches the *Monastici cantus compendiolum* (1506), except for a difference concerning mode 4.

¹⁴² Printed in 1513, 1523, 1530, 1535, 1538, 1540, 1548, 1549, 1550 and 1566. The *Compendium*, usually printed as its ‘introduction’, has two earlier impressions – 1499 and c.1505 (the latter titled “*Tractatus musices*”, bound with our manuscript) – although without the “*Cantorinus*” part.

	Psalm-tone endings					
	Anon. A (<i>Ms K.1.g.10</i>)	Gaffurio (<i>Prat. mus.</i> , I, ch.8-15)	<i>Monastici cantus compendiolum</i> (1506 [also in 1523 and 1535] ¹⁴³ , f.4r-6r)	<i>Cantorinus</i> (Venice, 1513, f.25r-26v)	Vanneo (<i>Rec.</i> , 1533, I, ch.59)	Aron (<i>Comp.</i> , Milan, c. 1540?, I, ch.18)
Mode 1	D, F, G, a	D, F, G, a	D, F, G, a	D, F, G, a	F	D, F, G, a
Mode 2	D	D	D	D	D	D
Mode 3	G, a	G, a	G, a	G, a	a	G, a
Mode 4	E, F, G, a	E, G	E, a	E, F, G, a	E	E, F
Mode 5	F, a, c	F, a	F, a, c	F, a, c	a	a, c
Mode 6	F	F	F	F	F	F
Mode 7	a, b, c, d	a, c, d	a, b, c, d	a, b, c, d	a	a, b, c, d
Mode 8	G, c	G, c	G, c	G, c	G	G, c

Table 3. Comparison between authors (and their probable treatises) quoted by Anonymous A' and *Monastici cantus compendiolum* and *Cantorinus*, according to their psalm-tone endings

The evidence of unmatched Psalm tone endings concerning Anonymous A's quoted treatises (that is, those by Aron, Vanneo, Gaffurio) suggests at least two hypotheses. One can assume that the meticulously reviewed list of modal beginnings comes from someone's notes (i.e., a copy's copy) rather than taken directly from the treatises. In this scenario, any additional information not presented in this "copy" will force the author to use sources to which he truly had access, such as the widely available *Cantorinus*. The second hypothesis, instead, considers a context where Anonymous A's list is made as result of his own musical experience instead of copying them. Even that

¹⁴³ Reprinted, also in Venice, as *Cantus monastici formula* in 1523 and 1535 by Lucantonio Giunta.

the first seems more plausible, the rejection of the *auctoritates* can also be partly assumed. This could be especially true if the author decided to register, for some reason, a “mixed list”, which is grounded in some *auctoritas*, but incorporates elements from his musical practice.

The passage about cadences, presented just before the Psalm tone endings, is written without a title: instead, just a line that divides each modal pair’s exposition from the previous subject. It is noteworthy that verbs are presented from a prescriptive rather than descriptive perspective, with a clear compositional intent. All sentences are written using the verb *fare* in the second-person singular future, *farai*, such as: “*Le cadentie del primo tono et secundo tu le farai...*” (“In the first and second modes, you will make cadences in...”). The same is observed in the addendum about the cadences marked with the cross, which reveals that these points are considered less frequented: “*Dove sono signate quelle croce sopra a quelle litterae tale cadentie non se debbero frequentare come quelle altre che non hanno croce*” (“In those points where crosses were marked above the letters, such cadences should not be frequented like those others without a cross”). The table 4 shows the Anonymous A cadential list – which, however, does not have any clear octave distinction.

Cadences	
Modes 1 and 2	<i>D, F, *G, and A</i>
Modes 3 and 4	<i>E, *G, A, and sometimes in (“et alcuna fiata in”) *C</i>
Modes 5 and 6	<i>F, *G, A, and C</i>
Modes 7 and 8	<i>G, A, C, and *D</i>

Table 4. Anonymous A (ff. 3r-3v) describes the cadences pertaining to the modes. The asterisks (in place of the crosses originally presented) indicate those cadences less frequently used by the correspondent modes

Also, it is unclear whether the cadential list will be used monophonically or polyphonically.¹⁴⁴ Anyway, it is noteworthy that none of Aron's writings can be related to the manuscript's cadential list. Even in Aron's *Trattato*, which is entirely devoted to modes and includes modal cadential points, the list doesn't match. This evidence could support the first hypothesis raised above, suggesting that Anonymous A may not have Aron's treatise in hand – and, consequently, neither Vanneo's nor Gaffurio's. It is interesting to note that the list does not fully correspond to any 16th century Italian published treatise¹⁴⁵ in which cadences related to the modes are offered (Table 5).

	Anon. A	Aron ¹⁴⁶ (152 5)	Lanfranco ¹⁴⁷ (1533)	Vanneo ¹⁴⁸ (1533) (also Angelo da Picitono ¹⁴⁹)	Vicentino ¹⁵⁰ (1555)	Zarlino ¹⁵¹ (1558) (also Tigrini ¹⁵²)	Pontio ¹⁵³ (1588)
Mode 1	<i>D, F, *G, A</i>	<i>d, f, g, aa (E, b, c)</i>	<i>C, D, F, G, a</i>	<i>C, D, F, G, a, d</i>	<i>d, e, f, g, cc, dd</i>	<i>D, F, a, d</i>	<i>p.: D, a q.p.: F t.: g, c l.: E, b</i>

¹⁴⁴ Maybe the only validation towards the polyphonic texture remains in the indication “*nel canto fermo*” presented in Gaffurio's list, which subtly delegated the other lists to the polyphonic context. However, considering the weakness of this evidence, the subject remains inconclusive.

¹⁴⁵ At least those listed in footnote 15 catalogs.

¹⁴⁶ Cf. ARON, 1523: Div-Diiv. Aron classifies his cadences into those that are “convenient” (*convenienti*) and those contraries (“*contrarie*”) to the modes, those presented in parentheses in the table.

¹⁴⁷ LANFRANCO, 1533: 109-110.

¹⁴⁸ VANNEO, 1533: 89v.

¹⁴⁹ ANGELO DA PICITONO, 1547: ch. 39. It is interesting that Fra Angelo expressly mentions that such endings concern the tenor: “*onde dichiaramo le positioni delle cadenze, et massime del tenore....*”, although it explains that the same *luoghi* can be presented an octave higher (implicitly related to cantus endings): “*et il medesimo si ritrova nelle loro ottave...*” (ANGELO DA PICITONO, 1547: f. &iv).

¹⁵⁰ VICENTINO, 1555: ch. 32. In Vicentino's case, the cadences are not presented in lists but exemplified in four-voice examples. Due to the possible alternation of the tenor – sometimes forming the octave with the Cantus, sometimes a third or tenth with the basso – we chose to present the notes referring to the Soprano here when it establishes a fifth (or twelfth) or octave (or fifteenth) with the bass. The cadences were reordered from the lowest to the highest, favoring the comparative nature of the table.

¹⁵¹ Cf. *Le institutione harmoniche* first edition (Zarlino, 1558: 320-28). The cadences in the 9th to 12th modes were not shown in the table.

¹⁵² TIGRINI, 1588: 63-66.

¹⁵³ PONTIO, 1588: 99-118. The cadences offered in the table stand according to the Pontio's classes of a greater or lesser belonging status according to each mode, which can be inferred from the adjectives employed in the treatise: (p.) *proprie* (al tuono); (q.p.) *quasi proprie*; (n.p.) *non proprie*; (t.) *per transito*; (l.) *lontana*; (n.) *nemica* (dal tuono); (fugg.) *fuggendo*; (q.m.) *quase mai*.

Mode 2	(as mode 1)	c, d, f, g, a, aa (E, b, c)	A, C, D, F	A, C, D, F, G, a	a, c, d, f, g, aa	A, D, F, a ¹⁵⁴	p.: D, a q.p.: F t.: g, c l.: E, b
Mode 3	E, *G, A, *C	e, f, g, aa, bb, cc (C, D)	E, F, G, c	E, F, G, a, b, c	e, g, cc, ee	E, G, b, e	p.: E, a q.p.: c n.p.: G n./fugg.: F
Mode 4	(as mode 3)	c, d, e, f, g, aa (b, c, d)	C, D, e, f, g, a	C, D, E, F, G, a	e, g, aa, bb	B, E, G, b	p.: E, a [q.p.: c] q.m.: G n./fugg.: F
Mode 5	F, *G, A, C	f, aa, cc (C, D, E, G, b, d)	F, a, c	F, G, a, c	(per bemolle) f, g, aa, cc, ff	F, a, c, f	p.: F, c q.p.: a t.: G, d n./fugg.: E
Mode 6	(as mode 6)	c, d, f, aa, cc (E, G, b, d)	C, D, F, a, c	C, D, F, a, c	(per bemolle) d, f, bb, cc	C, F, a, c	p.: F, c, a, b ¹⁵⁵ t.: G, d
Mode 7	G, A, C, *D	g, aa, bb, cc, dd (D, E, F)	G, a, b, c, d	G, a, b, c, d	g, aa dd, gg, ff	G, b, d, g	p.: G, d T: E, F, a, c

¹⁵⁴ All cadences of the plagal modes present the pitches from the highest note to the lowest. A preference for ascending dispositions favors the comparative nature of the table.

