

Universidade de Brasília
Instituto de Artes / Departamento de Música
PPG/ MUS – Mestrado em Música em Contexto
Linha A: Processos e Produtos na Criação e Interpretação Musical

O Planejamento da Expressividade na Música Contemporânea

ALVARO HENRIQUE SIQUEIRA CAMPOS SANTOS

Brasília

2012

ALVARO HENRIQUE SIQUEIRA CAMPOS SANTOS

O Planejamento da Expressividade na Música Contemporânea

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação *Strictu Sensu* em Música da Universidade de Brasília, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Antenor Ferreira Correa

Brasília

2012

ALVARO HENRIQUE SIQUEIRA CAMPOS SANTOS

O Planejamento da Expressividade na Música Contemporânea

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação *Strictu Sensu* em Música da Universidade de Brasília, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Antenor Ferreira Correa
(Universidade de Brasília – UnB – MUS) – Presidente

Prof. Dr. Hugo Leonardo Ribeiro
(Universidade de Brasília – UnB – MUS) – Membro Efetivo

Prof. Dr. Marcos Vinícius Nogueira
(Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ) – Membro Efetivo

Prof. Dr. Ricardo Dourado Freire
(Universidade de Brasília – UnB – MUS) – Membro Suplente

Brasília

2012

AGRADECIMENTOS

À minha família, pelo apoio, sempre;

A Antenor, pela orientação cuidadosa e por todos os ensinamentos;

A Hugo Ribeiro e Marcus Vinícius Nogueira por aceitarem compor a banca examinadora;

Aos professores do Programa de Pós-Graduação – Música em Contexto – da UnB, pelas questões, críticas, sugestões e contribuições valiosas ao trabalho;

Aos colegas de turma, pelas conversas, trocas de ideias, e pela motivação;

A Jorge Antunes, por ter aceitado gentilmente uma encomenda tão ousada e que foi ponto de partida para esse trabalho;

A todas as pessoas que após minhas performances vieram dar sua sincera opinião, contribuindo para essa pesquisa;

A todos que me ajudaram a chegar até esse momento, em especial à família Bueno Minioli, Zilmar Gustavo Costa, Alvisé Migotto, Franz Halasz, Débora Halasz, e Bohumil Med. Sou eternamente grato a vocês.

SANTOS, Alvaro Henrique Siqueira Campos. *O Planejamento da Expressividade na Música Contemporânea*. 2012, 96f. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Música) – PPG/MUS – Mestrado em Música em Contexto, Departamento de Música, Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, 2012

RESUMO

O ponto de partida para esta pesquisa foi a notada ausência de literatura sobre a construção da interpretação da música contemporânea. Diferentemente do repertório tradicional, são poucos os livros que se dedicam a esse assunto. Assim, nesta dissertação objetivou-se buscar decisões interpretativas expressivas para uma composição contemporânea inédita. Foi utilizado como objeto de estudo a obra *Brasília 50*, de Jorge Antunes, para violão e sons pré-gravados. Após investigar ideias de MEYER (1956) e de HURON (2006) sobre interpretação musical, expressividade musical e sua relação com a geração de expectativas, vislumbrou-se na aplicação de leis e princípios de percepção da Gestalt um campo promissor a ser usado na interpretação musical. Verificou-se que é possível elaborar diversas escolhas interpretativas a partir desses conceitos, permitindo o planejamento de uma performance musical expressiva. Os padrões de percepção da Gestalt indicam quais expectativas são geradas e, como sugerido pelos autores citados, foram feitas escolhas interpretativas que confirmam, frustram, adiam, ou enfraquecem essas expectativas, gerando, assim, a expressividade musical.

Palavras-chave: Brasília 50, interpretação musical, padrões de percepção da Gestalt, performance da música contemporânea, expressividade musical.

ABSTRACT

The starting point for this research was the noted absence of literature on the performance of contemporary music. Unlike the traditional repertoire, there are few books dedicated to this topic. Therefore, on this dissertation it is aimed to searching for expressive interpretative choices for an unpremiered contemporary composition. It was used as object of study the musical work *Brasília 50*, by Jorge Antunes, for guitar and pre-recorded sounds. After investigating ideas of MEYER (1956) and of HURON (2006) on musical interpretation, musical expressivity and its relation with the arousal of expectations, it was seen that the application of Gestalt's laws and principles of perception is a promising field to be used on the musical interpretation. It was noticed that it is possible to elaborate several interpretative choices from these concepts, allowing the planing of an expressive musical performance. The Gestalt patterns of perception indicate which expectations are aroused and, as suggested by the authors mentioned, were made interpretative choices that confirm, frustrate, delay or weaken those expectations, generating, therefore, the musical expressivity.

Keywords: Brasilia 50, musical interpretation, Gestalt patterns of perception, contemporary music performance, musical expressivity.

Sumário

Capítulo 1 – Introdução	1
Capítulo 2 – Conceitos	11
Capítulo 3 – Procedimentos de Análise	30
Capítulo 4 – Elaboração das Escolhas interpretativas	48
4.1 – 1960	49
4.2 – 1969	55
4.3 – 1970	62
4.4 – 1961	70
4.5 – 1965	74
Capítulo 5 – Conclusão	81
Referências Bibliográficas	97
ANEXOS	100

Lista de Figuras

Figura 2.1 - Exemplo de terça de picardia.....	23
Figura 3.1 - Exemplo de Lei da Pregnância.....	32
Figura 3.2 - Exemplo de Lei da Continuidade.....	33
Figura 3.3 – Exemplo da Lei da Continuidade em música.....	33
Figura 3.4 - Exemplo de Lei da Clausura.....	34
Figura 3.5 - Exemplo de Lei da Clausura em música.....	34
Figura 3.6 - Exemplo de Lei da Proximidade.....	35
Figura 3.7 - Exemplo de bariolagem.....	35
Figura 3.8 - Exemplo de Lei da Semelhança.....	36
Figura 3.9 - Exemplo de Lei da Semelhança em música.....	36
Figura 3.10 - Exemplo de Lei da Simetria.....	37
Figura 3.11 - Exemplo de Lei da Simetria em musica.....	38
Figura 3.12 - Exemplo de Princípio da Separação Figura-Fundo.....	40
Figura 3.13 - Exemplo de Princípio da Saturação.....	41
Figura 3.14 - Exemplo de mudança de textura.....	44
Figura 4.1 - Página 1, sistemas 1 a 3, de 1960.....	50
Figura 4.2 - Página 2, sistema 1, de 1960.....	52
Figura 4.3 - Página 2, sistemas 1 e 2, de 1960.....	54
Figura 4.4 - Página 2, sistema 3, de 1960.....	55
Figura 4.5 - Página 1 de 1969.....	56
Figura 4.6 - Página 2, sistema 2, de 1969.....	57
Figura 4.7 - Trecho da página1, sistema 3, de 1960.....	58
Figura 4.8 - Início da parte do violão em 1961.....	58
Figura 4.9 - Página 2 de 1969.....	60
Figura 4.10 - Página 3 de 1969.....	61
Figura 4.11 - Página 1, sistema 1, de 1970.....	62
Figura 4.12 - Página 3, sistema 1 a 4, de 1970.....	64
Figura 4.13 - Página 3, sistema 5, de 1970.....	65
Figura 4.14 - Página 4, sistemas 1 e 2, de 1970.....	65
Figura 4.15 - Página 4, sistemas 2 a 5, de 1970.....	66
Figura 4.16 - Página 4, sistemas 6 a 8, de 1970.....	67
Figura 4.17 - Página 5 de 1970.....	69
Figura 4.18 - Página 1 de 1961.....	71
Figura 4.19 - Página 1, sistema 1, de 1961.....	72
Figura 4.20 - Página 2, sistemas 2 e 3, de 1961.....	73
Figura 4.21 - Página 2, sistema 4, de 1961.....	74
Figura 4.22 - Página 1 de 1965.....	76
Figura 4.23 - Página 2, sistemas 1 a 3, de 1965.....	77
Figura 4.24 - Página 2, sistemas 4 a 6, de 1965.....	79
Figura 5.1 – Página 1, último sistema, de 1960.....	82
Figura 5.2 – Página 2, sistema 2, de 1970.....	83
Figura 5.3 – Página 1 de 1963.....	86

Capítulo 1 - Introdução

Efemérides costumam oferecer oportunidades e motivações para intérpretes e compositores. Dessa forma, para 2010, ano em que se celebraram os cinquenta anos de Brasília, decidi preparar uma apresentação relacionada à data. Contatei três compositores pedindo a eles que escrevessem obras para essa ocasião. O paulista Mário Ferraro (1965-) compôs a *Pequena Suíte Candanga*, em cinco movimentos; o pernambucano Carlos Alberto da Silva, escreveu *A Reconstrução de Brasília*; e o carioca radicado em Brasília Jorge Antunes (1942-) foi o compositor de *Brasília 50*.

Brasília 50 é uma composição para violão e sons pré-gravados, planejada para ter o total de cinquenta movimentos. Cada um destes movimentos retratará um evento histórico ocorrido ao longo dos primeiros cinquenta anos de Brasília, contudo não necessariamente acontecidos na capital federal. Os sons pré-gravados incluem trechos de entrevistas, discursos e matérias jornalísticas que contextualizam cada evento descrito.

Realizei a primeira performance da obra em janeiro de 2010, no Museu Parque das Ruínas, no Rio de Janeiro, organizado pela série Música no Museu. À exceção de duas vezes, toquei essas três encomendas sempre aos pares, com *Brasília 50* sempre presente, e com um arranjo meu da Grande Fantasia Triunfal sobre o Hino Nacional Brasileiro, de Louis Moreau Gottschalk (1829-1869). As únicas vezes em que toquei as três encomendas na mesma noite foi no Instituto Cervantes de Brasília e no IX Festival Vital Medeiros, em Suzano (SP), ambas em abril de 2010. Como ingressei no mestrado em música da Universidade de Brasília (UnB) no segundo semestre de 2010, minhas performances desse repertório se iniciaram antes de iniciar esse estudo. Ao longo do

mestrado toquei *Brasília 50* em cidades de três diferentes regiões do país e três países estrangeiros. Ainda mantenho as três obras no meu programa, e tenho prevista uma gravação dessas peças.

Dentre as três obras compostas, *Brasília 50* é a que mais me desafiou a interpretá-la com solidez. Embora a composição não apresente grandes problemas técnicos, a escassez de indicações na partitura e a diferença estilística entre essa composição e outras do mesmo autor me proporcionaram vários desafios no momento de fazer escolhas musicais adequadas. Enfrentei muita dificuldade para interpretá-la de uma forma que convencesse a mim mesmo. Visando lidar com essas questões, recorri à literatura, e acabei por me identificar com várias dúvidas presentes em outros trabalhos, como, por exemplo, Tokeshi, Borghoff, Silva (2001):

A dificuldade do trabalho do intérprete agrava-se, portanto, devido à instabilidade estilística característica da música do século XX. (...) Na música inédita em discussão neste estudo, geralmente se tem pouco conhecimento dos procedimentos padrão, que incluem desde técnicas composicionais até idioma, sendo quase que inexistentes os exemplos de obras que possuem implícitos na interpretação a forma como devem ser tratados os tipos de articulação, sonoridades e fraseados, por exemplo. (TOKESHI; BORGHOFF; SILVA, 2001, p. 9)

Situação correlata ocorria em *Brasília 50*, pois esta é uma composição poliestilística, e que, além disso, também difere estilisticamente de outras composições de Jorge Antunes que já tive a oportunidade de conhecer. Embora o texto citado conclua sem oferecer resposta de como fundamentar a interpretação de obras contemporâneas inéditas, as autoras sugerem que o caminho passe pela utilização de outras interpretações como referência para o instrumentista.

Para se passar para uma fase mais aprofundada da pesquisa de interpretação o músico pode partir à procura de sonoridades conhecidas, que estejam previamente associadas a outros compositores ou estilos. 'Pistas' como tipos de textura, harmonia, desenvolvimento melódico e rítmico, fraseado e articulações, chamarão a atenção do músico levando-o a associações com outros

compositores ou estilos, que já, como mencionamos anteriormente, tenham seus procedimentos padrão definidos. (TOKESHI; BORGHOFF; SILVA, 2001, p. 10)

Embora a sugestão pareça boa em princípio, ela se revelou para mim um caminho sem saída, uma vez que o próprio texto questiona essa possibilidade, sugerindo que ao seguir outra interpretação, poder-se-ia gerar um resultado estereotipado, caricatural. Se ouvir uma interpretação poderia ajudar e, ao mesmo tempo, também cercear a concepção de uma interpretação de música inédita, pareceu-me melhor observar outras possibilidades.

Seria necessário discutir se a semelhança nos parâmetros mencionados deveria, ou não, levar o intérprete a buscar a imitação usando os procedimentos padrão como referência para formação de uma interpretação apropriada. (...) Deveria, em um trecho de música que se assemelha em sonoridade e textura a uma obra já conhecida, o intérprete procurar acentuar a semelhança e até buscar a imitação? A busca do semelhante estaria facilitando, no primeiro momento, o entendimento da música. No entanto, é preciso que o intérprete evite que este procedimento leve à limitação da obra, encaixando-a em um estereótipo, um modelo de interpretação pré-concebido imposto. (TOKESHI; BORGHOFF; SILVA, 2001, p. 10 a 11)

Portanto, o texto mostra que as dúvidas interpretativas que encontrei ao tocar *Brasília 50* (Antunes) eram compartilhadas por outros instrumentistas quando estes também tinham que tocar músicas inéditas. Embora seja apontado o risco de obter como resultado uma interpretação pouco criativa, é sugerido, como fonte para basear essa interpretação inédita, recorrer a procedimentos interpretativos já estabelecidos e fundamentados como uma fonte de inspiração. Tratados de interpretação, portanto, poderiam ser um bom ponto de partida.

Em consultas a tratados de performance, pude encontrar, sobre a interpretação na música antiga, textos com orientações tão precisas e detalhadas como a seguinte: “como uma regra geral, os seguintes [intervalos] não devem ser tocados *legato*: quartas,

quintas, sextas, sétimas, oitavas, figuras baseadas em acordes (especialmente acordes arpejados)” (GRAF, 2001, p. 59).

No entanto, tais tipos de indicações não encontram correspondência na literatura sobre a interpretação da música contemporânea. Quando tenho de tocar música de nosso tempo, deparo-me com uma escassez de informações sobre aspectos interpretativos, pois o grosso da produção bibliográfica destina-se a assuntos composicionais, e praticamente nada é dito a respeito da performance. Num primeiro contato é interessante saber tudo o que pode ser feito com uma série dodecafônica nas mãos de um compositor habilidoso. Mas essas informações sobre os procedimentos composicionais, em geral, são de pouca utilidade para intérpretes. É muito difícil, no repertório contemporâneo, relacionar, tal qual na música antiga, as notações da partitura com as sugestões de interpretação contidas nos tratados. Por exemplo, não há nada que sugira que um intervalo específico deva ser tocado com uma articulação *a priori*, como no exemplo de GRAF anteriormente apontado. Mesmo em questões interpretativas intimamente relacionadas à forma, como, por exemplo, esclarecer se toda exibição de uma série dodecafônica deve ser ressaltada para o primeiro plano, ou de como equilibrar as vozes de um acorde montado a partir da sobreposição de notas de uma série, não recebem atenção nos textos sobre interpretação da música contemporânea que tive contato. Uma vez que esse problema é enfrentado por outros músicos, tentei confrontar como essas mesmas questões foram tratadas em dissertações e teses.