¹⁵⁵ In *per bemolle* compositions.

Mode 8	(as mode 7)	D, F, G, cc (C, E, a, b, d)	C, D, F, g, a, c	D, F, G, c	A ¹⁵⁶ , C ¹⁵⁷ , E ¹⁵⁸ , g, dd,	D, G, b, d	p.: G, d, c t.: F, a fugg.: b
---------------	-------------	--------------------------------	------------------	------------	---	------------	-------------------------------------

Table 5: Comparative table between the list of cadences concerning modes by Anonymous A and those of Italian published authors throughout the 16th century.

As a result, two observations can be highlighted: (1) Anonymous A assigns the same cadences to both authentic and plagal modes; (2) the apparent absence of theoretical rigor to determines the cadential points, including those called "less frequent".

Regarding the first aspect, it is significant that among all the compared authors, the only ones that also present equivalent cadences for both modes are Zarlino and Pontio.¹⁵⁹ In Zarlino, the difference in the octaves between the cadential pitches is an essential trait for theoretical consistency; for Pontio, otherwise, this distinction is not assumed: actually, he does not even provide a list of other plagal cadences, but associates them with authentic ones.¹⁶⁰

Then it is possible to conjecture at least two possible explanations for the coincidence: (1) Anonymous A's list was based on Pontio's *Ragionamento di musica*; or (2) both authors share convictions based on notions of a common context.

Considering the first as a more probable hypothesis – since all other evidence leads us to believe that the annotations took place during the first half of the 16th century - it remains to be questioned about how such authors could be supposedly connected, despite the (probable) temporal distance. In this case, the only viable conjecture is that they share a common speculative basis, even though their proximity is unclear. In the absence of any additional information regarding our anonymous author, no further evidence supports or substantively rejects such a hypothesis, despite the clear correspondence between the two authors.

¹⁵⁶ Concerning the *Basso* (termination on A-E-a-c#).

¹⁵⁷ Concerning the *Basso* (termination on C-G-c-e).

¹⁵⁸ Concerning the *Basso* (termination on E-b-e-g#).

¹⁵⁹ Because both relate the cadences with the diapente and diatessaron species of each mode.

¹⁶⁰ The relation is explicated when Pontio presents the plagal modes, can be observed following, regarding the second mode: "*Il secondo Tuono per esser compagno del primo sarà di una medesima natura, per esser formato della prima spetie della Diapente D et A posta nell'acuto, et della prima spetie della Diatesseron D et A posta nel grave...et poca varietà fra lor si truova; perche nelle cadenze sono conformi, parlando di Messe, Motetti, et Ricercari, et altre variate compositioni*" (Pontio, *Ragionamento*, p. 104, emphasis mine). The most significant exception regarding the relation is found when the cadences are applied to the Psalms' composition, considering the intonation's structural difference between them.

In regard to the second observation, it is clear that the manuscript's cadential list is not systematically organized. A distinctive trait of this feature can be observed in the cadence in *D solre*, associated with modes 7 and 8, which is strangely classified as a "less frequented" one by Anonymous A. Then, two scenarios can be speculated about this matter: that where Anonymous A considers Aron's decision to present *D solre*'s cadence as a "*contraria*" to mode 7¹⁶¹, extending this cadential status also to mode 8; or that where the listed cadential taxonomy is just a writing error, since the other cadences mentioned (*c solfaut* and *a lamire*) could both be attributed as "*per transito*" to mode 7 if it follows Pontio's theory. If the latter scenario is true, an amendment will be necessary concerning mode 8. In this case, the "less frequented" cadence in *D* would be changed to *A la* since a *lamire* cadence is the only one attributed as *cadenza per transito* by Pontio in this mode.¹⁶²

Besides these assumptions, Anonymous A could also partly ground his list on other authors, for example, Aron and Vanneo – to cite two of the authors quoted by him. In order to establish this association, it is necessary to consider that the author would equate the authentic mode cadences listed by these authors to the modal pairs – whether intentionally or by misunderstanding in how they operate. As a result, he still has to prioritize certain cadences on this list, selecting the hierarchy between them that the treatise authors do not, which makes this operation quite unlikely.

The last portion to be commented on concerns topics 5, 6, and 7. These passages explain the hand's places ("*lochi*") where major semitones can be added. At these points, no direct theoretical reference is offered. However, it is possible to speculate about the source of the information by observing some terminological details and certain exposition attributes.

Separated by a line with evident segmentation intent, the three topics can be grouped into a single section. Each part reports the notes or places according to each hand's system (i.e., *per ♯ quadro*, *per ♭ molle*, and *per 'musica ficta'*). The author then shows that each system has specific notes that can receive the major semitone. In his terms: *C, F*, and *G*, when one sings with *♯ duro*; *Bb, C*, and *F*, when one sings with the *♭ molle*; and *B♭, E♭*, and *F* when one sings *per musica ficta*.

Although this information could be presented just by saying that the additional major semitones concern only with *ut* and *fa* of each system, there is no mention of the hexachordal syllables in the text. Its complete absence is also a marker of the author's background, since the fact may suggest the disuse of syllables in the face of a more direct and practical approach to the hand's sound space.

¹⁶¹ Which was probably motivated by the potential confusion with modes 1 and 2 within a practical context - although *d lasolre* (one octave higher) is considered by Pontio a *proper* cadence for mode 7 and 8.

¹⁶² However, due to the lack of information, this hypothesis is not strong enough to support such modification.

The system division, however, seems to refer directly to the exposition of *Scintille di musica* (1533) by Giovanni Maria Lanfranco,¹⁶³ as well as the very particular use of the vernacular “*musica fitta*” (instead of “*ficta*”).¹⁶⁴ A distinctive quality of this approach is also the vernacular use of the *proprietas* of each hexachord – ♮ *quadro, natura*, ♭ *molle*, instead of latin *durum, naturalis, mollis*. As can be inferred from Anonymous A’s exposition, the hexachords are organized into three systems (as in Lanfranco): *per ♮ quadro, per ♭ molle, per musica fitta*; each of these systems combines two types of hexachord¹⁶⁵ without the simultaneous presence of the ♮ *quadro* e ♭ *molle*.

The *musica fitta* system is characterized by the presence of ♭ *molle* hexachord and its fourth down “transposition” (that is, with the syllable *ut* on B_♭).¹⁶⁶ Consequently, we noticed that no term precisely describes the hexachord used in this system with two ♭ *molles* (B_♭ and E_♭). Possibly this is why Anonymous A, refers to this hexachord using the same term used to refer to the respective system, that is, *musica fitta*.

Thus, when the topic 7’s title is read (“Knowledge of places where a major semitone can be added by singing *per fitta musica* and *per ♭ molle...*”) and compared to the previous statements (“Singing *per ♮ quadro et per natura*”, as stated in topic 5), it is noticed that the term *fitta musica* curiously labels one of the two hexachords concerning the *mano della musica fitta*¹⁶⁷ (i.e., *per fitta musica* e *per ♭ molle* hexachords). To elucidate this relation, table 6 offers a summary associating it with Lanfranco’s theoretical apparatus. Hexachordal syllables were added to clarify the relationship with the hand.

[<i>per ♮ quadro</i> hand]	[<i>per ♭ molle</i> hand]	[<i>per ‘musica fitta’</i> hand]
G [ut]	-	-
F [fa]	F [fa ut]	F [ut]
-	-	E _♭ [fa]

¹⁶³ Lanfranco’s most probable source for this exposition is *Musica active micrologus* (Leipzig, 1517), which, according to Sachs (2015: passim), reflects Johannes Cochlaeus’ exposition of *Musica* (Köln, 1507). However, the connection between Lanfranco and Ornithoparchus is not a conjecture. Lanfranco quotes him by name in his treatise, particularly when he comments on “solmizing” (or “*sofizzare*”).

¹⁶⁴ Lanfranco is perhaps the only early 16th century Italian author to employ this peculiar term form. However, it is worth remembering that in 1562, the Brescian Illuminato Aiguino presented the same form in *La illuminata di tutti i tuoni di canto fermo* (Venezia: Giovanni Varisco, 1581) particularly in ch. 22. The adoption of this particular form is probable also due to Lanfranco (also Brescian).

¹⁶⁵ That means that all three hexachords cannot comprise just one system (or *mano*). The *coniuncta*, however, is a theoretical construct that provides the hexachord transposition within the entire system (although it is not mentioned by Anonymous A nor by Lanfranco).

¹⁶⁶ Therefore, it is interesting to note that Lanfranco’s exposition about the “*mano dell’ordine della musica fitta*” is entirely based on Andrea Ornithoparchus’ *Schala Ficta* (1517: Cvr).

¹⁶⁷ In Lanfranco’s terms.

- C [fa ut] -	- C [ut] Bb [fa]	- - Bb [fa ut]
sung by <i>♯ quadro & natura</i> [hexachords]	sung by <i>natura & ♭ molle</i> [hexachords]	sung by <i>♭ molle & 'fitta'</i> [hexachords]

Table 6. Synthesis of topics 5 to 7 (f. 4v) presented by Anonymous A, which presents the proper hexachords' seats for adding a major semitone. The square brackets indicate all information not included in the manuscript

Besides Lanfranco, Anonymous A may be associated with another Brescian provenance master, especially concerning the peculiar use of "major semitone". The manuscript reads "*semitono mazor(e)*", which coincides with Bonaventura da Brescia's version presented in chapter 12 (f. bir) of *Regula musices*. In this chapter, Bonaventura explains semitone types, including chromatic ones. He then separates it into "*semitonio minore, semitonio mazore, and semitonio eccellente*".

Due to the particular spelling form, the possible association between Anonymous A and Bonaventura's treatise takes on even more significance, since the manuscript was bound together with a 1507 edition of this treatise. However, although Anonymous A might be related to Lanfranco and Bonaventura, both Brescian authors, no further evidence emerges from Anonymous A's notes.

In the second set of notes, Anonymous B appears to have a more direct relationship with polyphonic musical practice. It is not only the presentation, determined largely by the two-voice musical examples, but the subject itself, which would be typical of a musician concerned with writing down specific contrapuntal processes.

Three main categories summarize its content (Table 7), each one with its own subcategories according to musical examples: (I) Fuga, (II) Syncope (cadence-related), and (III) Cadence.

Main categories	Subcategories	Topics
Fuga	• 8 th – 10 th pattern	1
	• unison – 3 rd pattern	2
	• 5 th – 6 th pattern	9
	• 5 th , 8 th and 3 rd pattern (with 4 th melodic leap in both voices)	13
Syncope (cadence-related)	• 6 th – 7 th pattern	3
	• 3 rd – 2 nd pattern	4
	• 3 rd – 4 th pattern	10a
	• 10 th – 11 th pattern	12
Cadence	• in 8 th (from 7 th – 6 th progression)	3, 5, and 7
	• in unison (from 2 nd – 3 rd progression)	4, and 6
	• evaded	8, 10b, and 11

Table 7. Categories and subcategories from Anonymous B's notes. The topics' numbers refer to the index presented above

As suggested by their titles, the music examples focus on the higher voice. Although the examples use different musical ideas - as shown, for instance, in topics 3 and 4 (examples 1 and 2) - the primary focus remains the same: exploring syncopation from a cadential perspective. The first title reads: "by sixth and seventh to make an octave cadence"; and in the second, "by third and second to make a unison cadence", which indicates an interval inversion of the previous example.

(♩ = ♩)

[a] [b]

[c]

Example 1. “Sincopa de sesta et settima per far(e) cadenz[za] de ottava” (f.6r[7r])

[a] [b] [c]

Example 2. “Sincopa de terza et seconda per far(e) cadenza de unisono” (f.6r[7r])

Thus, a careful observation of Anonymous B’s exposition reveals a kind of systematic organization for topics 1 to 6: in them, the contrapuntal process is applied in both voices, resulting in a double counterpoint approach; in this fashion, it can also include topics 9 and 10, 12 and 13 – although the last pair shows a lesser correspondence between the inverted intervals.

For instance, while topic 9 presents a 5th–6th interval pattern, topic 10 presents it between the 4th and the 3rd; in contrast, while topic 12 presents 11th–10th syncopations, topic 13 exposes a 5th–3rd pattern, intermediated by 8th–5th: it means that the 4th (actually 11th) was inverted as 5th, while the 3rd (10th) remained, however, unchanged.

Considering this evidence, the following table suggests that almost the entire second set is structured in this manner. The first two columns expose topics systematically or partially organized from this perspective. Meanwhile, the third one contains topics that can be viewed as “variations”, mainly concerned with the cadences that elude the conclusion (as you will see).

	Double counterpoint systematically oriented	Equivalent processes applied to both voices	Variations
Topics	1 and 2 3 and 4 5 and 6 9 and 10a	12 and 13	7, 8, 10b, 11

Table 8. Different degrees of a systematic approach between topics

It is noteworthy that the musical examples' titles refer to the term "*fuga*" as "*soggetto*". In fact, it is associated with a contrapuntal unit established by a particular interval pattern configuration. This detail suggests a connection mostly with the first or second post-Zarlinian theoretical generation, whose detailed Zarlinian taxonomy between fugue and imitation leaves space for a more simplified approach, pairing the term *fuga* as a synonym of the thematic idea itself.¹⁶⁸ While this acceptance also echoes Tinctoris' *fuga* definition in *Diffinitorium*¹⁶⁹, its use seems to be more frequent in this acceptance than in other treatises, at least in the late 16th century.

As *inventione* has a meaningful terminological relation as *soggetto* in this late 16th-century context¹⁷⁰, the same can be said between *inventione* as *fuga*, as observed

¹⁶⁸ The abridgement of the *fuga*'s categorization conducted by the late cinquecento Italian theorists is illustrated, for example, in Scipione Cerreto's taxonomy presented in chapter 15 of the third book of *Della Pratica Musica* (1601). In this part, Cerreto offers a more comprehensive and straightforward division of *fuga*: (1) "*con obbligo*", where imitation by the other parts happens at both melodic and rhythmic levels, including the rest; (2) "*senza obbligo*", when imitation occurs only at one level (i.e., melodic or rhythmic), therefore less rigorous; (3) "*ad imitatione*", where imitation occurs even more partial and other parts reproduce only part of the *soggetto*. The same division is maintained by (also Neapolitan) Silvero Picerli, in *Specchio Secondo di Musica*, particularly in chapter 13 (1631: 90–93).

¹⁶⁹ As remembered by Peter Schubert, Tinctoris subtly defines *fuga* "as the repetition of a melodic idea" (2002: 511)

¹⁷⁰ A relevant precedent for this relation is the polysemic application of the term "*inventione*" as adopted by Zarlino, referring, among other senses regarding the Renaissance rhetoric tradition, also to the intellectual composer's creation concerning a particular musical idea, as well as the creative impetus that preceded it. Two of these passages found in the third part of *Le Institutione* illustrate such applications. First, in chapter 26, when he defines what is meant by *soggetto* within the scope of the composer's necessary attributes, the term is associated with the interval configuration established in a composition that will be repeated (i.e., imitated) by other parts: "*il Soggetto di ogni compositione musicale si chiama quella parte, sopra laquale il Compositore caua la inventione di far le altre parti della cantilena, siano quante si vogliono*" (Zarlino, 1558: 172). Second, in chapter 55, that arises from a critical comment on the possibility of replicating the same passage many times in a composition. About the fact, Zarlino evaluates: "*il Compositore sarebbe giudicato molto povero di inventione, da quelli, che sono intelligenti dell'Arte*:"

in the second part of Zacconi's *Prattica di Musica* (1622).¹⁷¹ In chapter 28 (*Delle imitationi che si debbano fare ne i contrapunti*), Zacconi advises his readers to perform imitations in addition to the cantus firmus, mentioning it as a distinctive attribute of a skilled contrapuntist and singer:

Since it is not customary to have a counterpoint without some soggetto, I would advise that even if that is extracted from a canto fermo, it should always include a created *fuga* or other *inventione*. This is the honor and greatness of a singular counterpointist and singer¹⁷² (ZACCONI, 1596: 79, emphasis mine).

Thus, it is assumed that *fuga*, in the manuscript, could be interpreted in this sense. For instance, if we consider the title of the third topic (*Sincopa de sesta et settima per fare cadenza de ottava*) and its respective example, it becomes clear that the utterance refers to the harmonic pattern that exemplifies the fugue: that is, the *soggetto*, or the musical idea. Furthermore, both musical situations use a similar lower voice passage to provide two ways that the higher one may apply the pattern. The same occurs with topic 2, although the role of the voices is reversed: the 8th–10th *fuga* becomes a unison–3rd *fuga*, implicitly evoking a double counterpoint approach.

Example 3. “*Fuga de ottava et decima*” (f. 6r [7r])

conciosia che pensarebbero (hauendo usato l'istesso passaggio più di una volta) che non havesse alle mani altro contrapunto” (Zarlino, 1558: 227).

In addition, representative examples are found in both Pontio's treatises. In *Ragionamento di musica*, “*inventione*” denotes a melodic configuration presented by imitated points and segmented by a cadence, particularly in a motet. In Pontio's words: “*Vedete parimente nell'altra cadenza fatta nella corda D terminare la cantilena, et il Tenore dar principio à nuova inventione*” (Pontio, 1588: 101). In *Dialogo*, the term emerges when Alessandro explains to Marco the first of the attributes that support the differences among the composers: the originality existing in each of the thematic proposals, even though they all use the same consonances and dissonances (Pontio, 1595: 45): “*Causa di questo è prima l'inventione; perche uno la farà più bella dell'altro, in quella sarà più pronto, et talmente la saprà accommodare, che farà nelle compositioni grato udire*”.

¹⁷¹ It worth remembering the use in the manuscript B 124 (Bologna, Museo internazionale e biblioteca della musica) entitled *Regole del contrapunto alla mente* from c.1600, attributed to Giovanni Maria Nanino. In the foglio 24v the author mentions an imitative procedure based on a given *canto fermo*. Then, the term is applied to both imitative procedure and the idea itself: “*volendo imitare il Canto fermo descendendo di grado, bisogna cominciare la fuga in 5^a mezza battuta a doppio*”.