Assim, tentando expandir a pesquisa bibliográfica, realizei um levantamento de dissertações sobre práticas interpretativas defendidas no Brasil. Márcio de Souza debruçou-se sobre *Orpheus*, para violão solo, de Leonardo Boccia, compositor italiano radicado em Salvador e professor na UFBA, em “*Preparação de ‘Orpheus’ de Leonardo Boccia: a relação compositor-intérprete*”. A composição foi dedicada a e

estreada pelo próprio autor da dissertação. Neste trabalho, Souza (1997), após tratar da relação autor-intérprete quando da estreia de uma música, e fazer uma análise motívica e formal da composição, apresenta dois sub-capítulos de especial importância para intérpretes musicais, violonistas em particular. No primeiro, identifica dificuldades técnicas presentes na obra e propõe algumas soluções. No segundo, compara as diferentes versões da obra e indica as sugestões de alterações propostas por ele, autor da dissertação e dedicatário da obra, em cada versão de *Orpheus*.

Quando verifiquei a partitura da obra que consta como anexo à dissertação, foi fácil entender a escolha desse caminho traçado por Márcio de Souza. *Orpheus* é uma composição que oferece vários desafios técnicos, e Boccia, o compositor, indicou na partitura diversas informações de expressão. Há algumas páginas da partitura final em que absolutamente toda nota tem alguma indicação de articulação, dinâmica, agógica ou timbre. Acredito que tocar *Orpheus*, portanto, tende a criar para um intérprete mais dúvidas técnicas e mecânicas que em relação ao planejamento da expressividade musical – naturalmente, isso não quer dizer que todas as decisões ligadas à expressão estão resolvidas. Encontrei uma situação contrária em *Brasília 50*. Embora compartilhemos do desafio de interpretar uma obra inédita, nossos objetos de estudo são tão diferentes entre si que me fez entender que o caminho a ser percorrido para uma boa interpretação de *Brasília 50* tende a ser totalmente distinto daquele trilhado por Márcio de Souza para tocar *Orpheus*. Em *Brasília 50* as questões referem-se a, principalmente, decidir como interpretar a composição de forma coerente, ao menos para mim mesmo, enquanto que em *Orpheus* o trabalho do intérprete foi chegar numa versão definitiva da partitura e ser capaz de vencer as dificuldades mecânicas que essa partitura final oferece. Assim, embora de grande interesse, essa dissertação não resolvia a problemática trazida pela obra de Jorge Antunes.

Outra dissertação, “*Processos de Criação do Intérprete: Estudo de Dedilhados na Aquarelle, de Sérgio Assad*”, de autoria de Cristiano dos Santos (2009), certamente poderia contribuir para minha pesquisa. Nesta, o autor estuda como a digitação do violão pode determinar resultados musicais que poderiam ser tidos como procedimentos de criação do intérprete. Assim, imaginei encontrar nesse texto informações que poderiam orientar algumas escolhas musicais advindas da mecânica e idiomatismo do instrumento. Porém, encontrei um problema similar ao visto em Souza (1997). No objeto de estudo de Santos (2009), a obra *Aquarelle*, de Sérgio Assad (1952-), a música é uma composição consagrada no repertório violonístico, com gravações comerciais de diferentes intérpretes, e presente em diversos recitais de violão. Apenas em 2010 tive a oportunidade de ouvi-la em dois recitais em Brasília - Thiago Oliveira a tocou num encontro da Associação Brasiliense de Violão (BRAVIO) e João Paulo Figueiroa a interpretou num recital organizado pela Casa Thomas Jefferson, também em Brasília. O maior desafio de um violonista ao tocar essa obra não me parece ser o de saber como fundamentar decisões musicais sem a existência de uma interpretação que possa ser usada como referência. Portanto, trata-se de um caso oposto ao problema que me proponho responder.

Benneti Júnior, em “*Comunicação Estrutural e Comunicação Emocional nas Variações Sobre um Tema Nordestino de Almeida Prado*” também trata do aprendizado de uma obra que já tem interpretações de referência. Essa dissertação volta-se à comparação de gravações realizadas pelo pianista antes, durante, e depois do encontro do intérprete com o compositor da obra que é seu objeto de estudo, as *Variações sobre um Tema Nordestino*, de Almeida Prado (1943 – 2010). Além de uma possível metodologia, como uma maneira de comparar as gravações realizadas, essa dissertação me abriu portas ao indicar quais parâmetros do som foram manipulados na interpretação

visando comunicar informações estruturais e emocionais, como andamento, fraseado, tensão harmônica e melódica, padrões métricos e articulação. A metodologia pareceu ser aplicável ao meu objeto de estudo, porém fiquei em dúvida se criar uma interpretação a partir do contato com o compositor como a principal fonte de informação seria uma solução factível para resolver um problema pontual, mas que não me produziria instrumental para lidar com uma situação similar no futuro na qual o contato com o compositor fosse inviável. Por esse motivo, tendo em vista as condições favoráveis que um mestrado oferece, preferi aproveitar a oportunidade de arriscar a fazer escolhas interpretativas sem, no entanto, entrar em contato direto com o compositor, se possível, visando assim, ao meu amadurecimento como intérprete nesse processo. Todavia, a dissertação de Alfonso Benetti Júnior também me apontou alguns caminhos interessantes, que comentarei a seguir.

Embora não me interessasse, nesse momento, o contato direto com Jorge Antunes, não descartei de forma alguma investigar as “pistas” que o compositor pode deixar sobre a interpretação das próprias obras, como sugerido por Tokeshi, Borghoff, Silva (2001). Consultei artigos de Jorge Antunes, e verifiquei que na última década ele tem se dedicado a estudos sobre a retórica musical aplicada à música eletroacústica. Na leitura de seus textos que tratam de semantemas musicais - espécie de objeto sonoro com um significado em si mesmo inclusive quando isolado de seu contexto, um conceito definido em Antunes (2000) para verificar figuras de linguagem presentes na música eletroacústica -, deparei-me com as primeiras pistas para determinar articulações, fraseados, dinâmicas, entre outros. Contudo, ainda restavam dois obstáculos aparentemente intransponíveis. Para o compositor, os semantemas só existem dentro da “música eletroacústica e da música sinfônica, graças à riqueza de suas paletas sonoras” (ANTUNES, 2000, s.p.) e “a hipótese de trabalho não inclui a absurda

premissa de que uma obra musical eletroacústica viria a ser uma sucessão de semantemas” (ANTUNES, 2010, s.p.). Dessa forma, mesmo que o violão utilize do máximo dos seus recursos timbrísticos, e se por acaso conseguisse atingir a variedade de cores de uma orquestra para ser capaz de fazer soar semantemas, ainda assim, estes semantemas, no máximo, dariam pistas para interpretar pequenos trechos isolados de uma composição. Provavelmente não seria possível balizar decisões interpretativas a partir de semantemas de qualquer forma, porque esse procedimento só atingiria esse objetivo se fosse capaz de transformar a música numa sequência de semantemas. Seria impossível fazê-lo, pois tanto o violão não se prestaria a essa tarefa, quanto o próprio Jorge Antunes indica que seria absurdo imaginar uma composição como um encadeamento de semantemas.

Se, por um lado, a sugestão da proximidade entre intérprete e compositor não fora julgada pertinente nesse estágio de minha pesquisa, por outro, o trabalho de Benneti Júnior (2008) me apontou alguns caminhos interessantes. Um destes foi a aproximação com o campo da cognição musical, pois em seu trabalho, o autor acaba por empregar alguns conceitos da área. Aprofundando-me no assunto, vislumbrei nas ideias de Leonard Meyer (1918-2007) a possibilidade de poder fundamentar a interpretação de uma obra ainda inédita. E esse foi o elemento norteador de minha pesquisa.

Com esse intuito, no Capítulo 2 abordei conceitos do campo da cognição, discriminando como foram tratados nesta dissertação, e como constituíram a base dessa pesquisa. Foram explicados, em especial, termos que estão frequentemente presentes nesse texto: expressividade e expressão musical, emoção, interpretação e performance musical, expectativa, tendência de resposta, e estilo musical. A partir desses conceitos, foi formulada uma metodologia explicitada no terceiro capítulo.

A metodologia para realizar as escolhas musicais partiu, então, da observação de padrões de percepção da Gestalt, de maneira similar à empregada por Leonard Meyer. No Capítulo 3, foram explicadas sucintamente as leis e os princípios de percepção da Gestalt que possibilitam o reconhecimento desses padrões, complementados com exemplos musicais e imagens. A aplicabilidade de alguns deles, como a lei da simetria, não é consenso na área, sendo abordada brevemente de modo a expor como entendo essa questão no âmbito desse estudo. Também tratei da aplicabilidade desse procedimento de análise no meu objeto de estudo, uma vez que Meyer (1956) parece entender que o mesmo não poderia ser utilizado na música composta após o serialismo.

No capítulo 4 apresento análises musicais com as respectivas escolhas interpretativas. Pode ser notado que não empreguei, na maior parte do tempo, a mesma análise utilizada por Meyer, a saber, a análise baseada em pés métricos. Isso se deve ao fato de eu ter notado que, para o meu objeto de estudo, os pés métricos da prosódia grego-latina empregados por Meyer em sua análise rítmica, têm eficácia deveras limitada. Além disso, é viável prescindir dessa metodologia para reconhecer os padrões da Gestalt presentes na obra, como explicado no final do Capítulo 3. Não foi possível nesse estudo analisar os 50 movimentos de *Brasília 50* (Antunes), pois estes ainda não foram concluídos pelo compositor. Assim, apliquei os procedimentos analíticos em cinco movimentos que, no conjunto, permitem utilizar todas as leis e princípios de percepção da Gestalt de modo a construir decisões interpretativas e, posteriormente, verificar o resultado dessas interpretações concebidas a partir desse procedimento de análise.

No último capítulo são feitas considerações sobre a pesquisa, apontando em especial as limitações encontradas na análise realizada, as sugestões de próximas

investigações e um depoimento sobre minha experiência em tocar *Brasília 50* antes, durante, e após a análise.

Essa dissertação tem por objetivo, portanto, fornecer a intérpretes musicais uma maneira de conceber e/ou fundamentar suas escolhas interpretativas, em especial de músicas inéditas. Por optar por não travar contato direto com o compositor da obra (durante a fase de estudo da peça), esse trabalho dá espaço majoritário à criatividade do intérprete e o auxilia a recriar uma composição musical. Embora o objeto de estudo dessa pesquisa seja uma obra contemporânea, durante minhas conversas com outros músicos, também pude verificar que esse processo pode ser aplicado em composições de outros estilos e gêneros. Como será abordado no próximo capítulo e melhor explicado no Capítulo 3, os conceitos e procedimentos de análise surgiram a partir de teorias a respeito de como o cérebro humano reconhece estímulos sonoros e visuais, e pode-se entender que essa maneira de reconhecimento varia de estilo ou gênero apenas em função da familiaridade do ouvinte com tais estilos ou gêneros em questão. Dessa maneira, mesmo se aplicados a estilos e gêneros tradicionais e ou distintos, poderão fazer emergir o mesmo efeito em ouvintes igualmente familiarizados a estes. Essa é a razão pela qual entendo que as reflexões aqui aventadas serão úteis a intérpretes musicais em geral, não apenas àqueles dedicados à performance da música contemporânea.

Capítulo 2 – Conceitos

No âmbito deste estudo, considero interpretação musical como algo diferente de performance musical, e concordo com a definição de interpretação e performance de Davies, Sadie (2001). Entendo performance musical como um evento único que jamais pode ser recriado integralmente, que por vezes inclui resultados não planejados ou mesmo indesejados pelo instrumentista. A interpretação musical, por sua vez, é a maneira como o instrumentista concebe que aquela composição deve ser tocada, o ideal que ele persegue em cada apresentação ou sessão de estudo, e pode ser recriada inúmeras vezes, em diferentes performances. Embora essa pesquisa venha acompanhada de uma gravação, o registro de uma performance, o objetivo dessa dissertação é gerar uma *interpretação* musical de movimentos de *Brasília 50*, de Jorge Antunes. A gravação pretende apenas servir como suporte para a melhor compreensão da interpretação musical, que é minha leitura daquele texto musical e será o objetivo a ser alcançado em toda apresentação. Entre as principais diferenças que considero entre essas duas ideias, a performance musical é efêmera e imprevisível, enquanto a interpretação é perene e planejada. Ao longo dessa pesquisa, me deparei com o aspecto cênico que está sempre presente em toda performance musical, e que pode ser planejado com antecedência, fazendo parte da interpretação. No entanto, incluir o lado cênico da execução instrumental nessa dissertação seria inviável, embora pudesse gerar resultados interessantes. Portanto, nesse texto estou ignorando todo aspecto cênico envolvido na performance e na interpretação musical.

A interpretação musical também é definida como “um grupo de escolhas mais ou menos motivadas e coerentes sobre expressão aplicadas por toda uma obra”

(LEHMAN; SLOBODA; WOODY, 2007, p. 96). Ou seja, o intérprete, conscientemente ou não, por conta própria ou não, determina como será tocada uma nota, um acorde, um motivo, uma frase, por toda uma composição. Tais escolhas do intérprete podem seguir os mais variados critérios, ter as mais variadas fundamentações, e ser feitas com os mais variados graus de autonomia. O conjunto dessas escolhas consiste na interpretação planejada pelo intérprete. O foco das escolhas é a expressão musical.

Entendo a expressão e a expressividade musical como sendo, na prática, sinônimos. Num sentido amplo, compreendo esses termos como o ato do instrumentista transmitir alguma mensagem por meio da performance musical. Para esse estudo, no entanto, vou me restringir à transmissão de emoções pelo intérprete musical, pois, como explicarei nas próximas páginas, toda a fundamentação teórica utilizada nessa dissertação trata da comunicação de emoções. Prefiro utilizar a palavra “transmissão” ao invés de “comunicação”, pois a primeira trata apenas da intenção do intérprete em comunicar um sentimento, enquanto a segunda pressupõe que a comunicação foi efetivada, e insere o ouvinte como uma variável a ser considerada no estudo. Parece-me inviável numa pesquisa de poucos meses incluir o ouvinte como mais um elemento a ser estudado na comunicação de emoções por meio da música.

A emoção musical, por sua vez, é um fenômeno complexo. Ramos e Santos (2010) apontam que ela envolve um conjunto de fatores: a avaliação cognitiva (por exemplo, achar uma música triste), o sentimento subjetivo (como uma canção fazer uma pessoa sentir tristeza), aspectos fisiológicos (a audição de uma música causar um arrepio no ouvinte), a expressão emocional (chorar durante uma apresentação musical) e uma tendência de ação (agir para desligar o rádio durante a escuta de uma determinada música, vaiar ou aplaudir). Pichin (2009) esclarece que nem toda emoção que a música desperta consegue ser compreendida pelo ouvinte, e só uma parte das emoções

conseguem ser identificadas pela consciência de uma pessoa. Em geral as emoções criadas a partir da própria estrutura musical, chamadas por Meyer (1956) de emoção intrínseca, tendem a fazer parte do grupo de emoções não captado pela consciência e identificado racionalmente como tal. Ainda assim, fazem parte das emoções que o intérprete musical busca expressar, as quais serão o principal objetivo do instrumentista ao realizar suas escolhas interpretativas.

A intuição, naturalmente, é um dos fundamentos para fazer tais escolhas. Como apontado por Huron (2006), na falta de conhecimento, seguir a intuição é o único recurso disponível. Mas a intuição não é uma boa base para alcançar a liberdade artística ou a criatividade, embora o senso comum leve a acreditar o contrário. Quanto mais um artista confia na própria intuição, acredito que mais frequentemente suas decisões podem ser ditadas por normas pré-estabelecidas (seguidas conscientemente ou não), ou meras predisposições (como a anatomia das mãos ou o idiomatismo de um instrumento). A intuição é indubitavelmente indispensável para a arte, mas ela precisa ser acompanhada de conhecimento para quebrar barreiras e levar a outros níveis de fazer artístico.

Voltando à definição de interpretação de Lehman, Sloboda e Woody (2007), ela aborda minha problemática (decisões interpretativas) e remete ao aspecto sobre o qual devo fazer escolhas numa composição – expressão ou expressividade musical. Mais que isso, põe no centro da discussão sobre a interpretação musical que o intérprete é responsável pela expressividade de uma composição – não o único responsável, naturalmente. Portanto, a leitura que devo fazer de uma composição, a concepção de como tocá-la, deve focar-se na expressividade. É sobre esse aspecto, a expressividade, que devo fazer escolhas interpretativas, e pretendo basear-me em algo mais que a intuição para fundamentá-las.

Sobre expressividade musical, no mesmo texto os autores afirmam que “muito do comportamento expressivo pode ser capturado por regras relativamente simples que se aplicam a diferentes intérpretes e peças musicais.” (LEHMAN; SLOBODA; WOODY, 2007, p. 87). Portanto, é possível determinar alguns procedimentos de leitura da partitura que podem gerar a expressão ou a expressividade musical. Seguindo a lógica do “se isso, então aquilo”, ao observar algo na partitura o intérprete pode aplicar algum procedimento de realização em som da anotação presente na partitura que gera um resultado expressivo. Um exemplo de uma dessas regras que os autores comentam seria tocar em *crescendo* uma melodia ascendente.

Os autores completam que “o gerenciamento de expectativa e surpresa é um componente chave de performances esteticamente poderosas.” (LEHMAN; SLOBODA; WOODY, 2007, p. 87). Portanto, as escolhas sobre expressão devem considerar como um dos seus pilares lidar com expectativas, e esses procedimentos de leitura da partitura devem se voltar primariamente para esse aspecto, de forma a gerar interpretações com o máximo de expressividade possível.

O caminho aberto a partir desse texto seria, então, tomar decisões interpretativas no que se refere a características expressivas de uma composição. Esses aspectos podem ser descritos como um conjunto de procedimentos de leitura da notação musical que podem ser adotados por diferentes intérpretes e aplicados, na hora de se estudar a partitura e planejar uma interpretação, a distintas peças musicais. Por fim, para encontrar “regras” que possam gerar interpretações muito expressivas, devo lidar com expectativas do ouvinte e gerenciá-las.

Tais ideias remetem à obra de Leonard Meyer (1918 – 2007) que, por sua vez, diz que “uma obra musical é muito mais que uma série de símbolos numa partitura. É sua realização específica em som ou som imaginado. (...) [O intérprete] dá forma e

confirma (ou não confirma) nossas expectativas não sobre quais eventos irão ocorrer (esses foram mais ou menos estipulados pelo compositor), mas sobre como os eventos ocorrerão.” (MEYER, 1994, p. 48). Dessa forma, o intérprete é capaz de gerenciar a expectativa que uma composição musical engendra controlando como os eventos sonoros determinados pelo compositor se darão. Considerando que os elementos básicos do som são altura, duração, timbre e intensidade, o intérprete trabalharia especialmente com estes parâmetros, resultando em escolhas principalmente sobre dinâmica, articulação, sonoridade e agógica com intuito de gerenciar expectativas musicais. Numa breve investigação sobre outros elementos musicais que o intérprete manipula, inclui também ornamentação e caráter.

Os textos de Meyer definem melhor alguns conceitos já utilizados, como: “afeto ou emoção sentida é despertada quando uma expectativa – uma tendência a responder – ativada pela situação de estímulo musical é temporariamente inibida ou permanentemente bloqueada” (MEYER, 1956, p. 31). Portanto, é possível ser expressivo ao inibir ou bloquear expectativas, tendências de resposta geradas pela composição musical. Por sua vez, “Expectativa é um produto das respostas habituais desenvolvidas em conexão com estilos musicais particulares e os modos de percepção humana, cognição e resposta” (MEYER, 1956, p. 30) e “uma tendência é uma reação padrão que opera, ou tende a operar, quando ativada, de forma automática. (...) Tais tendências são comumente chamadas de ‘expectativas’” (MEYER, 1956, p. 24). Ou seja, Meyer trata expectativas e tendências como sinônimos, e são reações automáticas e habituais que ocorrem como fruto da percepção humana.

Cook (1987) também concorda que, na prática, Meyer trata tendências e expectativas como a mesma coisa, embora sem dúvida haja uma diferença sutil entre dizer sobre o quê uma peça musical infere ao invés de tratar sobre a expectativa de um

ouvinte. A priori o primeiro leva a supor que seu objetivo é entender a composição musical, a partir dos efeitos que ela pode gerar num ouvinte hipotético, enquanto o segundo pode pôr o ouvinte como o principal personagem, e cada pessoa teria expectativas distintas.

Nesta dissertação, considero os dois conceitos como sinônimos. Uma vez que o objetivo deste estudo é gerar procedimentos de leitura da partitura, o foco está na composição em si, e como o executante a lê. Dessa forma, tenho a atenção voltada para as tendências que a música sugere em um “ouvinte competente” - usando um termo empregado em Cook (1987). Tal “ouvinte competente” estaria ativo durante todo o processo de escuta da interpretação, dominaria o estilo da composição tão bem quanto o próprio intérprete musical, e responderia de maneira usual aos estímulos sonoros. Naturalmente, tal ouvinte provavelmente não existe, porém seria inviável para esse estudo incluir outro elemento na equação além do intérprete e sua maneira de preparar uma performance. É da natureza do instrumentista de música erudita ser um intermediário entre a partitura e os ouvintes, porém num estudo de curto prazo focado no intérprete considero tão potencialmente desastroso aventar a possibilidade de milhares de partituras diferentes como fontes primárias a serem trabalhadas pelo intérprete quanto considerar as individualidades de cada ouvinte. Aqui julgo que esse “ouvinte competente” pode resumir, *grosso modo*, o conjunto das respostas de uma plateia ampla e diversa. Portanto, apesar de reconhecer que falar em “tendência de resposta” de uma composição é provavelmente mais adequado para a finalidade deste estudo, o uso do termo “expectativa” do ouvinte está mais consagrado, e inclusive Leonard Meyer os emprega como sinônimos. Por isso, darei preferência à utilização do vocábulo mais frequente na área, embora os considere de igual significado, com essa sutil diferença de ênfase.

Outros conceitos que Leonard Meyer utiliza, na prática, como sinônimos é o de “emoção intrínseca na música” e o de “significado musical” (também traduzido em alguns textos como “significação musical”). Meyer define primeiro a emoção intrínseca em música, ao dizer que “emoção ou afeto é gerado quando uma tendência de resposta é aprisionada ou inibida” (MEYER, 1956, p. 14), e anos mais tarde escreve que “o significado musical, então, surge quando nossas respostas habituais da expectativa são atrasadas ou bloqueadas” (MEYER, 1994, p. 10). Como indicado há pouco, expectativa e tendência de resposta são tratados como sinônimos nos textos de Leonard Meyer. Por sua vez, atrasar uma expectativa é resolvê-la depois do momento imaginado, o mesmo que inibir uma tendência de resposta. Bloquear uma expectativa é não realizá-la, exatamente similar a aprisionar uma tendência de resposta. Dessa forma, Leonard Meyer parece tratar da emoção intrínseca em música como o mesmo que o significado musical. Não soa de todo estranho se consideramos que o mesmo autor escreveu que “os mesmos processos musicais e um comportamento psicológico similar dá origem aos dois tipos de sentido” (MEYER, 1956, p. 4), ao tratar da relação entre a emoção e o significado em música. Ou seja, a emoção e o sentido musical são originados pelos mesmos procedimentos e são processados pelo cérebro de maneira equivalente. Essa ideia é reforçada pelo comentário que “parece que os mesmos processos que dizem gerar o afeto agora se diz que dão origem à objetificação do significado incorporado” (MEYER, 1956, p. 39). Portanto, enxergo que a emoção e a significação musical, para Leonard Meyer, são definidos de maneiras tão similares a ponto de me permitir, nessa dissertação, considerar como sinônimos os conceitos de Leonard Meyer para emoção musical e significação musical, assim como o faço com expectativa e tendência de resposta.

Talvez seja interessante comentar que em Mattos (2007) encontrei o termo original *expectation* de Meyer (1956) traduzido para o português como “expectação”. Foi a única vez que encontrei essa palavra em minhas leituras, e a entendo com exatamente o mesmo sentido de expectativa que foi explicado acima: a expectativa, a expectação ou a tendência de resposta é uma probabilidade sonora sugerida pela composição musical tal qual pode ser percebida por um ouvinte ideal.

Sobre a percepção sonora, a cognição humana e a resposta habitual de um ouvinte ideal, “o trabalho dos psicólogos da Gestalt nos mostrou sem sombras de dúvidas que a compreensão não é uma questão de perceber estímulos únicos, ou sons simples isolados, mas sim uma questão de agrupar estímulos em padrões e relacionar esses padrões uns com os outros.” (MEYER, 1956, p.6). Concluo, então, que a relação entre os padrões que nossa percepção agrupa cria expectativas, que têm o potencial de gerar emoção, e podem tornar uma interpretação musical expressiva. Ainda sobre os padrões de percepção da Gestalt, eles podem indicar quais expectativas são geradas, dessa forma a análise da partitura buscando reconhecer e identificar quais padrões estão presentes naquela composição aponta quais expectativas são geradas por aquela obra musical. Esse assunto será mais bem aprofundado no próximo capítulo, no qual abordarei brevemente a Gestalt e tratarei como será feita a análise dos movimentos de *Brasília 50* (Antunes).

Huron (2006) partiu das ideias de Meyer (1956) para elaborar uma assim chamada “teoria geral da expectativa”, unindo-as a conceitos da biologia evolutiva. Com o pressuposto que a expectativa musical, apesar de ter também um forte componente cultural, é resultado da adaptação biológica do ser humano ao ambiente, Huron criou a teoria ITPRA - sigla das palavras *Imagination, Tension, Prediction, Reaction* e *Appraisal*, que podem ser traduzidas para o português como Imaginação,

Tensão, Previsão, Reação e Avaliação, mantendo a sigla original. Uma vez que o objetivo de Huron (2006) é criar uma teoria que explique como se dá a expectativa em qualquer contexto da vida humana (ao longo do livro são analisadas situações que vão desde o consumo de energia de uma população a jogos esportivos), ele entende o termo como a capacidade de prever um evento futuro, numa concepção ampla e que vai além da sua aplicação na música.

Para Huron (2006), as respostas psicológicas à expectativa podem ser classificadas em cinco categorias, agrupadas em duas fases distintas: fase pré-acontecimento e fase pós-acontecimento. A fase pré-acontecimento engloba as etapas de Imaginação e Tensão que constituem a sigla ITPRA. Qualquer expectativa, não apenas em música, é iniciada quando um indivíduo imagina diferentes eventos possíveis a um fato já ocorrido ou não, e experimenta as sensações de alguns dos sentimentos que podem se dar em cada um destes eventos pensados. Esse momento é nomeado de Resposta de Imaginação, e essa resposta é especialmente importante para motivar o indivíduo a buscar resultados positivos para si próprio. Ainda na fase pré-acontecimento, o indivíduo fica em estado de alerta, em tensão, na iminência de ocorrer algum dos eventos imaginados. Esse estado de alerta, nomeado de Resposta de Tensão, pode incluir mudanças fisiológicas, como mudanças do tônus muscular e do ritmo respiratório, e consomem muita energia do organismo se mantidas indefinidamente ou em nível elevado. O estado de tensão busca ajustar a atenção ao grau de incerteza e importância dos possíveis resultados, tendo como objetivo maior gastar o mínimo de energia possível.

A fase pós-acontecimento engloba as demais etapas, todas iniciando simultaneamente, embora o processamento de cada uma delas tenha durações distintas. Ela inclui a Resposta de Previsão, na qual a precisão das previsões de um indivíduo são

julgadas. Um resultado positivo ocorre quando o resultado está de acordo com a previsão, e o cérebro recebe hormônios ligados ao prazer como prêmio pelo acerto. Um resultado negativo ocorre quando o resultado se mostra inesperado. Simultaneamente à Resposta de Previsão ocorre a Resposta de Reação, uma resposta rápida e de forte caráter defensivo, que pode incitar o indivíduo a ter principalmente uma destas seguintes respostas instintivas: lutar, fugir ou ficar imóvel. Embora ela comece simultaneamente às demais respostas da fase pós-acontecimento, a Resposta de Avaliação exige mais tempo. Nessa etapa são avaliados complexos fatores sociais e situacionais que podem inibir, facilitar ou evocar uma resposta distinta à que é incitada pela Resposta de Reação.

As expectativas (nesse caso, a capacidade de prever eventos futuros) provocariam emoções porque, de acordo com Huron, “a finalidade evolucionária das emoções é agir como amplificadores motivacionais que encorajam comportamentos presumidamente adaptativos enquanto desencorajam comportamentos não adaptativos” (HURON, 2006, p. 361). Ser capaz de saber o que vai acontecer em seguida é um comportamento altamente adaptativo e que interessa a qualquer ser vivo, logo, seguindo esse raciocínio essa capacidade estaria inevitavelmente ligada às emoções. Acertar as expectativas gerariam recompensas límbicas que provocam emoções positivas.

Uma vez que a expectativa seria um evento complexo, pois envolve prever não apenas o que acontecerá (resposta de imaginação), mas também como se preparar para o acontecimento (resposta de tensão), verificar se aconteceu o imaginado (resposta de previsão), proteger-se do acontecimento (resposta de reação), e reagir após o acontecimento (resposta de avaliação), as emoções ligadas à expectativa podem variar enormemente, já que algumas das respostas podem estar corretas enquanto outras poderiam estar erradas. Além disso, respostas diferentes e igualmente corretas podem

não ser igualmente positivas para o indivíduo. Por exemplo, se combino com um familiar que ele me jogue uma chave pela janela de um apartamento, embora a resposta de imaginação e tensão estejam certas (pois será jogada uma chave e meu corpo assumirá um nível de alerta adequado a pegar uma chave de uma determinada altura já conhecida), quanto menos tempo estiver atento e concentrado para pegar a chave, melhor para meu organismo, pois esse nível de atenção exige esforço para ser mantido. Ou seja, minha recompensa emocional ao pegar a chave está ligada ao tempo em que mantiver o nível de alerta. Mantendo o mesmo resultado em qualquer outra variável, quanto menos tempo precisar estar em alerta para pegar a chave, maior será minha recompensa proporcionada pelo sistema límbico.