¹⁷² “*...perche non s'usi à contrapuntizarci mai senza qualche oggetto, sarà bene per mio consiglio, che anco fuori di quello che li porge il Canto fermo, vi contrapuntizzi sempre con qualche suo' inventato et ascontò pensieri di fuga, ò altra inventione, che questo è l'honore, e la grandezza di un Contrapuntista, e Cantor singolare*” (ZACCONI, 1596: 79, emphasis mine).

Example 4. “Fuga de unisono et terza” (f.6r[7r])

Topic 9 presents a fugue based on a 5th–6th pattern, performed in an upward movement of the lower voice. This is the only example of the second set in which small crosses emphasize the points where the referred harmonic pattern occurs between the voices.

Example 5. “Fuga de quinta et sexta” (f.8r[9r])

The title of the category’s final topic (13) is somewhat confusing, although it includes more detailed information about the fugal process: a “fugue of fourth, that is, of fifth, octave and third, but the last one [falls] in an octave cadence”. The rubric probably refers to the melodic fourth leap presented by both voices and the 5th–8th–3rd harmonic pattern, despite the non-mentioned presence of another 5th (before the last interval). In this case, the term *fuga* can be related to the voices’ imitation process and the musical idea itself.

Example 6. “Fuga di quarta, cioè de quinta ottava et terza, però in ultimo con la cadenza de ottava” (f.9r[10r])

Even though some terms were associated with Italian treatises from the late 16th and early 17th centuries (such as Zacconi), no direct correspondence was noted regarding the musical content - neither among those from the mid-late 1600s.¹⁷³ This remarkable fact suggests, therefore, that Anonymous B's notes reveal traits of contrapuntal studies that were not fully exposed in these treatises.

Regarding the syncopé exposition, all musical examples seems to be written primarily for cadence purposes. Thus, four patterns are mentioned: 7th-6th, with cadential resolution at 8th (ex. 7a); 3rd-2nd, with unison resolution (ex. 7b); 4th-3rd, with resolution at 5th (ex. 7c); and 11th-10th, with resolution at 12th (ex. 7d).

a) b)

c) d)

Example 7. (a) from topic 4 (f.6v[7r]); (b) from topic 4 (f.6v[7r]); (c) from topic 10a (f.8v[9r]); (d) from topic 12 (f.9r[10r])

Concerning terminology, the examples' titles have a tendency to emphasize the consonance interval. Among the presented syncopated patterns, the first mentions the consonance ("*syncopa de sexta e settima*"), while only the last one mentions the dissonance instead ("*syncopa de undecima et decima*"). Therefore, to Anonymous B

¹⁷³ Such as: *La Regola del Contraponto* (Milano: Giorgio Rolla, 1622), by Camillo Angleria; *Misure harmoniche* (Venezia: Bartolomeo Magni, 1627), by Francesco Piovesana; *Regole di musica* (Roma: Francesco Moneta, 1657), by Giovanni D'Avella; *Li Primi albori musicali* (Bologna: Giacomo Monti, 1672) by Lorenzo Penna; *Documenti armonici* (Bologna: Giacomo Monti, 1687), Angelo Berardi; *Historia musica* (Perugia: Costantini, 1695) by Giovanni Andrea Angelini Bontempi, *Il Musico testore* (Venezia: Antonio Bortoli, 1706), by Zaccaria Tevo.

seems more convenient consider syncopation reasoning based on tactus¹⁷⁴ rather than the momentum generated by syncope. In other words, the emphasis lies on the displacement note before the tactus and not on successively dissonant intervals.¹⁷⁵

The third and final category is cadence. Unlike the first set, there is no mention of the relationship between cadential points and modes. As a result, this can be viewed as a more pragmatic approach that focuses exclusively on structural configuration models in which cadence can be performed.

A title emphasizes the type of resolution and dissonance employed in the cadential process. Although there are cadences with resolutions at the fifth, only the octave and unison resolutions are explicitly mentioned in the examples' titles (topics 3 and 4, respectively). The fact is symptomatic: these types may be considered having higher resolution status from a structural perspective.¹⁷⁶

However, perhaps the most significant passage is the exposition regarding the possibilities of cadential evasion, or the different options for "*fugire la cadenza*". Remarkably, the only prose passage in the second set presents an unusual evading cadences taxonomy. The author proposes three ways to evade the cadence, all implicitly concerning the higher voice; also, is implicit that the cadence as a "structure" must have low voice-tenor clausulae to exist.¹⁷⁷ In Anonymous B's words: "*adverterite che la cadentia se puo fugire per tri modi: prima fugendo in decima di sopra; secondariamente fugindola in descensu in sesta; o vero fugirla in quinta pur in descensu*" (f. 8r).

According with the author, the first evaded type occurs by the high voice ascending movement, creating a tenth at the avoided resolution. The second occurs by the high voice's descending movement, which creates a sixth at the same point. Similarly, the third type establishes a fifth at the resolution due to the high voice's downward movement.

¹⁷⁴ Which is supposedly coincident with the lower voice passages in the examples (since no mensural sign is offered in the musical examples).

¹⁷⁵ This reasoning directly reflects the explanations present in the treatises, such as Aron's *Toscanello*: "*La sincopa...é una certa transportatione di una figura minore a la sua simile: overo equivalente: et questo avviene quando alcuna figura é posta dinanzi a una sua maggiore, overo a piu: a lequali ragionevolmente no si possa acompagnare*" (1523: Eiiiv–Eivr); in Zarlino's *Le Istitutione*, the explanation occurs in a more objective way: "*La sincopa adunque si fa da una figura, o nota, che le vadi avanti, la qual sia di valore della metà della figura sincopata*" (1558: 210); or in Zacconi's *Prattica di Musica*, on the syncopation caused by a *semiminima* displacement: "*...procedendo da una semiminima posta inanzi ad una, ò più Minime, tutte quelle Minime che cantano fino ch'arivano all'altra Semiminima, si dicano sincopate*" (1596: 78).

¹⁷⁶ Resolution in the fifth as a lower cadential hierarchy can be observed, among other authors, in Zarlino, referred to as an "improperly" cadence (Zarlino, 1558: 222). The same applies to those who use Zarlino's doctrine, such as Tigrini (1588: 74-5).

¹⁷⁷ Giovanni Del Lago, in his letter mentioned above to Fra Seraphin, pointed out that the tenor's melodic clause is indispensable for determining a cadence that evades resolution. In other words, the procedure that evades resolution can be applied as long as the tenor does the cadence (or distinction) to correctly understand the sung text. In his words: "*ma bisogna che sempre il tenore in questo caso faccia egli la cadentia o ver distinctione, acciò che sia intesa la sententia delle parole cantate*" (Blackburn et al., 1991: 878).

As the classification is given after last example of topic 8, it can be deduced that the offered cadences in this topic reflects these statements, at least in some sort. Although three of them use the words “*fugo la prima cadence*” (“I evade the first cadence”), these do not match all three previously cited evasion types, but only the first and third. The second type, however, can be deduced from examples *b* and *c* from the same topic. The example 8 shows a selection which then reflects Anonymous B’s evaded cadential types.

The image displays three musical examples, each consisting of a treble and bass staff. The first example shows a treble staff with a melodic line ending on a note marked with an asterisk, and a bass staff with a simple accompaniment. The second example shows a similar structure with a different melodic line and a note marked with an asterisk. The third example shows a similar structure with a different melodic line and a note marked with an asterisk.

Example 8. The three types of evaded cadences according to Anonymous B (that is, examples *f*, *c*, and *h* from topic 8, respectively (ff. 7v[8v]-8r[9r])). The added asterisks mark the evaded movement instead of the resolution (in *G*)

Considering the examples from other topics, we may also conclude that Anonymous B practiced two different evaded cadential types, even that these types are not codified in the above taxonomy. The lack of these types maybe takes into account the evaded movement applied to cadences with resolution in fifth, which are probably less significant structural implication.

In example *b* of topic 11, the term “*fugo*” is used in reference to cadential evasive action. The resolution is reached by the higher voice’s descending movement, establishing a third; in addition, example ‘*e*’ of the same topic has a resolution in sixth, with an ascending melodic movement. The following example presents a synthesis what

implicitly may be understood as evaded progressions from a cadential model resolution (example 9a).

[a] [Cadenza] [b] fugo [la cadenza] [c] no(n) fugo [la cadenza] [d] la fugo [e] la fugo

Fingering for [a]: [3 5 4 - 3 5]
 Fingering for [b]: [5 4 - 3 3]
 Fingering for [c]: [5 6 4 - 3 5]
 Fingering for [d]: [5 6 4 - 3 3]
 Fingering for [e]: [5 6 4 - 3 6]

Example 9. Cadence models and their evaded versions according with Anonymous B (cf. topic 11, f.8v[9v])

Therefore, it is relevant to stress that Anonymous B's codification finds no direct parallel in 16-century Italian printed treatises. Perhaps the closest case is that presented in the fourth book, chapter 6 of *Della pratica musica* by Scipione Cerreto. In this instance, the Neapolitan author also presents three ways to evade the cadence. The taxonomy is also applied to two-voiced examples, foreseeing a wide possibility of evasive movements whether of counterpoint voice, tenor, or even both.¹⁷⁸

Terminologically, the use of the word "*fugire*", applied by Anonymous B, is probably imbued by a Zarlinian influence, rather than "*sfuggire*", by Banchieri (1601: 100)¹⁷⁹, "*cadenza finta*" by Lorenzo Penna (1672: 124)¹⁸⁰, or even "*cadenze imperfette*" as applied by Francesco Piovesana (1622: 46).¹⁸¹ Thus, this detail also suggests a close approximation to one theoretical current. It can be claimed that the perpetuation of this particular spelling may be due to the concept's transmission rather than to linguistic peculiarities - even though some exceptions exist.¹⁸²

¹⁷⁸ "*le Cadenze si possono fuggire in tre maniere, cioè che alcuna volta la fugga il Contrapunto solo, alcuna volta la fugga il Canto Fermo, et alcuna volta la fuggono tutti dui insieme*" (CERRETO, 1601: 297).