Outro exemplo encontro na situação de surpresa. Embora seja utilizada a expressão “surpresa agradável”, surpresas são sempre resultados de falhas na antecipação do futuro, portanto geram no cérebro respostas que levam a emoções negativas. Além disso, ao ver-se frente a um evento inesperado, uma pessoa pode reagir colocando-se em estado de luta, fuga ou imobilidade. Essas reações podem ser em seguida suspensas, inibidas ou amplificadas por outras respostas de reação, ou por respostas de avaliação mais lentas.

Essas reações instintivas (lutar, fugir, ficar imóvel) são, para Huron, extremamente difíceis de não ocorrer frente a um acontecimento não previsto. Nosso organismo tende a reagir instintivamente sempre ao pior cenário possível, e essas reações instintivas ocorrem mesmo em situações de pouco perigo, como durante uma apresentação musical, sentado num teatro confortável. Por exemplo, uma intervenção não prevista da percussão em *fortissimo* tenderia a ser interpretada em princípio como um evento de risco, mas a resposta de avaliação tenderia a julgar esse evento inesperado não como a queda de uma parede, mas como uma situação segura, e as reações iniciais

cessariam para se manifestar de outra forma. O estado de luta passaria a se manifestar como arrepio (ou *frisson*); o de fuga, como riso; e o de imobilidade, como admiração. Dessa forma, o resultado emocional de uma surpresa tende a ser intenso, apesar de se iniciar por uma emoção negativa, em função da Resposta de Avaliação canalizar essa reação instintiva para uma emoção positiva.

Aparentemente o estado emocional que um evento gera parece estar ligado ao contraste emocional que ele proporciona, na qual a última emoção evocada predominaria. Além disso, qualquer emoção predominante tende a ser mais forte se vier precedida de uma emoção contrastante (HURON, 2006). Isso explicaria a força de surpresas, que geram uma primeira emoção negativa, fruto da falha na resposta de imaginação, mas geram uma emoção final positiva, fruto da resposta de avaliação. O atraso de um evento esperado também seria outro exemplo de situação na qual o contraste entre emoções amplifica a emoção final. Manter o nível de alerta além do previsto gera uma emoção negativa, que é superada por uma emoção positiva assim que o evento imaginado ocorre.

No entanto, nem toda negação do que foi previsto gera a emoção positiva final típica da surpresa e do atraso. Se o acontecimento final for muito diferente do previsto, o indivíduo mais provavelmente o avaliará como estranho ou esquisito. Dessa forma, quanto mais um ouvinte conhece o estilo de uma composição musical, mais suas expectativas tendem a ser corretas ou o resultado sonoro estará mais próximo do previsto. Já se o ouvinte desconhece o estilo, uma sucessão de expectativas frustradas mais provavelmente gera estranhamento e irritação. Esse é um dos motivos pelo qual as pessoas tenderiam a preferir ouvir música que lhes é familiar. Outro motivo apontado por Huron (2006) seria que, em geral, para conhecedores de um estilo, as composições tendem a apresentar uma estrutura que favorece a confirmação de expectativas ao longo

da maior parte do tempo de audição e uma presença mais intensa de violações (surpresas) ou inibições (atrasos) de expectativas em pontos que constituem convenções musicais fortes naquele estilo, como as cadências harmônicas são para a música tonal. Ao ocorrerem em pontos que constituem clichês para esse estilo, o resultado de violações ou inibições mesmo muito próximas do esperado tem grande intensidade, enquanto que, se fossem colocadas em trechos de pouca previsibilidade, perderiam sua força. Por exemplo, um ouvinte familiarizado com a música erudita ocidental espera que no desenvolvimento de um allegro de sonata sejam utilizadas relações harmônicas pouco usuais, e as frustrações de expectativa nesse trecho da composição são de certa forma previstas e até mesmo desejadas. Mas, se no final do mesmo allegro de sonata, escrito numa tonalidade menor, os últimos acordes são tônica (acorde menor), dominante, e tônica com terça de picardia (acorde maior), essa surpresa tem força maior que a apresentada caso essa cadência ocorresse no desenvolvimento, pois no encerramento de uma sonata em tom menor o esperado é encerrar no acorde de tônica menor. Além disso, a violação ocorrida é, para o ouvinte acostumado com a música erudita ocidental, próxima o suficiente do resultado imaginado para a violação ser totalmente compreendida e assimilada, sem soar como algo incompreensível e absurdo. A seguir será mostrado um exemplo.



Figura 2.1: Exemplo de terça de picardia. BEETHOVEN, Ludwig van. *Sonata em dó menor, op. 111. Final do 1º movimento, Maestoso - Allegro con brio ed appassionato*. 1820-1822. Disponível em: <<http://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/51811>>. Acesso em: 15 abr. 2012.

O estilo, portanto, exerce grande importância no gerenciamento de expectativas, pois é por meio deste que um ouvinte compreende o discurso musical, e a partir dessa compreensão só então imagina o que poderá ser tocado em seguida. Aqui volto a falar de expectativa musical como a entendo - uma tendência de resposta, percebida por um ouvinte competente, gerada pelo texto musical. Concordo com a definição de estilo, embora ampla, como sendo “uma replicação de padrões, seja no comportamento humano ou nos artefatos produzidos pelo comportamento humano, que resulta de uma série de escolhas feitas a partir de algum conjunto de restrições” (MEYER, 1997, p. 3).

Essas escolhas nem sempre são conscientes ou mesmo deliberadas, mas ainda assim não invalidariam a definição. Meyer (1997) divide essas restrições que definem o estilo em níveis hierárquicos diferentes, que ele nomeia, do maior para o menor nível, de dialeto (regras e estratégias comuns a vários compositores), idioma (elementos do dialeto que um compositor seleciona com maior frequência nas suas peças) e estilo intraopus (elementos só presentes numa composição). Huron (2006) entende o estilo principalmente como fruto da memória do ouvinte, não como uma espécie de agrupamento de escolhas de compositores. Mantendo seu olhar a partir da biologia, ele defende que a memória de curto prazo seria responsável pela compreensão de eventos recém-acontecidos; a memória episódica, pelo reconhecimento de sequências completas e invariáveis a um mesmo estímulo (por exemplo, ouvir a mesma canção); e a memória semântica, pela identificação de generalizações aprendidas ao longo da vida (como reconhecer uma forma musical). Além disso, Huron (2006) não reconhece distinção objetiva entre uma obra e um estilo. As relações percebidas dentro de uma obra passariam a ser entendidas como um estilo se o ouvinte for exposto a outras obras e percebê-las também em demais composições. As relações em si seriam exatamente as

mesmas, e o quê as transformaria no que Meyer (1997) denomina de estilo intraopus para um dialeto seria apenas a experiência do ouvinte.

Embora reconheça que a compreensão de um estilo é inevitavelmente fruto da convivência com este, resultado da audição de várias músicas similares e díspares, bem como da capacidade de relacionar os elementos de uma composição com os de outras, discordo que inexistente diferença entre estilo e obra. Mesmo que a diferença seja subjetiva, fruto da bagagem cultural do ouvinte, não é difícil encontrar elementos presentes em composições que por vezes não se repetem em nem ao menos em outra obra do mesmo autor, enquanto outros estão presentes em compositores separados por amplas distâncias geográficas ou pelo tempo. Já que o estilo é o “universo do discurso sobre o qual o significado musical emerge” (MEYER, 1994, p. 7), as relações entre os sons mais prováveis de ocorrer numa determinada obra podem variar enormemente entre as geradas a partir de relações que só estão presentes em uma composição específica das geradas a partir de relações presentes em várias outras composições, inclusive de autores diferentes.

Dessa forma, concordo com a definição de Meyer (1997), e entendo o estilo como o conjunto das restrições que um compositor aceita, conscientemente ou não, no ato de escrever suas obras musicais. Algumas restrições estarão presentes em apenas uma peça, outras serão comuns a composições de um determinado momento da sua vida, e haverá aquelas que estarão presentes em todas suas músicas.

Independente do nível hierárquico que estivermos tratando, o estilo permite imaginar quais relações entre os sons são mais prováveis de ocorrer, pois limita o número de possibilidades. Por meio do estilo, então, é direcionada a expectativa do ouvinte. Se a expressividade musical se dá por meio da confirmação, inibição ou frustração da expectativa, o conhecimento do estilo é o que aumenta a possibilidade de

acerto, bem como permite o reconhecimento da inibição ou frustração de uma expectativa como um resultado pouco provável, uma surpresa, ao invés de um evento incompreensível.

Porém, o gerenciamento de expectativas não é a única forma de uma música despertar emoção, e isso é reconhecido inclusive pelos que se detém nesse aspecto. Por exemplo, Meyer (1994) aponta que composições que nos lembram de algo de nossas vidas, como uma canção que foi tocada enquanto um cônjuge foi beijado pela primeira vez, nos despertam emoções principalmente por estar ligadas àquele momento da vida da pessoa. Essas emoções são despertadas, portanto, por relações da música com elementos externos à própria música, o que Meyer (1956) denomina de significação ou emoção extrínseca, enquanto as emoções advindas de elementos apenas presentes na composição musical são chamadas de emoções intrínsecas.

Huron (2006) menciona que uma performance musical também pode contar com aspectos semelhantes à mímica, podendo constituir-se como uma representação estilizada de emoções humanas. Isso seria viável uma vez que várias das características do som, como a duração, a altura, a intensidade e o timbre, têm correlatos em outros campos da percepção sensorial humana, como as noções de movimento, tamanho e localização de um objeto. Inclusive algumas ideias abstratas também são viáveis de serem representadas, se forem utilizadas relações arbitrárias com algum texto (MEYER, 1997), como observamos nos Poemas Sinfônicos. Essa ideia é desenvolvida em maior profundidade por Pichin (2009), que elabora o conceito de apofenia musical. Apofenia é o ato de perceber, espontaneamente, algo em uma outra coisa que não tem qualquer relação com a primeira. O texto cita como um exemplo rotineiro de apofenia imaginar a forma de animais no formato das nuvens – uma nuvem não guarda nenhuma relação com um animal e ainda assim, espontaneamente, nossa mente relaciona as duas coisas.

A apofenia musical, *grosso modo*, explicaria que a música é expressiva quando lembra emoções humanas, assim como o rosto de um cão São Bernardo ou os galhos de um salgueiro chorão despertam tristeza por lembrarem a expressão facial de uma pessoa triste. Seria um exemplo de apofenia musical sentir raiva ao ouvir um trecho musical interpretado de maneira semelhante à fala de pessoas furiosas.

Pichin (2009) já aponta problemas que um intérprete musical pode encontrar ao usar a apofenia musical de maneira ampla como base para fundamentar uma interpretação expressiva, como a dependência de tocar para um “ouvinte ideal”, com um nível de atenção determinado, certo estado de bem estar físico, psicológico e social, ter passado por determinadas experiências de vida, além de apreciar a música numa situação específica. No entanto, seria possível usar a apofenia musical com certa facilidade para gerar cinco emoções: alegria, tristeza, amor, ira e medo. Noto que, em princípio, parece simples para um intérprete musical tocar praticamente qualquer trecho ou composição com o objetivo de despertar qualquer uma dessas emoções. Numa investigação mais detalhada, porém, compreendo que depende de muitas condições culturais, algumas delas bastante arbitrárias, para garantir que um ouvinte sinta a mesma emoção que minha interpretação pretende comunicar. E essas condições me parecem muito distantes da realidade da sala de concertos.

Além disso, não me despertou o interesse realizar um estudo desse tipo porque parte do meu problema está ligado à busca de escolhas coerentes, fundamentáveis, e em especial numa composição inédita usar a apofenia me levava a raciocínios circulares, no qual a justificativa para tocar um trecho usando recursos que lembram uma pessoa alegre seria o fato de aquele trecho conter elementos que soam parecidos a uma pessoa alegre, como andamento rápido, valores de duração curtos, entre outros. Por sua vez, reconheceria esses elementos semelhantes ao comportamento de uma pessoa alegre

porque escuto minha performance lembrando uma pessoa alegre, daí as indicações de caráter (*allegro, pesante, con brio*) informadas pelo compositor. Apesar disso, penso que esse é um recurso útil se um instrumentista precisa tocar uma composição apressadamente, sem poder amadurecer sua interpretação adequadamente. Ele também parece bom para definir o caráter de uma composição, ou seja, a impressão geral que ela transmite, que pode não estar presente em todos os trechos da música, mas ainda assim dando um direcionamento básico ao intérprete repleto de dúvidas.

Huron (2006) sugere alguns recursos que um músico pode usar para gerar expressão a partir do gerenciamento de expectativas, realizando escolhas motivadas e coerentes. O primeiro deles, naturalmente, é gerar algum grau de previsibilidade nos eventos musicais, para que eles sejam capazes de gerar expectativas. A forma mais simples de criar eventos previsíveis é utilizar convenções, clichês musicais. Outra forma é recorrer à repetição e à similaridade. Padrões de percepção da Gestalt também criam expectativas (MEYER, 1956), e gerar ou reconhecê-los aponta expectativas que estão presentes inclusive em obras que evitam utilizar clichês musicais e a repetição de elementos presentes na mesma composição.

Uma vez geradas as expectativas, Huron (2006) diz que a primeira das duas formas mais simples de gerar emoções seria atrasar o acontecimento de um evento (inibição da expectativa), que poderá ser mais forte se o atraso seguir algum esquema conhecido, como o ritmo da diminuição de velocidade de um corpo em movimento. A segunda seria promover surpresas, por exemplo, utilizando notas e acordes não esperados, progressões harmônicas incomuns, realizar um evento num momento inesperado, utilizar sonoridades e dinâmicas incomuns. Alguns desses recursos não são normalmente manipulados por intérpretes de música erudita ocidental, e constituem parte do ofício do compositor. No entanto, isso corrobora minha hipótese que a

utilização de dinâmica, articulação, timbre e agógica torna possível gerar atraso e frustração de expectativa, elementos que geram interpretações expressivas.

Como Debelis (1997) bem alerta ao comentar a obra de Leonard Meyer, embora Meyer (1956 e 1994) fale constantemente sobre surpresa e violação de expectativa, alguns de seus exemplos não constituem exatamente surpresa, mas incerteza. Dessa forma, a emoção não surge apenas do “inesperado, ou da distinção entre o esperado, mas de incerteza controlada” (Debelis, 1997, p. 335). Portanto, há uma terceira forma de gerenciar a expectativa, que o próprio Meyer (1956) prevê ao falar do conceito de uniformidade, que é criar incerteza no padrão. No próximo capítulo irei me deter sobre esse assunto.

Portanto, o caminho apontado até o momento para a pesquisa é verificar no texto musical quais padrões de percepção da Gestalt podem ser reconhecidos na realização sonora de *Brasília 50*, de Jorge Antunes, e, ao tocar, relacioná-los de forma a criar expectativas que serão inibidas, bloqueadas ou enfraquecidas para gerar incerteza, manipulando não quais eventos ocorrem, mas a forma como eles ocorrem, com a finalidade de ter uma interpretação musical expressiva para uma composição que não dispõe de uma partitura com informações suficientes para o intérprete, tampouco conta com outras interpretações de referência ou tratados de interpretação aplicáveis a essa peça musical. A associação das concepções gestálticas à análise da obra permitiria aventar possibilidades para a interpretação orientada para a obtenção de um resultado expressivo. A seguir, explico como será feita a análise da partitura para encontrar os dados necessários para alcançar esse objetivo.

Capítulo 3 – Procedimentos de Análise

Leonard Meyer, para tratar da expectativa da ocorrência de eventos, entre outros aspectos de uma composição musical, emprega uma ferramenta de análise criada por ele mesmo e Grosvenor Cooper chamada de análise rítmica, em “*The Rhythmic Structure of Music*”. A partir dos pés métricos da poesia greco-latina (iâmbico, tróqueo, dáctilo, anfíbraco e anapesto), são observados padrões na partitura nos vários níveis arquitetônicos da obra, desde nota-a-nota ou entre seções. Considerando os princípios e leis de percepção de padrões da Gestalt, Meyer verifica qual(is) expectativa(s) está(ão) presente(s) na partitura. Como sugerido no capítulo anterior, essa metodologia pode ser empregada não apenas para verificar qual evento ocorrerá (que é ofício do compositor), mas também como será sua realização sonora (que é ofício do intérprete).

Cook (1987) aponta vários problemas dessa análise rítmica a partir dos pés métricos, em especial a falta de clareza em identificar os acentos, notadamente os que não coincidem com o metro ou o pulso da música. Determinar onde estaria um acento, e em relação a quê, por vezes exige o emprego de outra ferramenta de análise, em especial nos níveis arquitetônicos mais amplos. Num teste piloto que realizei em meados de abril de 2011 também me frustrou a limitação causada por ter de agrupar os elementos sonoros sempre em grupos de dois ou três elementos, por vezes exigindo ir a níveis arquitetônicos mais detalhados (por exemplo, nota por nota) para então ir ao nível arquitetônico que desejo observar. Com frequência identifiquei grupos sonoros com mais de três elementos, e era preciso subdividir o grupo para atingir o máximo de três itens para então retornar ao nível arquitetônico que me interessava. Como também escreve Cook (1987), verifiquei que a análise rítmica restringe a observação de níveis arquitetônicos mais amplos. E mesmo no teste piloto foi fácil notar que é possível

identificar e reconhecer com facilidade padrões de percepção da Gestalt sem a análise rítmica de Cooper e Meyer. Dessa forma, irei prescindir dessa análise para verificar os padrões de percepção identificáveis pela partitura.

A seguir seguem informações sobre os padrões de percepção da Gestalt empregados por Meyer, portanto, que serão utilizados na análise de *Brasília 50* (Antunes). Embora não esteja plenamente de acordo com o uso da expressão “lei de percepção”, especialmente pelo uso da palavra “lei”, uma vez que ela se encontra consagrada na bibliografia da área, acredito ser mais adequado utilizá-la como consta em outros textos.

A principal lei de percepção da Gestalt é a “Lei da Pregnância”, que diz que tendemos a entender as formas da maneira mais simples possível. Por exemplo, na pintura *Vertumnus, retrato de Rodolfo II*, de Giuseppe Arcimboldo (1527 - 1593), e que é reproduzida a seguir, enxergamos em princípio um busto humano, para depois perceber outras figuras mais complexas que incluem frutas, verduras, legumes, grãos, hortaliças e flores.



Figura 3.1: ARCIMBOLDO, Giuseppe. *Vertumnus*, 1590, óleo sobre madeira, 70,5 x 57,5 cm. Balsta, Skoklosters. Demonstrada, retratada através de imagem em meio eletrônico. Disponível em: <http://0.tqn.com/d/arthistory/1/0/f/Y/gaml1007_12.jpg>. Acesso em: 15 jan. 2012.

A Lei da Pregnância, por sua vez, pode ser subdividida em outras leis de percepção, a saber, a Lei da Continuidade, Lei da Clausura, Lei da Proximidade, Lei da Semelhança, Lei da Simetria, e a Lei da Experiência Passada, como explicado a seguir:

- Lei da Continuidade: os elementos são conectados de modo que pareçam contínuos ou fluir em uma direção específica. Por exemplo, uma série de pontos dispostos na mesma direção é entendida como uma linha. Um exemplo da lei da continuidade na música seria entender como uma mesma linha melódica notas isoladas e cercadas por pausas, uma situação encontrada nos compassos doze a dezenove do quarto movimento (Finale) da *Sinfonia no. 3, op. 55*, de Ludwig van Beethoven (1770-1827).



Figura 3.2: Exemplo de Lei da Continuidade. Disponível em <http://4.bp.blogspot.com/_H-BONMQnV3A/TIQp8K51_AI/AAAAAAAAAFA/HuxZjEzLWyl/s1600/gestalt_cont1.jpg>. Acesso em: 18 maio 2011.



Figura 3.3: Exemplo de Lei da Continuidade. BEETHOVEN, Ludwig van. *Sinfonia 3, op. 55. Quarto movimento (Finale), compassos 07 a 19, cordas*. Disponível em <<http://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/52766>>. Acesso em: 13 mar. 2012

- Lei da Clausura: a boa forma se completa, formando uma figura delimitada. Por exemplo, na figura abaixo estão desenhados três círculos seccionados e três figuras em “V”. Como estão dispostas de uma maneira que lembram outras

formas mais simples, a tendência é que as pessoas enxerguem imediatamente dois triângulos ao invés dessas seis figuras menos comuns. Exemplo simples de lei da clausura em música é, num contexto tonal, reconhecer um acorde apesar de uma de suas notas estar ausente.

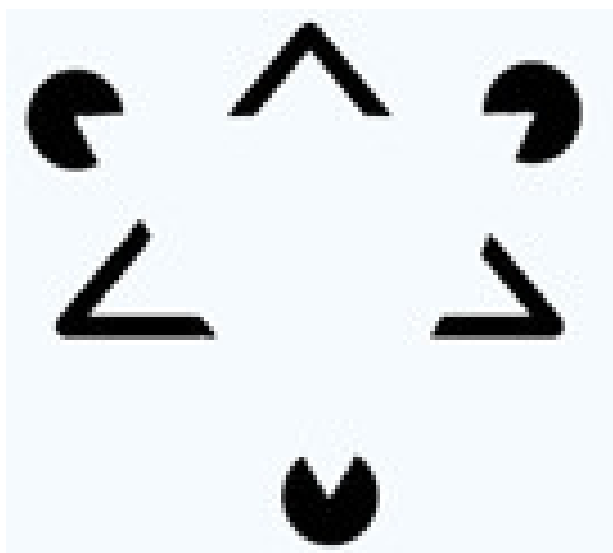


Figura 3.4: Exemplo de Lei da Clausura. São vistos dois triângulos, apesar deles não estarem desenhados. Disponível em: <<http://psicologado.com/imagens/clausura.jpg>>. Acesso em: 18 maio 2011



Figura 3.5: Exemplo de lei da clausura em música. Subentende-se a terça (marcada com um x), apesar dessa nota estar ausente no último acorde. Imagem do autor da dissertação.

- Lei da Proximidade: os elementos são agrupados de acordo com a distância a que se encontram uns dos outros. No exemplo a seguir há uma série de círculos que tendem a serem percebidos como formas diferentes conforme eles estão dispostos entre si: como um quadrado à esquerda e como três colunas à direita.

Exemplo de lei da proximidade em música encontro nas bariolagens, um recurso comum na música barroca e que é empregado com frequência para que um instrumento capaz de tocar apenas uma nota por vez crie a ilusão de tocar duas melodias ao mesmo tempo.

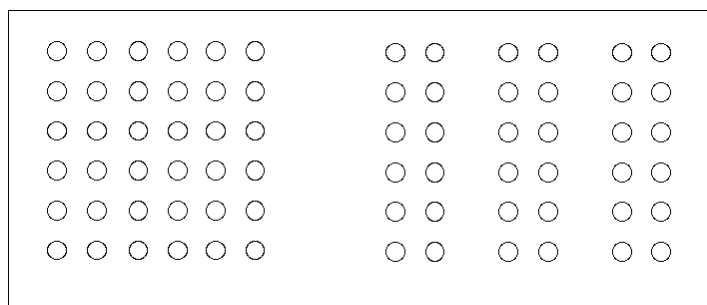


Figura 3.6: Exemplo de Lei da Proximidade. Disponível em: <http://2.bp.blogspot.com/-hBYdNKv0IHs/T8LaShpvQmI/AAAAAAAAAZo/Jks_-R1ji-0/s1600/Gestalt_ley_de_proximidad.png>. Acesso em: 20 jul 2012.



Figura 3.7: Exemplo de bariolagem. Imagem do autor.

- Lei da Semelhança: eventos e elementos semelhantes se agrupam entre si. Por exemplo, numa figura com círculos pretos e brancos, as figuras com a mesma cor são percebidas como se formassem um mesmo conjunto. Seria exemplo de lei da semelhança em música entender como uma mesma coisa, embora dita de formas distintas, os motivos e suas elaborações como empregados na música erudita ocidental. Encontramos um exemplo nas bordaduras do primeiro movimento do *Concerto Brandenburg no. 3 BWV 1048*, de Johann Sebastian Bach (1685-1750).

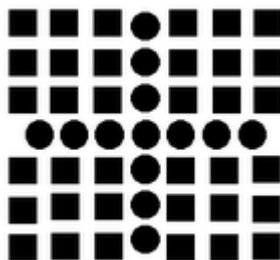


Figura 3.8: Exemplo de Lei da Semelhança. Disponível em: <<http://3.bp.blogspot.com/-NwJTIOFCwVQ/UFxsAhkXupI/AAAAAAAAALA/2CUqoEOWEBY/s320/similarity.GIF>>. Acesso em: 17 jul. 2012

Figura 3.9: Exemplo da Lei da Semelhança em música. BACH, Johann Sebastian. *Concerto Brandenburgo no. 3 BWV 1048*. 1º movimento, compassos 1 e 2. 1718. Disponível em: <<http://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/16312>>. Acesso: 13 mar. 2012. As bordaduras do violino I (violinos II e III em uníssono) e do violoncelo I (violoncelos II, III e violone e cembalo em uníssono) estão marcadas.

- Lei da simetria: elementos simétricos seriam mais bem percebidos que aqueles que não apresentam simetria evidente. Corrêa (2009) aponta que não há consenso na área se há simetria em música, bem como se relações simétricas verificáveis pela análise musical podem ser captadas apenas por meio da fruição musical. No entanto, ouvintes familiarizados com um determinado gênero podem captar pela audição relações simétricas de curta duração (CORRÊA, 2009). Além disso, a simetria em música pode estar presente de diversas formas, não apenas na repetição literal ou no espelhamento a partir de um eixo (como a verificada num trecho de escala ascendente seguido de outro descendente), que são as formas mais óbvias de simetria em música. Como podemos ver na figura a seguir, mesmo em imagens a simetria pode ser criada de formas menos óbvias, e imagens que à primeira vista não parecem simétricas, com um olhar mais atento (e se ajudado por mostrar o eixo de simetria com clareza), são reconhecidas como simétricas.

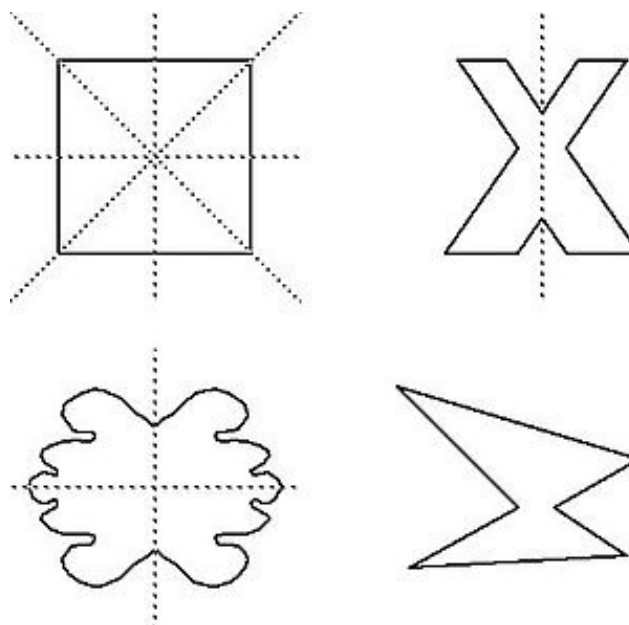


Figura 3.10: Exemplo de Lei da Simetria. Estão apresentadas três figuras simétricas, com o(s) respectivo(s) eixo(s) de simetria, e uma figura assimétrica. Disponível em: <<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/f/fc/Symmetry.jpg/300px-Symmetry.jpg>>. Acesso em: 12 fev. 2012.

Na música, verifico que na *Oferenda Musical BWV 1079*, Johann Sebastian Bach emprega em vários cânones algumas formas de simetria pouco usuais, como escrever uma mesma linha musical que é tocada por dois instrumentistas ao mesmo tempo, um deles lendo com a folha de papel num lado e o outro a lendo de cabeça para baixo. Certamente não é o caso de simetria que pode ser enquadrado no mero espelhamento a partir de um eixo, mas ainda assim é uma manifestação da simetria em música, se consideramos também o efeito sonoro que ela causa.



Figura 3.11: Exemplo da Lei da Simetria em música. BACH, Johann Sebastian. *Oferenda Musical BWV 1079. Cãnone 1*. Disponível em <<http://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/10042>>. Acesso em: 14 fev. 2012

- Lei da Experiência Passada: certos padrões só podem ser compreendidos se o indivíduo tiver consciência prévia de sua existência. Uma pessoa só seria capaz de reconhecer uma forma geométrica, por exemplo, apenas se já a conhecer. Considero o conhecimento de estilo como uma manifestação em música dessa lei de percepção. Leonard Meyer se aprofundou no estudo do estilo musical, e o considerou como o pano de fundo sobre o qual são geradas as expectativas musicais (MEYER, 1994).

Uma vez que o discurso musical é baseado em relações entre os sons, essas relações geram padrões. Como é possível de verificar ao ouvir uma composição de uma cultura estranha ao indivíduo, e/ou ao ouvir uma peça musical que emprega padrões desconhecidos, os ouvintes ou são incapazes de compreender a música ou mudam sua forma de escuta para passar a reconhecer os padrões presentes. Quanto maior sua formação e experiência musical, mais capaz um ouvinte é de adaptar sua escuta para reconhecer os padrões presentes num estilo novo (HURON, 2006). Mesmo assim, haverá pessoas que não conseguirão adaptar sua escuta num primeiro momento, e a elas uma música de estilo desconhecido soará bizarra, em princípio. Portanto, em música, a lei da experiência passada exerce especial importância para sua compreensão. Como explicado no capítulo anterior, o estilo apresenta níveis arquitetônicos diferentes, e o conhecimento de qualquer um deles, inclusive o menor deles, o estilo intraopus (relações musicais presentes numa única composição específica), já é suficiente para garantir que o ouvinte possa compreender uma música. Dito de outra forma, é preciso conhecer o estilo de uma obra musical, em qualquer nível de profundidade, para entendê-la, reconhecer os padrões presentes nela, e criar expectativas.

Além de “leis” de percepção, a Gestalt também trata sobre princípios de percepção, que são explicados a seguir:

- Princípio da Separação figura-fundo: tendência em organizar as percepções entre aquilo que procuramos ou voltamos à atenção e o contexto no qual a figura está inserida. Por exemplo, numa imagem bidimensional com imagens em preto sob um fundo monocromático, compreendemos como uma imagem em dois planos, com as figuras colocadas à frente de um fundo. Em música um exemplo

comum é reconhecer uma melodia estando à frente de um acompanhamento rítmico ou harmônico.