¹⁷⁹ which also uses the expression "*cadenza d'inganno*" (BANCHIERI, 1601: 147).

¹⁸⁰ When Penna comments on this cadence, he mentions that it proceeds " *fingendo di far cadenza, o non la termina*", which therefore differs from "*cadenza vera*".

¹⁸¹ According to Piovesana, "*cadenze perfette*" refers to cadences with conclusions in the third or sixth, whereas "*cadenze perfette*" are those with conclusions at the fifth and octave.

¹⁸² In the case of Silvero Picerli (1631: 164), when he comments about the cadences to be performed before the end of a textual section, he writes that these "*devono sfuggire, per far' aspettare con maggior desiderio il detto fine*". However, in this case, it is more likely that the term's spelling is due to a linguistic preference. This assumption assumes that Picerli fully replicates the taxonomy originally presented by Cerreto (his most likely reference), which, in turn, uses the spelling "*fuggire*": "*le Cadenze si possono fuggire in tre maniere*" (1601: 297).

The relationship between the term's spelling tradition and a specific theoretical current might be attested in Zacconi's case. In addition to the declared connection with Zarlino (cf. Zacconi, 1596: 49-50), he uses the spellings "*fuggire*" and "*schivare*" (concerning *le cadenze*) also in *Prattica musica* (1596: 86). Later, Bontempi relied on Tigrini as his source and wrote, likewise, about those "*cadenze...che fuggono la conclusione*" (1695: 231).

Therefore, we can assume that Anonymous B may have used a theoretical tradition about evading cadence terminology closer to those held by post-Zarlinian theorists. In addition, the examples concerning cadence implicity show many approaches to diminution. Topic 5 is perhaps the most representative of these "*cadenze diminuite*" (if we evoke Zarlinian terminology). Starting from a cadential model, Anonymous B presents five different diminution configurations applied considering an octave resolution preceded by a seventh (as syncopated dissonance) and a sixth (ex. 10).

The image shows two systems of musical notation, each with a treble and bass staff. The first system contains four measures labeled [a], [b], [c], and [d]. Measure [c] has a label above it: "Della settima sincopata per altro modo". Measure [d] has a label above it: "fugo la cadenza". The second system contains three measures labeled [e], [f], and [g]. Measure [e] has a label above it: "per altro modo di cadenza". The notation shows various rhythmic and melodic patterns, including syncopated rhythms and specific interval resolutions.

Example 10. "Cadentie de ottava con la settima posta nanti alla sesta" (cf. topic 5, f.6v[7v])

Due to the diversity of cadential diminutions, the treatment of this subject in Italian treatises has only general guidelines. Zarlino, for example, mentions in *Le Istitutione harmoniche* the fact that diminutions are performed in syncopation by "practitioners" due to their better suitability to the text in such cases, and includes four examples (ex. 11). Therefore, the antepenultima's punctuated figure plays a crucial role in diminutions in cadential passages.

The image shows a single staff of musical notation with four measures labeled [a], [b], [c], and [d]. The notation shows various rhythmic and melodic patterns, including syncopated rhythms and specific interval resolutions.

Example 11. Zarlino, 1558: 222

In the manuscript, Anonymous B seems to follow the same method. A schematic illustration of the processes can be created by putting together all the different examples of diminutions. In this way, the example below demonstrates that the technique relies primarily on anticipating the syncope resolution.



Example 12. Anonymous B's diminutions: (a) from topic 3a; (b) from topic 3b; (c) from topic 5f, transposed¹⁸³; (d) from topic 3c; (e) from topic 4c, transposed¹⁸⁴; (f) from topic 5e, transposed¹⁸⁵

Perhaps it is relevant to point out that two of the four diminution options presented by Zarlino can be identified among Anonymous B's ones (ex. 11b and 12d; 11c and 12c). However, due to the shared nature of this particular subject, which consequently does not carry any meaningful distinctive marker, an attributional reference to one or a group of Anonymous B's probable sources might be inconsistent.

Furthermore, the manuscript's discussion of diminution clarifies and supports its practical purpose as a primary concern. This is accomplished without a rigid systematic approach, but perhaps only by compiling the most frequently and usefully related passages.

¹⁸³ Just for comparison reasons.

¹⁸⁴ Idem.

¹⁸⁵ Idem.

III. Conclusions

The evidences suggest that both sets were written by authors with different musical ambitions regarding mode, counterpoint, and cadence. Accordingly, the different degrees of connection with the printed treatises lead to varying levels of consistency about their date and place of production.

Anonymous A probably made their notes during the first half of the 16th-century, with a *terminus post quem* at 1533 – which confirms the initial hypothesis. Moreover, it is likely that the author worked in northern Italy since the majority of his writings, explicit and implicit, originate from Milan, Venice, Brescia, Verona, and perhaps Bergamo or Parma if we consider the association with Pontio's theory. The scope and depth of his notes demonstrate a musician motivated to register the main features of modes, psalmodic tones, cadences, and instructions to properly add semitones to *musica vera*.

As mentioned, seems that Anonymous A collected a substantial number of notes (particularly those with explicit references to the authors) from another notes' set. In this way, he probably did not use all the treatises directly, although he may have had contact with just a few of his sources. Among those more probable we can suggest Lanfranco's *Scintille*, Bonaventura da Brescia's *Regula musices*, and the *Cantorinus*.

In light of this elements, the close relationship with Aron presented at the very first title is probably concerning the notes' owner from which Anonymous A made the copy presented in the manuscript.¹⁸⁶ Thus, the assumption is that the first set represents a sort of *mélange* between these borrowed notes and his own.

Regarding the second set, Anonymous B demonstrates more practical knowledge and expertise as a contrapuntist (or even a composer). However, due to the almost lack of prose, the task of dating and locating it in comparison with musical treatises becomes even more complex. In this case, attribution must be based on the distinctive characteristics of the musical examples, which naturally leads to higher levels of ambiguity. In addition, it is necessary to consider that the manuscript's approach may not have a direct parallel with printed treatises; instead, it is a product of the counterpointist's experience.

Due to the terminological features, the most probable assumption is that Anonymous B was also active in northern Italy. However, the similarity to certain Neapolitan theoretical currents, such as Scipione Cerreto's, does not entirely exclude southern influences. Unlike the first set, Anonymous B has a distinctive post-Zarlinian approach, despite the less speculative treatment. Thus, considering the solid ties with *prima pratica*, we assume that Anonymous B probably made these notes in the late 16th or even early 17th century; this confirms the hypothesis that was discussed initially.

Consequently, despite the effort to relate the content to multiple examples of theoretical treatises and 16th century music practice, many elements concerning a more precise date, provenance and context remain inconclusive, mostly because of the lack

¹⁸⁶ Notes that weren't necessarily written by Aron himself - although Bergquist supported this possibility (1964: 71).

of more theoretical details and the commonness of much of the theory presented in the notes.

Concerning the document itself, we believe the notes provide a rare opportunity to contemplate the modal, contrapuntal, and cadential theories' reception within an everyday context. The latter subject could be considered the foremost contribution provided by these notes: while the third topic of the first set presents a particular relationship between modes and cadential points, examples concerning the *cadenze fuggite* and the invocation of a threefold taxonomy in the second set have created an interesting contribution to this subject.

References

- ARON, Pietro. **De Institutione harmonica**, Bologna: Benedicti Hectoris, 1516.
- ARON, Pietro. **Toscanello de la musica, Venezia**: Bernardino & Mattheo Venitiani, 1523.
- ARON, Pietro. **Trattato della natura et cognitione di tutti gli tuoni di canto figurato**, Venezia: Sebastiano Michelle, 1525.
- BANCHIERI, Adriano. **Cartella musicale**, Venezia: Giacomo Vincenti, 1601.
- BERQUIST, Peter Ed. **The theoretical writings of Pietro Aaron**, Ph.D Thesis. Columbia University, New York, 1964.
- BLACKBURN, Bonnie J.; Edward E. LOWISNKY, Edward E., Clement A. MILLER, Clement. **A Correspondence of Renaissance Musicians**, Oxford: Clarendon Press, 1991.
- BONTEMPI, Giovanni Andrea Angelini, **Historia musica**, Perugia: Costantini, 1695.
- BURTCHAEEL, George Dames and SADLEIR, Thomas Ulick. **Alumni Dublinenses**, Dublin: Alex. Thom & Co, 1882.
- CERRETO, Scipione. **Della Pratica Musica**, Napoli: Giovanni Giacomo Carlino, 1601.
- CRAWFORD, David. **Anonymous Compendium musices, Venice, 1499-1597**, Münster: American Institute of Musicology, 1985.
- DAMSCHRODER, David and WILLIAMS, David Russell. **Music Theory from Zarlino to Schenker: A Bibliography and Guide**, Hillsdale: Pendragon, 1990.
- DAVIDSSON, Ake, **Bibliographie der Musiktheoretischen Drucke des 16. Jahrhunderts**, Baden-Baden: Heitz, 1962.
- GAFFURIO, Franchino. **Practica musicae**, Milano: Iohannes Petri de Lomatio, 1496.
- ORNITHOPARCHUS, Andrea, **Musice active micrologus**. Leipzig: Valentin Schumann, 1517.

- ORVIETO, Ugolino da. in **Declaratio musicae disciplinae** (Albert Seay (ed.), München: American Institute of Musicology, 1960.
- PADOVA, Marchetto da. **Lucidarum. Pomerium**, Marco della Sciucca, Tiziana Sucato, Carla Vivarelli (ed.), Firenze: Edizioni del Galluzzo, 2007.
- PADOVANI, Giovanni. **Institutiones ad diversas ex plurium vocum harmonia cantilenas**, Verona: Sebastianum et Ioannem frates, 1578.
- PENNA, Lorenzo. **Il primi albori musicale**, Bologna: Giacomo Monti, 1672.
- PICERLI, Silvero in **Specchio Secondo di Musica**, Napoli: Matteo Nucci, 1631.
- PICITONO. Angelo da, in **Fior angelico di musica**, Venezia: Agostino Bindoni, 1547.
- PIOVESANA, Francesco. **Misure armoniche regolate**, Venezia: Stampa del Gardano, 1622
- PONTIO, Pietro. **Dialogo**, Parma: Erasmo Viotto, 1595.
- PONTIO, Pietro. **Ragionamento di musica**, Parma: Erasmo Viotto, 1588.
- Répertoire International des Sources Musicales* (RISM), **Écrits imprimés concernant la musique München**: Henle, 1971.
- SACHS, Klaus-Jürgen. Musikalische 'Struktur' im Spiegel der Kompositionslehre von Pietro Pontios *Ragionamento di musica* (1588), **Zeichen und Struktur in der Musik der Renaissance**, ed. Klaus Hortschansky, Kassel: Bärenreiter, 1989.
- SACHS, Klaus-Jürgen. **Musiklehre im Studium der Artes: Die "Musica" (Köln 1507) des Johannes Cochlaeus**, Hildesheim: Olms Verlag, 2015.
- SCHUBERT, Peter. Counterpoint pedagogy in the Renaissance, **The Cambridge history of Western music theory**, 2002, 503-33.
- TIGRINI, Orazio, **Il Compendio della musica**, Venezia: Ricciardo Amadino, 1588.
- VANNEO, Stefano. in **Recanetum de musica aurea**, Roma: Valerium Doricum, 1533.
- VICENTINO, Nicola in **L'antica musica ridotta alla moderna prattica**, Roma: Antonio Barre, 1555.
- WILLIAMS, David Russel and BALENSUELA, C. Matthew. **Music Theory from Boethius to Zarlino: A Bibliography and Guide**, Hillsdale: Pendragon, 2007.
- ZACCONI, Ludovico. **Prattica di musica**, Venezia: Bartolomeo Carampello, 1596.
- ZARLINO, Giosefo. **Le Istitutione harmoniche**, Venezia: [Pietro da Fino?], 1558.

Appendix: notes' edition

This following edition provides a full version of the document analyzed here. For terminological-conservative reasons, it was decided to offer a diplomatic-interpretative edition. Thus, all eventual editorial alterations are distinguished by square brackets (for amendments and integrations) and italics for unfolding abbreviations. The only exception is the presentation of diacritical and interpunction signs, which is largely suppressed in the manuscript. Additionally, the diaeresis sign on the letter "y" was always preserved in modal Greek names. The guidonian *loci* positions are normalized, since it is mostly unclear if the manuscript reads in uppercase or lowercase. Then we consider the following disposition: *A re – a lamire – aa lamire*.

For the second set's musical examples it was decided to use a modern notation transcription in half ratio (i.e., semibrevis = half note), providing a more fluid and attainable reading. No mensural symbol is used in the manuscript, although the musical features suggest a *tempus imperfectum* and *prolatio minor* mensuration. All musical examples originally give the lower voice positioned above the higher one. In the current transcription, however, it was presented in a conventional position (i.e., lower voice at the bottom). Topic numbers enclosed in square brackets are those suggested throughout the article, as well as occurs with the suggested titles.

First notes' set – Anonymous A

[1.] Delli principij de tutti li tono secondo mi Pietro Aron

Dorio

Il primo tono ha sette principij cioè in C *faut*, in D *solre*, in E *lami*, in F *faut*, in G *solreut* grave, in *a lamire* acuto et in *d lasolre*.

Hÿpodorio

Il secondo tono ha cinque principij cioe in A *re*, in C *faut*, in D *solre*, in E *lami* et in *f faut* grave.

Phrÿgio

Il terzo tono ha setti principij cioè in E *lami*, in *f faut*, in G *solreut*, grave in A *lamire*, in *mi* acuto, in *c solfaut* et in E *lami* acuto.

Hÿpophrigo

Il quarto tono ha sei principij cioè in C *faut*, in D *solre*, in E *lami*, in *f faut*, in G *solreut* grave et in A *lamire* acuto.

Lÿdio

Il quinto tono ha cinque principij cioè in *f fa ut*, in G *sol re ut* grave, in A *lamire* acuto, in *c solfaut*, et in *f faut* acuto.

Hÿpolidio

Il sesto tono ha quat[t]ro principij cioè in C *faut*, in D *solre*, in F *faut* grave, et *a lamire* acuto [ante corr. *c solfaut* acuto]

Mixolidio

Il settimo tono ha sei principij cioè in *G solreut grave*, in *A lamire*, in *ḡ mi acuto*, in *C solfaut*, in *D lasolre*, et in *G solreut acuto*.

Hypomixolidio

Lo ottavo tono ha sei principij cioè in *C faut*, in *D solre*, in *f faut*, in *G solreut grave*, in *A lamire*, et in *C solfaut acuto*.

[2.] Delli principij de tutti li toni secondo frate Stephano

Il primo tono ha sei principij cioè in *C faut*, in *D solre*, in *E lami*, in *f faut*, in *G solreut grave*, et in *A lamire acuto*. Nota: in *E lami* vidi il suo principio nella antiphona *congregate sunt gentes*.

Il secondo tono ha sei principij cioè in *A re*, in *C faut*, in *D solre*, in *E lami*, in *F faut* et in *G solreut grave*. In *G solreut* vidi nel[]a antiphona: *Unus autem ex illis*

Il terzo tono ha cinque principij cioè in *D solre* in *E lami* in *f faut* in *G solreut grave* et in *C solfaut*. In *D solre* vidi nel responsorio: *Ecce nu(n)c tempus acceptabile*

Il quarto tono ha sei principij cioè in *c faut*, in *D solre*, in *e lami*, in *f faut*, in *G solreut grave* et *A lamire acuto* et in *c solfaut*. In *D solre* vidi nel responsorio: *Pulchra facie sed pulchrior fide*

Il sesto tono ha sei principij cioè in *c faut*, in *D solre*, in *f faut*, in *G solreut grave*, in *A lamire acuto* et in *c solfaut*. In *G solreut* vidi nel[]o responsorio: *Si diligis me Simon Petre*; in *c faut* vidi nel[]o responsorio: *Decantabat populus Israel*

Lo septimo tono ha sette principij cioè in *D solre*, in *f faut*, in *G solreut grave*, in *A lamire*, in *ḡ mi acuto*, in *c solfaut*, in *D lasolre*. In *D lasolre* vidi nella antiphona: *Puer Samuel*

Lo ottavo tono ha sette principij cioè in *c faut*, in *D solre*, in *f faut*, in *G solreut grave*, in *A lamire*, in *ḡ mi acuto* et in *c solfaut*.

In *c faut* vidi nella antiphona: *Cum venerit paraclitus*; in *ḡ mi acuto* vidi nel[]o responsorio: *Laudabilis populus*.

[3. Le cadentie]

Le cadentie del primo tono et secundo tu le farai in *D*, *f*, in $\dagger G$ et in *A*

Le cadentie del terzo et quarto tu le farai in *E* et $\dagger G$ in *A* et alcuna fiata in $\dagger C$

Le cadentie del quinto tono et sesto tu le farai in *f*, in $\dagger G$ in *A* et in *C*

Le cadentie del settimo et ottavo tono tu le farai in *G*, in *A*, in *C*, et in $\dagger D$

[N.B.] Dove sono signate *quelle* croce sopra a *quelle* litterae tale cadentie non se debbero frequentare come *quelle* altre che non hanno croce.

[4.] Delle finitione de tutti li toni delli psalmi cioè delli *seculorum* o vero euouare

Il primo tono ha quat[t]ro finitione cioè, in *D*, in *f*, in *G*, et in *A*.

Il secundo tono ha una finitione cioè in *D solre*.

Il terzo tono ha due finitione cioè in *A* et in *G*.