Figura 3.12: Exemplo de Princípio de Separação Figura-Fundo. Disponível em <http://dc193.4shared.com/img/MsMs6U3P/preview_html_m5709480c.png>. Acesso em: 15 ago. 2012

- Princípio da Saturação: “numa situação em que a repetição não é normal e inteligível, quanto mais longamente um padrão ou processo persistir, maior a expectativa de mudança.” (MEYER, 1956, p.136). Ou seja, quando é incomum uma repetição, a cada nova apresentação do mesmo objeto maior a possibilidade de vir algo diferente. Por exemplo, nos compassos dezesseis a vinte e cinco do primeiro movimento da Sexta Sinfonia (Pastoral), op. 68, de Ludwig van Beethoven (1770 - 1827), encontro uma composição dentro de um estilo musical no qual não são esperados dez compassos consecutivos de repetição literal. Segundo o Princípio da Saturação, a cada repetição, maior a intensidade com a qual o ouvinte espera alguma melodia ou evento sonoro diferente.

The image shows a musical score for the beginning of the Saturation principle in Beethoven's Symphony No. 6, Op. 68, measures 14 to 25. The score is arranged in five staves: Trompas, Violins 1 and 2, Viola, Cello, and Bass. The music features a dynamic range from piano (p) to fortissimo (f) and then a gradual decrease to pianissimo (pp). The lyrics 'cre - - - scen - - - do' are written below the staves.

Figura 3.13: Exemplo de Princípio da Saturação. BEETHOVEN, Ludiwig van. *Symphony no. 6, op. 68*, compassos 14 a 25. De baixo pra cima, Trompas, Violinos 1 e 2, Viola, Cello e Baixo. Disponível em <<http://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/57857>>. Acesso em: 15 nov. 2011

- Princípio do Retorno: “outras coisas sendo iguais, é melhor retornar a qualquer ponto de início que não retornar” (MEYER, 1956, p.151). Em música esse princípio está bastante presente. A percepção humana tende a, após reconhecer algum elemento já presente na mesma música, prever que haverá uma repetição do que já foi exposto, de forma a entender o evento sonoro da maneira mais simples. Uma situação que serve de exemplo musical desse princípio ocorre na audição de qualquer música em forma rondó. Após escutar as primeiras notas de uma repetição da seção A, o indivíduo imagina que se seguirá exatamente o que foi ouvido na audição anterior do mesmo trecho. Outro exemplo é uma canção do tipo estrofe-refrão. Assim que uma estrofe termina, a repetição do refrão já é esperada. Como explicado anteriormente, alguma familiaridade com o estilo é necessária para reconhecer esse padrão. Ouvintes que nunca estiveram expostos à forma rondó podem ter uma reação distinta.

- Princípio da Comparação Sucessiva: “um padrão estabelece uma norma intra-opus, uma base para expectativa dentro de uma peça. Alterações subsequentes do padrão, ocorrendo em repetições, geram respostas afetivas ou estéticas porque elas suspendem ou inibem a tendência em uma repetição precisa.”

(MEYER, 1956, p.152). Na audição musical uma situação em que esse princípio se aplica com frequência é encontrado nas variações de um tema numa mesma composição, pois comparamos cada apresentação do tema com as que foram ouvidas anteriormente.

Em Meyer (1956), além de explicar esses padrões de percepção da Gestalt como parte da sua fundamentação teórica, o autor dá orientações sobre como essas ideias podem ser aplicáveis na interpretação musical, promovendo a suspensão da expectativa. Ao gerar a uniformidade num padrão (por exemplo, tocando acordes repetidos em crescendo), “o ouvinte é incapaz de mirar o objetivo final, o lógico local de encerramento da série” (MEYER, 1956, p. 163). Isso é o que Debelis (1997) chamou de enfraquecimento da expectativa, que abordei brevemente no fim do capítulo anterior. Um padrão completo não se resume a imaginar como será o desenvolvimento de um trecho musical, mas também sua conclusão final. Por exemplo, ser capaz de prever que cada nota será mais forte que a anterior não implica em saber exatamente qual será a intensidade da última nota, tampouco quando ela acontecerá – e o suspense reside na diminuição da previsibilidade do objetivo final. Portanto, ao empregar esse recurso um intérprete consegue um efeito semelhante ao do adiamento da resolução de uma expectativa, pois o ouvinte sabe o que ocorrerá (sons cada vez mais fortes, por exemplo), mas a todo o momento fica em dúvida se o último som escutado foi o último da série. Por isso, a uniformidade também atua adiando a expectativa e, uma vez que gerenciar a expectativa gera expressividade musical, empregar esse recurso na interpretação musical engendra performances expressivas.

Padrões podem ser enfraquecidos também se não apresentarem diferenças mínimas entre si dentro do contexto em que aparecem. Entretanto, esse tipo de enfraquecimento do padrão gera a ausência de expectativa, pois o ouvinte perde a

capacidade de relacionar da maneira mais simples possível um padrão que foi enfraquecido a ponto de exigir muita atenção para ser percebido. Para esse estudo, portanto, evitarei ao máximo esse tipo de enfraquecimento. Ao contrário, quando possível, tentarei reforçar os padrões para tornar sua compreensão o mais simples possível, tendo em vista reforçar o conceito da Lei da Pregnância.

A textura também pode enfraquecer a expectativa na medida em que haja poucos elementos presentes, já que “uma sensação de incompletude na textura pode surgir como resultado de distâncias estranhamente amplas entre as partes do campo da textura” (MEYER, 1956, p. 189), bem como se ela apresentar excessos, pois “se o número e diversidade de elementos individuais numa textura são tão grandes a ponto de obscurecer um ao outro ou se sua disposição é tal que eles não podem ser percebidos como entidades claramente separadas, então a ambiguidade pode surgir” (MEYER, 1956, p. 193). Um exemplo do primeiro caso pode ser encontrado em composições pontilhistas de vanguarda, enquanto corais com muitas vozes independentes (inclusive em idiomas e compassos distintos) compostos entre o final da Ars Nova e o início da renascença são exemplos do segundo.

A textura também pode ser um elemento importante da criação da expectativa quando ela adquirir destaque, uma vez que “a expectativa será particularmente ativa e intensa em casos em que as forças salientes da forma de uma obra continuem constantes enquanto a textura muda.” (MEYER, 1956, p. 189). Um exemplo de mudança de textura está presente nos primeiros compassos da *Paisage Cubano con Tristeza*, de Leo Brouwer (1939-), no qual a um acompanhamento em harmônicos é adicionada uma linha melódica. A mudança de textura aqui criada, com a adição de uma linha melódica que progressivamente preenche as pausas do acompanhamento em *ostinato*, gera a expectativa de maior movimentação na voz principal.



Figura 3.14: Exemplo de mudança de textura. BROUWER, Leo. *Paisage Cubano con Tristeza*. Compassos 1 a 4. (Brouwer). Quebec: Editions Dobberman Yppan, 1999.

Uma vez que Leonard Meyer enxergava problemas na aplicação das suas ideias ao repertório de vanguarda, em princípio pode surgir um questionamento quanto à sua aplicabilidade à *Brasília 50* (Antunes). No entanto, ele deixa claro que sua teoria não é aplicável ao serialismo integral, uma vez que o controle de todos os parâmetros do som por meio de séries distintas, bem como o emprego de um estilo que visa ser diferente de tudo o que já existiu, impediria o surgimento de expectativas pelo ouvinte – como se espera pela lei da experiência passada. Ao dodecafonismo, por sua vez, que mantém uma relação com estilos anteriores (o autor ressalta especialmente a manutenção do tratamento do ritmo), e emprega uma série para controlar apenas um parâmetro do som, essa teoria é aplicável. Portanto, embora o dodecafonismo empregue procedimentos composicionais novos, seu estilo preserva elementos do estilo antigo, podendo gerar expectativa no ouvinte. É preciso considerar, também, que o serialismo ainda não tinha um estilo consolidado à época que Meyer escreveu parte de seus textos. Hoje, provavelmente esse estilo seria realmente capaz de gerar expectativas em ouvintes que já o assimilaram, ao menos em parte.

Também me pergunto se o fato da análise rítmica que Meyer emprega ser capaz de descrever o dodecafonismo com facilidade, mas de pouca valia no entendimento do

serialismo, pode ter influenciado sua opinião. Ao longo de minhas leituras percebi o quão intimamente ligados para Meyer (1956 e 1994) estão a análise rítmica da observação de padrões de percepção da Gestalt. Portanto, me parece que Meyer via na análise rítmica a única forma de encontrar os padrões de percepção da Gestalt presentes numa composição. Acho possível que ele tenha associado a ineficácia da análise rítmica à inexistência de padrões de percepção da Gestalt. Acredito que um não inviabiliza o outro, e padrões de percepção da Gestalt estariam presentes em qualquer obra musical, independente de qual ferramenta de análise seja a mais adequada para sua compreensão.

Além disso, me questiono se todo estilo novo é realmente incapaz de gerar expectativas. Huron (2006) cita exemplos de ouvintes com formação musical que são capazes de entender em alguns segundos de escuta um novo estilo e criar expectativas de continuidade de uma música, bem como de outros ouvintes que não apenas aprendem a “esperar o inesperado” em alguns casos, tornando-se capazes de apreciar composições que desafiam a percepção e procuram propositadamente evitar ao máximo a confirmação de expectativas, mas também têm um gosto especial por estas obras e obtém por meio da escuta delas grande prazer.

Brasília 50, de Jorge Antunes, é uma composição poli-estilística, que emprega diversos elementos de estilos anteriores, como o tonalismo, o modalismo, o minimalismo e, também, outras particularidades da música brasileira. Nos diversos movimentos podemos encontrar arpejos de acordes perfeitos, relações harmônicas tonais ou modais, e alguns movimentos utilizam elementos da música popular, em especial do choro e do baião. Portanto, por utilizar elementos de estilos consagrados, é possível valer-se da metodologia proposta na construção da interpretação de *Brasília 50*. Além disso, como não estou utilizando a análise rítmica, caso ela seja inadequada

para compreender melhor um movimento, ainda será possível identificar padrões de percepção de outra maneira.

Para verificar essa hipótese realizei um teste piloto aplicado ao movimento “1960” de *Brasília 50*. Baseado em Meyer (1956), primeiro busquei na partitura padrões que podem ser agrupados em pés métricos, e apliquei as leis e princípios da Gestalt encontradas em cada padrão para promover, na sua realização em som, a criação de expectativas a fim de inibir, confirmar ou negá-las. Como será visto no próximo capítulo, foi possível encontrar possibilidades de interpretação que não conseguiria se procedesse apenas guiado pela minha intuição. Em alguns trechos foi possível planejar mais de uma opção de interpretação para a mesma passagem. Além disso, como dito anteriormente, vi que a análise rítmica não é a única, tampouco a mais simples, maneira de identificar os padrões de percepção da Gestalt. Dessa forma, nas análises que serão apresentadas no próximo capítulo, considerações sobre os pés métricos e estruturas rítmicas similares estarão presentes apenas em raras oportunidades.

No entanto, o teste mostrou que a utilização de pés métricos seguindo a análise rítmica criada por Cooper e Meyer favorece a observação de padrões nos diversos níveis arquitetônicos da composição. Uma vez que expectativas são geradas tanto num nível arquitetônico micro - como imaginar qual pode ser o próximo som -, tanto num nível arquitetônico macro - como a recapitulação de uma seção num ABA -, esse processo permite gerenciar as expectativas de uma forma ampla. Ainda assim, a análise rítmica não é a única maneira de observar os diferentes níveis arquitetônicos indicados pela partitura.

Percebi outra vantagem nesse caminho mais simples: prescindir da análise rítmica permitiu reconhecer padrões da Gestalt também em trechos de *Brasília 50* que não empregam notas musicais, mas apenas texturas e explorações tímbricas, como será

descrito no próximo capítulo. Portanto, ao contrário do que Meyer (1994) escreveu, seus conceitos podem ser aplicados na música feita atualmente, já que é possível reconhecer padrões de percepção da Gestalt na música de vanguarda não-serial, até mesmo quando a composição não se restringe à utilização de notas musicais. Mais que isso, foi possível identificar expectativas geradas por aqueles efeitos tímbricos e propor escolhas interpretativas que gerem expressividade musical.

No próximo capítulo apresento a análise de alguns movimentos de *Brasília 50*, de Jorge Antunes, acompanhado da explicação das escolhas interpretativas geradas a partir desta. A análise buscou identificar na composição padrões de percepção da Gestalt, que, por sua vez, apontam quais expectativas são geradas. As escolhas interpretativas terão como objetivo confirmar, inibir, frustrar ou enfraquecer essas expectativas. Segundo as ideias expostas no capítulo anterior, realizar escolhas interpretativas sobre a ótica do gerenciamento da expectativa levaria a uma interpretação musical com maior expressividade, ou seja, que comunicaria emoções em maior número e/ou intensidade.

Capítulo 4 – Elaboração das Escolhas interpretativas

Nesse capítulo será feita a análise de alguns movimentos de *Brasília 50*, de Jorge Antunes, segundo o procedimento analítico explicado no capítulo anterior. Além de indicar quais padrões estão presentes, bem como quais leis e princípios de percepção da Gestalt indicam as expectativas geradas, serão sugeridas possibilidades interpretativas que possam confirmar, adiar, frustrar, ou enfraquecê-las. Como comentado anteriormente, essas escolhas irão se focar especialmente sobre dinâmica, articulação, timbre e agógica.

Meyer (1956) verifica na partitura padrões de notas agrupáveis, e aplica as leis e princípios da Gestalt encontrados em cada padrão para promover, na sua realização em música, a criação de expectativas a fim de inibir, confirmar ou negá-las. Incluirei o enfraquecimento da expectativa por meio do recurso da uniformidade, também empregado por Meyer (1956). Observei que a tarefa exige cuidado em observar os vários níveis arquitetônicos da obra, pois os padrões estão presentes tanto num plano micro (entre notas vizinhas), quanto num plano macro (entre movimentos), e é preciso cuidar para que inibições das expectativas num plano mais localizado não comprometa a geração de expectativas num plano mais amplo, bem como para que as confirmações das expectativas num plano maior (como a repetição literal de uma parte) inviabilizem a inibição de expectativas num plano menor.

Nas partituras apresentadas a seguir, foram incluídas indicações entre colchetes concebidas de acordo com o procedimento analítico até aqui descrito, bem como de outros pontos considerados significativos para o entendimento da obra, mas que não constam no original. A partitura original entregue pelo compositor foi escaneada e inserida no corpo do texto de modo a facilitar a visualização das informações prescritas

pelo compositor e das outras derivadas da análise. Apesar de bastante caprichadas, as indicações do compositor, bem como o modelo da partitura, não podem ser consideradas completas, pois não deixam clara a separação entre os sistemas. *Grosso modo*, o violão está sempre grafado em apenas uma pauta, e a mudança de sistema pode ser acompanhada seguindo a pauta do violão.

Para este estudo fiz a escolha de respeitar as anotações de dinâmica, articulação, timbre e agógica já feitas pelo compositor, apesar de ter encontrado situações em que escolhas contrárias a alguma anotação original poderiam ser igualmente justificáveis. Como estou tratando das possibilidades de um procedimento de análise que possa ser adotado como critério de base para uma interpretação, no qual *Brasília 50* funciona como um estudo de caso, preferi observar a utilização desse procedimento como um suporte à partitura que adiciona informação extra, sem negar as informações do texto original.