Il quarto tono ha quat[t]ro finitione cioè in *E*, in *f*, in *G*, et in *A*.

Il quinto tono ha tre finitione cioè in *ffaut grave*, in *A lamire acuto* et in *c solfaut*.

Il sesto tono ha una finitione cioè in *ffaut grave*.

Lo settimo tono ha quattro finitione cioè in *A*, in \natural *mi acuto*, in *c solfaut* et in *D lasolre*.

Lo ottavo tono ha due finitione cioè in *G* et in *c solfaut*.

[5. Li lochi che si possero acrescere cantando per \natural quadro]

Cantando per \natural quadro et per natura cognicione delli lochi che se possero acrescere uno semitono mazore et sono questi cioè in *c*, in *f*, et in *G*.

[6. Li lochi che si possero acrescere cantando per \flat molli]

Li lochi che si possero acrescere cantando per \flat molle et per natura uno semitono mazore et sono questi cioè in *b*, in *c*, et in *f*.

[7. Li lochi che si possero acrescere uno semitono mazore cantando per fitta musica e per \flat molle]

Cognicione delli lochi che se posseno acrescere una semitono mazore cantando per fitta musica et per *b* molle et sono queste cioè in *b*, in *E* et in *f*.

[8. Quali toni possono havere principio una voce di sotto dalla sua fine]

Nota chel primo tono il terzo et el septimo tono puo havere principio una voce di sot[t]o dal[l]a sua fine; ma nota che il quinto et il sesto *non* puone havere principio di so[t]o dal[l]a sua fine cioè in *e lamire grave*.

[9.] Del[l]i principij del[l]i otto toni secondo Franchino nel canto fermo

Il primo tono ha cinque principij cioè in *c faut*, in *D solre*, in *f faut*, in *G solreut*, grave et in *A lamire acuto*. Comisto in *E lami* grave. Et misto in *A re* et in \natural *mi* in grave

Il secondo tono ha cinque principij cioè in *A re*, in *c faut*, in *D solre*, in *E lami* et in *ffaut grave*, anchora tale tono puo havere principij in *Gamaut* superfluo.

Il terzo tono ha quat[t]ro principij cioè in *E lami*, in *ffaut*, in *G solreut* grave et in *C solfaut acuto*.

Il quato tono ha sei principij cioè in *C faut*, in *D solre*, in *E lami*, in *ffaut*, in *G solreut* grave et in *A lamire acuto*.

Il quinto tono ha quat[t]ro principij cioè *f faut*, in *G solreut* grave, in *A lamire* et in *C solfaut acuto*.

Il sesto tono ha quat[t]ro principij cioè *C faut* *D solre* *ffaut* grave et *A lamire acuto*

Il settimo tono ha cinque principij cioè *G solreut* grave, *A lamire*, \natural *mi acuto*, *C solfaut* et *D lasore acuto*; etiam puo havere principij in *ffaut* grave.

Lo ottavo tono ha cinque principij cioè in *D solre*, in *f faut*, in *G solreut grave*, in *A lamire* et in *c solfaut acuto*; etiam ditto tono può havere principij in *C faut grave*.

- End of first set -

Second notes' set – Anonymous B

[1] Fuga de ottava et decima

[2] Fuga de unisono et terza

[3] Sincopa de sesta et settima per fare cadenz[za] de ottava

[4] Sincopa de terza et seconda per fare cadenza de unisono

[8] Fugo la cadentia

[a] [b]

[c] [d]

[e] [f] Fugo la prima cadentia

[g] Fugo la prima cadentia [h] Fugo la prima cadentia

adverterite che la cadentia se puo fugire per tri modi: prima fugendo in decima di sopra; secondariamente fugindola in descensu in sesta; o vero fugirla in quinta pur in descensu.

[9] Fuga de quinta et sesta

[10a] Sincopa di terza et quarta, ma nota che se pone la quarta sincopata nanti la sesta

[10b] Fugo la cadenza

[11] [Cadenze fuggite e non fuggite]

[a] [Cadenza] [b] fugo [la cadenza] [c] ^{no// fugo} [la cadenza] [d] la fugo [e] la fugo

[12] Sincopa de undecima et decima

[a] [b] [c] fugo

[13] Fuga di quarta, cioè de quinta ottava et terza, però in ultimo con la cadenza de ottava

- End of second set -

SOBRE OS ORGANIZADORES

Sonia Regina Albano de Lima — Doutora em Comunicação e Semiótica (Artes) pela PUC-SP; Pós-doutorado em Música pelo IA-UNESP; Bacharelado em Direito pela USP; Bacharelado em instrumento (piano) pela Faculdade de Música Carlos Gomes. Foi diretora e professora da Escola Municipal de Música de São Paulo e da Faculdade de Música Carlos Gomes. É docente do PPG em Música do IA-UNESP desde 2005. Possui inúmeras publicações de livros e artigos científicos na área de educação musical, música e interdisciplinaridade. Foi Presidente da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música de 2015 a 2019. É membro de Conselhos Editoriais e Consultivos de Revistas e Coletâneas científicas nacionais e internacionais de música.

Nahim Marun — Mestre pelo *The Mannes College of Music* de Nova York e Pós-Doutorado pela *Université Paris-Sorbonne (Paris-IV)*, estudou piano com Isabel Mourão e Grant Johannesen, além de Musicologia com Koellreutter, Schachter e Pistone. Marun é professor de piano do Instituto de Artes da UNESP desde 1998 e é o atual coordenador do Programa de Pós-Graduação em Música deste Instituto. Foi solista de várias orquestras Latino-Americanas e se apresentou diversas vezes nos EUA, França, Itália, Espanha, Colômbia e Uruguai, que lhe renderam prêmios como Associação Paulista de Críticos de Arte APCA, Prêmio Carlos Gomes e Prêmio Revista Concerto. Suas gravações no Brasil e Itália receberam críticas em quatro continentes, bem como o Diapason d'Ór, Prêmio Bravo!, Melhores do Ano pela Iberian and Latin Music Society de Londres e o Selo Critic's Choice da Revista OperaNews do Metropolitan Opera de Nova York, em 2020.

Eduardo F. Giancesella — Professor de percussão no Instituto de Artes da UNESP desde 1993, onde dirige o Grupo PIAP de Percussão. Vice-Coordenador do PPG de Música do IA-UNESP. Tem Doutorado em Musicologia pela ECA/USP, em 2009. Concluiu o Mestrado em Música (performance em Percussão) na Eastman School of Music - University of Rochester em 1990, como bolsista do CNPq. Obteve o Bacharelado em Música (Percussão) pelo Instituto de Artes da UNESP, em 1987. É formado em percussão pelo Conservatório de Tatuí, em 1982. Além de ter integrado diversas orquestras, foi percussionista da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo de 1994 até 2022 e tem participado como professor de percussão dos principais cursos e Festivais de Música do país, como o FEMUSC e o Festival de Inverno de Campos do Jordão, entre outros. Ministrou cursos e masterclasses em vários países e tem realizado inúmeras estreias e

gravações de música contemporânea, além de várias turnês internacionais com os vários grupos em que atua.

SOBRE OS AUTORES

Prof. Dr. Carlos C. Iafelice — Bacharel em Composição, Mestre e Doutor em Musicologia pela Universidade Estadual Paulista, sob orientação do Professor Dr. Marcos Pupo Nogueira. Foi bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) com tese sobre a inferência de elementos analíticos apresentados em tratados italianos de música prática do século XVI. Atualmente é pós-doutorando no Departamento de Musicologia e Bens Culturais da Universidade de Pavia (campus Cremona), no âmbito do projeto “European ArsNova”. É membro do grupo de pesquisa “Teorias da Música” (UNESP).

Prof. Dr. Eduardo Flores Giancesella — Professor de percussão no Instituto de Artes da UNESP desde 1993, onde dirige o Grupo PIAP de Percussão. Vice-Coordenador do PPG de Música do IA-UNESP. Tem doutorado em Musicologia pela ECA/USP, em 2009, que resultou no livro "Percussão orquestral brasileira: problemas editoriais e interpretativos" publicado em 2012 pela Editora UNESP. Concluiu o Mestrado em Música (performance em Percussão) na Eastman School of Music - University of Rochester em 1990, como bolsista do CNPq. Obteve o Bacharelado em Música (Percussão) pelo Instituto de Artes da UNESP, em 1987. É formado em percussão pelo Conservatório de Tatuí, em 1982. Além de ter integrado diversas orquestras, foi percussionista da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo de 1994 até 2022 e tem participado como professor de percussão dos principais cursos e Festivais de Música do país como o FEMUSC e o Festival de Inverno de Campos do Jordão, entre outros. Ministrou cursos e masterclasses em vários países e tem realizado inúmeras estreias e gravações de música contemporânea, além de várias turnês internacionais com os vários grupos em que atua.

Prof. Mestre Flávio Henrique Monteiro Gomes — Doutorando em Estética pelo Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Unesp, sob orientação da Prof. Dr Lia Tomás com temática envolvendo o caráter anti-imperialista da Antropofagia Oswaldiana e da Poesia Concreta e seus desdobramentos na linguagem musical de vanguarda. É bacharel e mestre em composição pela mesma universidade, com dissertação discutindo a noção de transcrição em Música a partir de Haroldo de Campos. Dedicar-se também à composição de música contemporânea, com ênfase na música acusmática. É autor do capítulo “A transcrição na obra de Flo Menezes: (re)invenção da transcrição maximalista. In: MENEZES, Flo (org) Música de Escritura (2022). Sua dissertação de Mestrado intitulada ‘Transcrição em Música: a transcrição como criação e como crítica (2022) consta do repositório. unesp.br/handle/11449/236650.