4.1- 1960

O primeiro movimento de *Brasília 50* intitula-se *1960*, referindo-se ao ano da inauguração da capital do Brasil. Os sons pré-gravados tocados no início incluem um noticiário da época sobre a inauguração de alguns prédios residenciais pelo presidente JK, trechos de uma entrevista de Oscar Niemeyer na qual ele diz que sua inspiração para o projeto de seus prédios é a beleza das curvas femininas, pontuados por um acorde tocado por um sintetizador de som que simula a sonoridade de um violão, e que é repetido pelo violão na sua primeira intervenção. Embora, a julgar pela notação na partitura, o violão tocaria uma oitava acima da gravação, por convenção escreve-se para

violão sempre uma oitava acima do som real. Portanto, soam exatamente as mesmas notas, na mesma altura.

1960

1960

0:00 0:05 0:10 0:15 0:20 0:25 0:30 0:35 0:40 0:45

1960-01.L
JK inaugura
108 Sul

mulheres bonitas
passando

Audio 4_24
-04

mulheres bonitas

1960-02.R
Oscar Niemeyer

1960-03.R
Oscar Niemeyer

19
60

mulheres bonitas

mulheres bonitas

Audio 4_24
-04

mulheres bonitas

19
60

mulheres bonitas

[Figura: voz falada
Fundo: música, acordes]

[Oportunidade de usar uniformidade
para enfraquecer a expectativa]

♩ = 60

[Fundo]

f + [rit]
[cresc.]

[Princípio do Retorno]

[Figura]

[decrec.]

f +

esfregando (çoçando) as unhas do index e do médio da mão direita, nas espiras das cordas V e VI, em movimentos velozes de vaivém.

acariciando, com a mão esquerda, toda a extensão das ilhargas superiores

10"

12"

Figura 4.1: Página 1, sistemas 1 a 3 de *1960*, movimento de *Brasília 50* (Antunes), com anotações. Manuscrito de Jorge Antunes.

Encontra-se nesse trecho (Figura 4.1) a possibilidade de empregar algumas leis e princípios da Gestalt para fundamentar a interpretação musical. Considerando o princípio de separação figura-fundo, na primeira intervenção o violão é fundo para o final da voz falada da gravação. Na repetição fá#- mi o violão passa a ser figura. Dessa forma, o forte do instrumento deve estar menos intenso que a gravação. Os acordes repetidos lá dó# e lá dó#- mi oferecem uma oportunidade de utilizar a uniformidade para suspender a expectativa do ouvinte. Como na segunda frase o compositor já indicou um *acelerando* com um *decrecendo* só na parte final, a uniformidade pode ocorrer antecipando o *decrecendo* e o *acelerando* a partir do primeiro ataque do acorde. Uma vez que as duas frases iniciam com o mesmo motivo, ao escutar o fá#-mi novamente, segundo o princípio do retorno, o ouvinte espera ouvir a mesma coisa a seguir. Dessa maneira, podemos frustrar essa expectativa se na primeira frase o violonista tocar o exato oposto que tocará na segunda, ou seja, *ritardando* e *crescendo*. Ao iniciar um pouco menos forte para indicar que é fundo, o violão tem gama de dinâmica suficiente para crescer nos próximos quatro acordes.

Como explicado em conversa pessoal com o compositor, o efeito seguinte, de esfregar a mão direita na lateral, não é um efeito sonoro, mas cênico, que não deve produzir som algum. Dessa forma, considerando o escopo dessa dissertação, não é possível identificar padrões de percepção que podem ser aplicados aqui, e para esse estudo estou ignorando sua presença como parte do planejamento da interpretação musical. Porém, isso não implica que esse efeito seja incapaz de gerar expectativa durante a performance. Tratarei desse assunto no próximo capítulo.

Não foi possível encontrar nesse movimento outro som com o qual o próximo efeito, esfregar as unhas nas cordas graves, possa relacionar-se e formar um padrão em

acordo com os conceitos da Gestalt. No entanto, é possível relacioná-lo a sons presentes em outros movimentos, como mostrarei a seguir.

Na segunda página, no primeiro sistema, a repetição de cada um dos dois acordes (Figura 4.2), segundo o princípio do retorno, cria a expectativa de ouvir uma reiteração *ipsis literis*. Uma vez que a partitura original já indica dinâmica, teríamos a agógica, a articulação ou o timbre para lidar com a expectativa. Uma das possibilidades foi variar o timbre de cada acorde na sua repetição. No entanto, num plano arquitetônico maior, quando o ouvinte escuta que no primeiro grupo de dois acordes o primeiro foi tocado metálico e o seguinte normal, ao ouvir um acorde metálico, ele já prevê que o próximo será em timbre normal, e tal escolha confirma essa expectativa.

Figura 4.2: Página 2, sistema 1, de 1960, movimento de *Brasília 50* (Antunes). As setas menores indicam expectativas criadas num plano menor constituído de quatro grupos com um acorde cada. A seta maior separa um plano arquitetônico maior, com dois grupos que englobam dois acordes cada. Manuscrito de Jorge Antunes.

Dessa forma, considerando que o objetivo dessa análise é gerar escolhas interpretativas que também frustrem as expectativas, podemos tocar o quarto acorde tanto em timbre metálico quanto normal. No plano arquitetônico menor o timbre normal não irá gerar a repetição do mesmo timbre, enquanto no plano maior manter o timbre metálico evita manter o padrão de mudar de timbre em cada acorde. Essa é uma situação

que mostra a utilidade dessa ferramenta de análise para músicos que estão em dúvida sobre quais escolhas interpretativas podem ser aplicadas num trecho. Se o problema inicial era não saber exatamente o quê fazer, após seu emprego temos mais de uma opção válida em alguns trechos, solucionando o problema sem aprisionar a criatividade do músico.

Como num recital ou gravação cada composição só será ouvida uma vez, é preciso fazer uma única escolha. Para esse projeto de pesquisa escolhi tocar o quarto acorde usando o timbre normal. Em outra situação provavelmente o tocarei em timbre metálico, e essa ainda será uma escolha fundamentada e justificada pelo mesmo procedimento de análise.

No trecho a seguir (Figura 4.3) pensei em marcar com diferenças mínimas cada nota, para tornar mais clara a percepção desse padrão iâmbico (um par de notas com uma fraca seguida de uma forte) nas notas repetidas e ajudar na compreensão desse padrão. Foi escolhido o uso constante da articulação *staccato* seguido de *tenuto* para cada par de notas repetidas, uma vez que o trecho já contém indicações de dinâmica originais, e o uso de agógica ou timbre para marcar esses grupos me soou inadequado. Marcado o padrão no plano micro, há maior liberdade para frustrar a expectativa utilizando um plano maior. Ainda pensando no princípio do retorno, uma vez que o ouvinte notou que a partir dessa página cada ataque de acorde implica numa mudança de timbre, pensei em manter essa lógica na primeira semi-frase e, na segunda, manter o mesmo timbre para negar essa expectativa. Um *rallentando* também ajuda a atrasar a expectativa que o princípio do retorno gera ao ouvir novamente as mesmas notas.

The image displays two systems of musical notation for a piece titled 'Brasília 50' by Antunes. The first system features a melodic line with dynamics *p*, *mf*, and *ff*, and a marking *[normal]*. The second system includes markings for *[metálico]*, *[Princípio do Retorno]*, *[normal]*, and *[rall.]*, along with a *p* dynamic marking. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

Figura 4.3: Página 2, sistemas 1 e 2, de 1960, movimento de *Brasília 50* (Antunes). Manuscrito de Jorge Antunes.

No último sistema (ver Figura 4.4) há outra oportunidade de usar a uniformidade para enfraquecer a percepção de um padrão, crescendo no trecho ascendente e decrescendo no trecho descendente. Como há duas curvas (ascendente e descendente), seria possível fazer essa escolha na primeira e, na segunda, fazer outra escolha para negar a expectativa gerada pelo princípio do retorno. No entanto, essa escolha é contrária à orientação de dinâmica do compositor. Como dito anteriormente, o objetivo do presente trabalho é fornecer opções interpretativas quando as orientações da partitura são insuficientes, então preferi manter a dinâmica indicada.

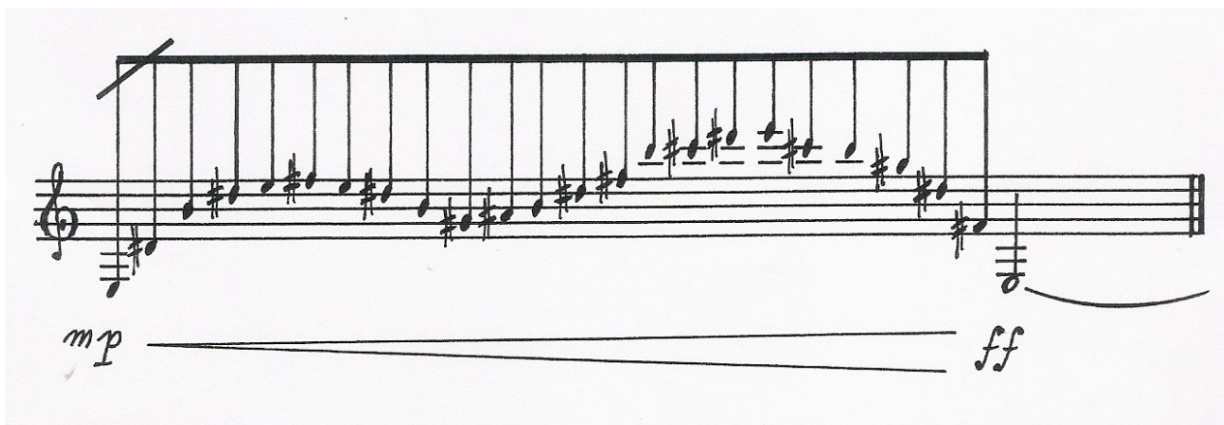


Figura 4.4: Página 2, sistema 3, de *1960*, movimento de *Brasília 50* (Antunes). Manuscrito de Jorge Antunes.

4.2 - 1969

O movimento “1969” trata de dois eventos históricos: a chegada do homem à Lua e do milésimo gol de Pelé. O movimento (ver Figura 4.5) é iniciado com o violão tocando notas ré#4, intercaladas por alguns acordes, e poucos segundos depois iniciam os sons pré-gravados, sem o acompanhamento do violão. A gravação intercala trechos da comunicação via rádio entre os astronautas da Apollo 11 e os controladores de voo da NASA com a narração do gol de Pelé, pontuados por alguns sons que podem ser descritos como bips, afinados na altura do ré#4.

[Lei da Semelhança]

1969

♩ = 60
[metálico]

[normal] [metálico] [normal]

fff *P_{sub}* *fff* *P_{sub}*

[metálico] [normal] [metálico]

fff *P_{sub}* *fff*

0:00 0:02 0:04 0:06 0:08 0:10 0:12 0:14 0:16

1969

Milésimo gol de Pelé

1969

Neil Armstrong, primeiro homem na Lua

D#

Ré #

fff

0:16 0:18 0:20 0:22 0:24 0:26 0:28 0:30 0:32 0:34

1969

Milésimo gol de Pelé

Ré #

Ré #

Ré #

Ré #

Ré #

Figura 4.5: Página 1 de 1969, movimento de Brasília 50 (Antunes). Manuscrito de Jorge Antunes.

Podemos aplicar a Lei da Semelhança nesse trecho, ao considerar os ré#4 que o violão toca como um elemento igual aos ré#4 presentes na gravação. Para igualar a sonoridade dessas notas é preciso tocá-las num timbre metálico. Os acordes seriam então partes de um conjunto distinto, e precisam ser tocados num timbre diferente para marcar essa separação. Foi escolhido o timbre normal principalmente porque mudar do metálico para o doce na velocidade exigida pela música gera uma grande dificuldade técnica.

Na próxima intervenção do violão (Figura 4.6) o compositor pede que o violonista execute um efeito sonoro com o auxílio de um copo. A orientação do compositor está indicada na figura a seguir.

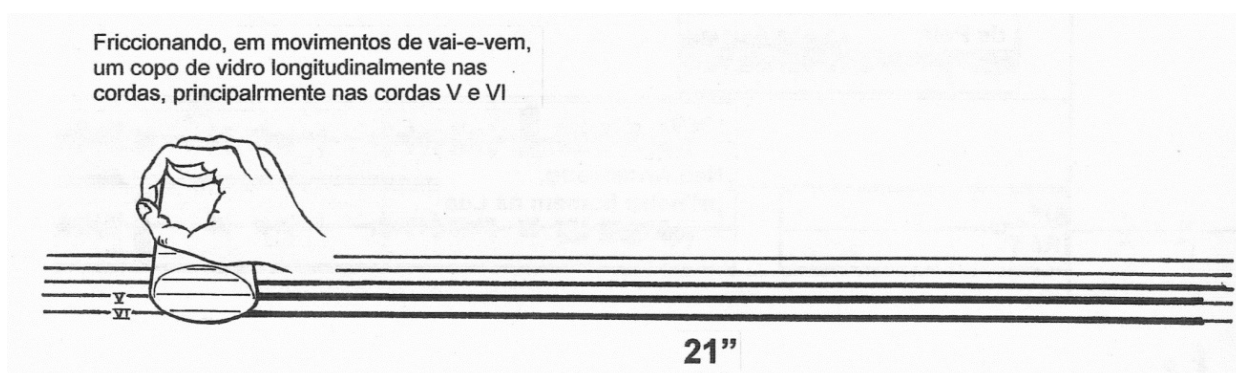


Figura 4.6: Página 2, sistema 2, de 1969, movimento de *Brasília 50* (Antunes). Manuscrito de Jorge Antunes.

Nos movimentos escritos até o momento há outras duas indicações de sons produzidos pela fricção nas cordas do violão. O primeiro deles está presente no terceiro sistema de “1960”, e em “1961” está o segundo. Os efeitos serão indicados a seguir.

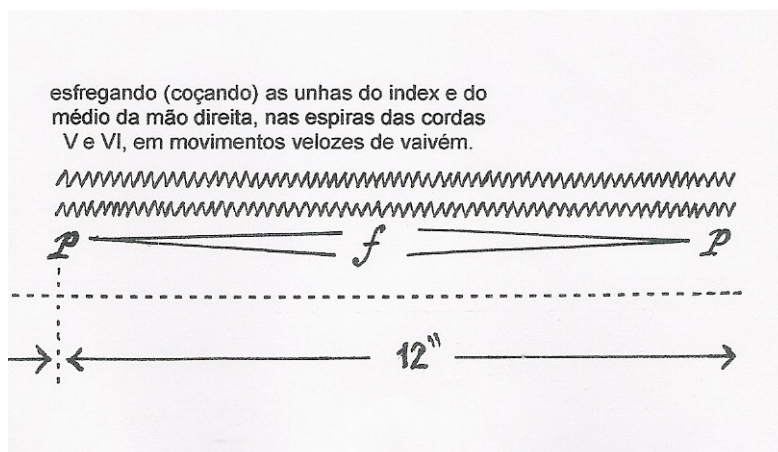


Figura 4.7: Trecho da página 1, sistema 3, de *1960* movimento de *Brasília 50* (Antunes). Observe explicação do autor de como executar o efeito sonoro. Manuscrito de Jorge Antunes.



Figura 4.8: Início da parte do violão em *1961*, movimento de *Brasília 50* (Antunes). Observe explicação do autor de como executar o efeito sonoro. Manuscrito de Jorge Antunes.