Prof. Dr. José Rodrigo Santos Velho — Doutor em Educação pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Mestre em Educação pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Graduado em Arte-Educação com habilitação em Música pela Universidade do Planalto Catarinense - UNIPLAC (2007). É professor permanente Adjunto-A do Curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal de Roraima (UFRR). Foi professor colaborador do Departamento de Música do Centro de Artes - CEART da UDESC (2018 - 2021) e do curso de Licenciatura em Música da UNIPLAC (2009 - 2017). Atuou como professor de música e capoeira na Rede Pública Municipal de Ensino da cidade de Lages-SC (2005 - 2013). Foi professor de música no CRENSA Comunidade terapêutica de recuperação para dependentes químicos (2004 - 2009). Tem experiência como instrumentista (Bateria e Percussão), educador musical e formador de professores(as) de música e pedagogas(os) em diversos contextos. É compositor de peças coletivas para percussão voltadas para o ensino coletivo de instrumentos de percussão no âmbito de cursos de Licenciatura em Música e na Educação Básica. Como músico, atuou em diversos grupos de música brasileira e regional, gravando com artistas nacionais e internacionais, participando de turnês e circuitos musicais nacionais e internacionais. É produtor musical e cultural, praticante e professor de Capoeira com foco na Educação Básica e projetos sociais.

Prof. Mestre Leonardo Kretzer de Oliveira — Músico Percussionista, Educador Musical, Ogã Assobá do Ile Asé Omodé Omiodo Osun ati Oya (Palhoça/SC) e Brincante da cultura popular. Mestrando do PPG de Música do IA/UNESP, sob a orientação do Prof. Dr. Eduardo Ganesella, com o projeto de mestrado intitulado “Encruzilhada de Ogã: Caminhos da Performance em toques de Candomblé Ketu. Vivencia a percussão popular, tocando em grupos de samba, pagode, choro, forró, música caipira, coco e maracatu. Integrou os grupos de percussão de maracatu Arrasta Ilha e Siri Goiás (SC), as baterias das escolas de samba Unidos da Coloninha e Protegidos da Princesa (SC), Grupo Cultural Roda Viva (SC), grupo de danças populares Tambor de Cumba (RJ), além de diversos grupos e conjuntos ligados a música popular.

Prof. Dr. Nayana Di Giuseppe Germano — É professora adjunta com dedicação exclusiva junto ao Departamento de Música da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Doutora em Música (com bolsa FAPESP) pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP), sob a orientação da Prof^a. Dr^a. Graziela Bortz e coorientação do Prof. Dr. Hugo Cogo-Moreira (Psiquiatria/UNIFESP). Mestre em Música (com bolsa CAPES) e Bacharelado em Música com Habilitação em Regência, ambos pela PPG de Música da UNESP. Durante a graduação, foi contemplada com bolsa FAPESP em sua Iniciação Científica, com orientação da Prof^a. Dr^a. Gabriela Oliveira (Psicobiologia/UNIFESP) e bolsista do grupo PET-Música. Trabalhou como Arte Educadora efetiva na Rede Estadual Paulista de Ensino e como professora de música no Colégio ETAPA. Como pesquisadora, atua na área de Cognição e Percepção Musical, com ênfase no estudo do Ouvido Absoluto e Ouvido Relativo. Tem publicações em revistas nacionais e internacionais. Em 2018 foi premiada com o 2º lugar no ESCOM (*European Society for the Cognitive Sciences of Music*) *Early Career Research Award*, durante o *15th International Conference on Music Perception and Cognition* em Graz/Áustria. Foi diretora-tesoureira da Associação Brasileira de Cognição e Artes Musicais (ABCM) –

(2020 – 2023) e presidente da Comissão Organizadora Local do XV Simpósio Internacional de Cognição e Artes Musicais (2021) pela UFSM.

Prof. Dr. Rafael Y Castro — Doutor, Mestre e Bacharel em percussão pela UNESP. Atualmente faz o seu pós-doutoramento no PPG em Música da UNESP, sob a orientação do Prof. Dr. Carlos Stasi. Faz parte do Grupo de Pesquisa - Percussão Música e Cultura: Teoria e Prática tendo como integrantes o Prof. Dr. Alberto Ikeda, Prof. Dr. Carlos Stasi e Prof. Eduardo Giancesella. Leciona disciplinas voltadas para a etnomusicologia em diversas instituições de ensino musical. É consultor do Projeto *Encontros com a Percussão Popular Brasileira* do Laboratório de Percussão da UNESP e do Programa *Conversa no Batuque*. Foi Educador, Supervisor e Coordenador Técnico Artístico Pedagógico do Projeto Guri (1998-2022). Foi pesquisador do Projeto de Mapeamento das Comunidades Tradicionais de Matriz Africana na Região Metropolitana de São Paulo, realizado pela Pró-Reitoria de Extensão e Cultura da Universidade Federal de São Paulo-UNIFESP (2022). Foi diretor de percussão do Espetáculo *Samwaad* de Ivaldo Bertazzo e um dos arranjadores e compositores da trilha sonora. Atuou como músico de diversos espetáculos de dança com relevantes coreógrafos e diretores, entre eles o Samba Suor Brasileiro de Anselmo Zolla e José Possi Neto. Realizou tournée pela Europa (França, Alemanha, Itália e Holanda) como percussionista em diversos períodos. Participou em mostras artísticas, bancas de discussões, recitais e comunicações orais em diversos congressos científicos nacionais e internacionais em Portugal, Colômbia e África do Sul. Possui diversas publicações na temática de sua pesquisa sobre Baterias de escolas de samba e sua relação com o Candomblé, Ensino Coletivo, Percussão e Interdisciplinaridade. No ano de 2017, lançou o livro: *Função, importância e linguagem do repinique nas baterias de São Paulo*, fruto de sua dissertação de mestrado e em 2021 publicou sua tese de doutorado intitulada *O ritmo como fenômeno multidimensional nas baterias de escola de samba e no candomblé: pontos de convergência a partir da diáspora africana*.

Prof. Dr. Samuel Pompeo — Saxofonista, arranjador e compositor. Possui a graduação em música pela Faculdade Integral Cantareira (2013), mestrado em música pela UNESP (2016) e atualmente realiza seu doutorado em Regime de Cotutela internacional na Universidade Estadual de São Paulo (UNESP) e Universidade de Aveiro, em Portugal, sob orientação conjunta da Prof. Dr. Sonia Regina Albano de Lima (Brasil) e Prof. Dr. Gilvano Dalagna (Portugal). É professor de música na Escola Municipal de Música de São Paulo e atua como professor convidado no festival "Fiato Al Brasile" na Itália. Possui artigos publicados em revistas científicas no Brasil e no Exterior, dentre eles destacam-se as publicações: *Choro hodierno: uma proposta de contextualização* (Epistemus, v. 8, 2020) e *"Dodecafonando: contrastes entre o Choro tradicional e o Choro hodierno"* (Revista da Tulha, v. 7, n. 2, p. 149-191, 2021). Em 2019 publicou o livro *Estudo de Sonoridade em Saxofone: mapeamento e aprimoramento de técnicas*, São Paulo: Pimenta Cultural, como resultado de sua pesquisa de mestrado e sua atuação como professor de saxofone. Como instrumentista, lidera o Samuel Pompeo Quinteto, um projeto musical que destaca sua expressão artística única e criativa. Ao mesmo tempo, é membro ativo em outras duas formações musicais notáveis, a Soundscape Big Band e a Mark Lambert Big Band, atividades que contribuem com sua versatilidade no saxofone e outros instrumentos.

Prof. Dr. Sérgio Leal — Graduado em música, com habilitação em composição e regência, pelo Instituto de Artes da UNESP (2006). Graduado em saúde pública, pela Faculdade de Saúde Pública da USP (2016). Tem especialização em ciências sociais, pela Escola de Sociologia e Política de São Paulo (2010) e doutorado em música, pelo Instituto de Artes da UNESP (2023), tendo como orientadora a Prof. Dr. Marisa Trench de Oliveira Fonterrada. É compositor de repertório erudito e pesquisador com foco na ecologia sonora e na interdisciplinaridade da música com outros campos de conhecimento. Sua produção bibliográfica direcionada para a ecologia sonora conta com capítulo de livro, artigos científicos em revistas nacionais, além da produção de composições musicais para diferentes formações instrumentais, entre elas destacam-se: Maracatu de uma perna só, Perseu do Agreste, Jardim onírico, anoitecer na cidade. Na linha de sua pesquisa constam os artigos: Os sons do outro lado: um olhar para a obra silenciosa de John Cage a partir da ecologia sonora, da hibridação e do musicking (Revista Música Hodie, vl.20, 2020) e O sino e a sirene: memórias sonoras e transições do Ruído Sagrado (Musimid Revista Brasileira de Estudos em Música e Mídia, vol. 3, 2023).