Os sons produzidos por fricção nos movimentos “1960” e “1961” compartilham uma velocidade rápida com a qual as unhas ou a moeda devem ser friccionadas e o fato de apresentarem variação de dinâmica. Embora em “1961” não há indicação de intensidade na partitura, é bastante complicado conseguir de imediato um som forte raspando uma moeda numa corda de violão, e inevitavelmente o ruído de fricção soa em crescendo. Além disso, a mudança de parciais causada pelo deslizar da moeda ao longo da corda também cria a impressão de variação de dinâmica em crescendo.

Ainda seguindo a Lei da Semelhança, temos a opção de tocar o efeito sonoro com o copo em “1969” tal qual o efeito em “1960”, esfregando o copo rapidamente, em movimentos curtos e com dinâmica crescendo e decrescendo; tal qual o efeito em “1961”, esfregando o copo num movimento contínuo, rápido, numa mesma direção, e com variação de dinâmica constante; ou combinando os dois num movimento de vai-e-vem rápido feito com o pulso enquanto o braço faz deslizar o copo pela corda, combinando-os.

Como a partitura de “1969” prevê que o efeito de deslizar o copo nas cordas do violão seja executado cinco vezes, temos a oportunidade de criar e frustrar expectativas em função dessas repetições. Como mostrado na Figura 4.5, a primeira intervenção da gravação é uma narração do milésimo gol de Pelé tal qual foi transmitida pelo rádio e com bastante ruído de estática, seguida da transmissão da Apollo 11 após o pouso na lua. Esfregar o copo rapidamente e com movimentos curtos soa parecido à estática de um rádio mal sintonizado, enquanto esfregá-lo num movimento contínuo pelas cordas soa parecido ao ruído que a sonoplastia do cinema costuma utilizar para indicar uma nave espacial. Em conversa com o compositor, Jorge Antunes me disse que escreveu esse efeito nesse movimento justamente para lembrar o som de uma nave.

Podemos então tocar na primeira vez imitando o som do rádio, e na segunda remetendo à viagem especial. Na terceira, tocar combinando as duas sonoridades. Para a quarta e quinta vez temos a oportunidade de utilizar o princípio do retorno, tocando-o como da primeira vez e em seguida como da terceira, frustrando a expectativa de ouvir na quinta vez aquilo já ouvido na segunda. Outras combinações também são possíveis, todas justificáveis pelos mesmos princípios e leis da Gestalt.

1969

0:34 0:36 0:38 0:40 0:42 0:44 0:46 0:48 0:50 0:52

Ré # Ré # Ré # Ré # Ré # Ré # Ré # Ré # Ré #

♩ = 60

1 2 3 4 5 6 7

fff

Friccionando, em movimentos de vai-e-vem, um copo de vidro longitudinalmente nas cordas, principalmente nas cordas V e VI

V
VI

21''

fff

♩ = 60

V
VI

13''

fff

V
VI

8''

fff

Figura 4.9: Página 2 de 1969, movimento de *Brasília 50* (Antunes). Manuscrito de Jorge Antunes.

1969

8''

21''

glissando, com torção da cravelha

fff

f

f

Figura 4.10: Página 3 de 1969, movimento de *Brasília 50* (Antunes). Manuscrito de Jorge Antunes.

Como pode ser observado na gravação em anexo, é complicado numa performance tocar os efeitos seguindo exatamente a duração indicada pelo compositor. Ainda assim, meu objetivo em cada apresentação é tocar o mais fielmente possível com o tempo que consta na partitura.

4.3 - 1970

“1970” também aborda um tema esportivo, o tricampeonato da Copa do Mundo “FIFA” pela seleção brasileira de futebol. Jorge Antunes, em conversa, me disse que escreveu esse movimento como um choro estilizado. O movimento começa com notas tocadas por um sintetizador de som seguido de dois trechos retirados de transmissões de rádio (Figura 4.11). No primeiro, é possível ouvir o narrador esportivo fazendo a abertura do jogo final da Copa de 1970, dizendo a data, a cidade, etc. No segundo, ele narra um dos gols ocorridos na partida. Por fim, outro midi marca o pulso para a entrada do violão.

O primeiro som sintetizado da composição apresenta o principal motivo do movimento, uma pausa de semicolcheia seguida de uma escala cromática descendente em semicolcheias.

The image displays a musical score for the piece "1970". At the top, the year "1970" is written in large, bold, black font. Below this, a timeline bar shows time intervals from 0:00 to 0:09 in one-second increments. Underneath the timeline, there is a text box containing the text "1970 Brasil, tri-campeão de futebol no México". Below the text box, there are two musical staves. The first staff shows a series of notes with stems, and the second staff shows a similar series of notes. A tempo marking "♩ = 68" is placed between the two staves. At the bottom, there is a musical staff with notes and stems, and a tempo marking "♩ = 68" is placed above it.

Figura 4.11: Página 1, sistema 1, de *1970*, movimento de *Brasília 50* (Antunes). Manuscrito de Jorge Antunes.

Logo nas suas primeiras, notas o violão toca os dois principais elementos motivicos da obra, a escala cromática citada acima e um arpejo. O Princípio da Comparação Sucessiva sugere que cada motivo seja tocado com uma característica própria para o ouvinte melhor relacionar os motivos em todas suas exibições na obra, aumentando as probabilidades de geração de expectativa. Dentre as possibilidades testadas, preferi utilizar a articulação para obter esse efeito. Já que o sintetizador toca o primeiro motivo em *legato*, a Lei da Semelhança recomenda que seja mantida essa articulação. O arpejo será então tocado em *staccato* para apresentar uma articulação contrastante.

Os dois motivos permitem o uso da uniformidade em todo o movimento para enfraquecer a expectativa, pois após a segunda nota cada motivo permite supor qual seria sua continuação, mas não seu término. Manter uma variação de dinâmica constante após o início de cada motivo reforça esse efeito de enfraquecimento da expectativa. A dinâmica será mantida quando estiver indicada pelo compositor.

Acrescentei sinais de respiração nos sistemas um e dois para separar cada grupo com o motivo cromático descendente, com o objetivo de facilitar a compreensão de cada grupo. São dois sinais de respiração, um colocado entre as notas mi bemol e si natural, logo no fim do primeiro sistema, e outro entre o sol suspenido e o si natural, no início do segundo sistema. Utilizei o recurso da uniformização também nos acordes repetidos, e para obter esse resultado escolhi fazer um longo crescendo da primeira à última nota, mantendo a articulação constante.

0:41 0:42 0:43 0:44 0:45 0:46 0:47 0:48

1970
♩ = 68

♩ = 68

[Princípio da Comparação Sucessiva;
Lei da Semelhança;
Uniformidade]

[legato] [staccato] [.] [.] [legato] [.] [.] [p sub.]
mf [decrec.] [cresc.]

[.]
f [cresc.] f [decrec.] [cresc.] [staccato] [legato] [decrec.]

[pp] [sempre staccato] [cresc. poco a poco]

[cresc. poco a poco] [ff]

Figura 4.12: Página 3, sistemas 1 a 4 de 1970, movimento de *Brasília 50* (Antunes). Manuscrito de Jorge Antunes.

O quinto sistema da mesma página (Figura 4. 13) apresenta uma repetição literal e o motivo cromático modulado após apresentações sucessivas. O compositor indicou contrastes dinâmicos que já frustram a expectativa que o Princípio do Retorno e o Princípio da Comparação Sucessiva criam de ouvir repetições literais. Para reforçar a frustração dessa expectativa posso intensificá-la com o uso de contrastes tímbricos.

The image shows a single system of musical notation on a grand staff. Above the staff, there are two labels: "[Princípio da Comparação Sucessiva]" and "[Princípio do Retorno]". The music consists of several phrases with the following markings: "[legato] [normal]" with a forte (f) dynamic; "[metálico]" with a piano (p) dynamic; "[normal]" with a forte (f) dynamic; "[metálico]" with a forte (f) dynamic; "[staccato] [normal]" with a forte (f) dynamic; and finally "[legato]" with a forte (f) dynamic. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

Figura 4.13: Página 3, sistema 5, de 1970, movimento de *Brasília 50* (Antunes). Manuscrito de Jorge Antunes.

Nos próximos dois sistemas (Figura 4.14) há um trecho que se assemelha a uma cadência, e para reforçar essa sensação de suspensão da expectativa tipicamente associada a essa seção posso frustrar a expectativa criada pela articulação escolhida até o momento utilizando o exato oposto, ou seja, tocando o motivo cromático em *staccato* e o arpejo em *legato*. Ainda usando o recurso da uniformidade, foram sugeridas variações de dinâmica que geram um padrão cujo fim não é facilmente previsível.

The image shows two systems of musical notation on a grand staff. The top system starts with a complex chordal structure, followed by a phrase marked "[staccato]" with a forte (f) dynamic and "[decresc.]". This is followed by a phrase marked "[legato]" with a forte (f) dynamic and "[decresc.]", then another "[staccato]" phrase with a forte (f) dynamic and "[decresc.]". A "gliss." marking is present over a descending line. The system ends with a "[staccato]" phrase with a forte (f) dynamic and "[decresc.]". The bottom system begins with a "[legato]" phrase with a forte (f) dynamic and "[cresc.]", followed by a phrase with a mezzo-forte (mf) dynamic, and ends with a phrase marked "rit..." with a forte (f) dynamic. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

Figura 4.14: Página 4, sistemas 1 e 2, de 1970, movimento de *Brasília 50* (Antunes). Manuscrito de Jorge Antunes.

A partir do segundo sistema da página quatro (Figura 4.15) a melodia principal apresenta alguns saltos que a Lei da Proximidade permite entender como duas vozes distintas. Colocar um acento entre essas notas que seriam de uma mesma voz ajuda a melhor relacioná-las como tal. Nesse trecho volto a utilizar a articulação padrão em cada motivo, que é *legato* no motivo cromático, e *staccato* nos arpejos. Há um trecho de escala diatônica no quarto e quinto sistemas que, por apresentar características mais próximas do motivo da escala cromática que do motivo do acorde arpejado, decidi manter a articulação em *legato*. O traço entre o *si* com fermata e o *sol* no quarto sistema é um *glissando* anotado originalmente pelo compositor. Os demais traços unem notas que constituem numa mesma melodia, de acordo com a Lei da Proximidade.

The image shows a handwritten musical score for the movement 'Brasília 50' by Jorge Antunes, specifically systems 2 to 5. The score is written on four staves. The title '[Lei da Proximidade]' is written at the top left. The music includes various dynamics such as *mf*, *f*, *fsub*, *ff*, and *Psub*. Articulations like *[legato]* and *[staccato]* are used throughout. Performance instructions include 'a tempo' and 'rit'. The score features numerous slurs and accents, indicating the grouping of notes according to the 'Law of Proximity'. A *glissando* is noted between a *si* note with a fermata and a *sol* note in the fourth system.

Figura 4.15: Página 4, sistemas 2 a 5 de 1970, movimento de *Brasília 50* (Antunes). Manuscrito de Jorge Antunes

Nos próximos três sistemas (Figura 4.16) posso utilizar o Princípio da Comparação Sucessiva para interpretar motivos como foram tocados anteriormente, confirmando a expectativa do ouvinte. Dessa forma, os acordes repetidos desse trecho deverão ser tocados com a mesma acentuação indicada pelo compositor no trecho anterior com acordes repetidos (Figura 4.12). O motivo cromático descendente lá-láb-sol-fá# no sétimo sistema, com articulação *legato*. No oitavo sistema, o pequeno trecho no qual fá e mi constituem uma mesma linha acompanhada pelas notas sol si será interpretado como nas figuras similares entre os sistemas dois a quatro da mesma página (Figura 4.13). Como explicado no capítulo dois, é preciso garantir que o ouvinte tenha expectativas confirmadas para que ele possa ter a sensação de compreensão da música, e promover apenas a frustração de expectativas pode criar exatamente o contrário do que se espera e resultar na não comunicabilidade da performance.

[Princípio da Comparação Sucessiva]

The image displays three systems of musical notation in treble clef. The first system, titled "[Princípio da Comparação Sucessiva]", shows a melodic line with repeated chords marked by brackets [] and a "cresc." marking. The second system features a chromatic descending line (F-A-B-C) marked "[legato]" and dynamic markings "ff" and "f". The third system continues with repeated chords and dynamic markings "f" and "ff".

Figura 4.16: Página 4, sistemas 6 a 8, de 1970, movimento de *Brasília 50* (Antunes). Manuscrito de Jorge Antunes

Nos dois últimos sistemas de “1970”, assim como no início de “1969” e “1960”, o violão toca exatamente as mesmas notas, na mesma altura, que os sons pré-gravados. Essa é uma típica situação propícia para aplicar a Lei da Semelhança e procurar replicar, no violão, a sonoridade que a gravação apresenta. A linha do baixo da gravação (ver Figura 4.17) tem uma sonoridade encorpada, próxima do timbre normal do violão, enquanto o acorde tem muitas parciais agudas, semelhante ao timbre metálico (*sul ponticello*) do violão. Portanto, optei por tocar a linha cromática descendente com timbre normal e o acorde em timbre metálico, para que a sonoridade do violão seja o mais próxima possível da sonoridade da gravação.

[Lei da Comparação Sucessiva]

0:00 0:01 0:02 0:03 0:04 0:05 0:06 0:07 0:08 0:09

1970

1970

MI

$\text{♩} = 68$

p
[normal]

fff
[metalico]

0:09 0:10 0:11 0:12 0:13 0:14 0:15 0:16 0:17 0:18

Figura 4.17: Página 5 de 1970, movimento de *Brasília 50* (Antunes). Manuscrito de Jorge Antunes.

4.4 – 1961

“1961” trata da renúncia de Jânio Quadros da Presidência da República Federativa do Brasil e da posse de João Goulart no mesmo cargo. Após uma introdução com os sons pré-gravados nos quais são reproduzidos um trecho do jingle da campanha eleitoral de Jânio Quadros, um trecho de um programa jornalístico avisando da renúncia de Jânio e um discurso de Juscelino Kubistchek pedindo que João Goulart assuma a presidência, o violão toca os efeitos já descritos quando da análise de “1969”. As notas marcadas com um “+” acima delas (Figura 4.18) indicam que devem ser dedilhadas com a mão esquerda, um recurso técnico mais comum no violino, resultando inevitavelmente numa sonoridade *pizzicato* e notas mais fracas que o normal. As notas marcadas com um “o” acima delas indica que elas devem ser tocadas em harmônico. Essa é uma indicação do compositor, e a forma como esses efeitos sonoros são produzidos não permitem manipular satisfatoriamente a dinâmica, a articulação ou o timbre. Alguma nuance é viável, mas elas não constituiriam em diferenças significativas a ponto de ser reconhecidas pelo ouvinte com o mínimo suficiente de diferenças para formar padrões a serem manipulados pelo instrumentista.

1961

The image shows the first page of a musical score for the piece '1961' by Jorge Antunes. At the top, the title '1961' is prominently displayed. Below it is a timeline from 0:00 to 0:50 with audio waveforms for 'Jingle de Jânio' and 'Discurso de JK'. The score is divided into three systems. The second system contains a 'Renúncia de Jânio' section and several 'chefes militares' annotations. The third system features a vocal line with lyrics '1961 ch mi res efes lita' and a guitar accompaniment with detailed performance instructions like 'raspando moeda na VI corda solta', 'gliss.', and dynamic markings 'f' and 'mp'.

Figura 4.18: Página 1 de *1961*, movimento de *Brasília 50* (Antunes). Manuscrito de Jorge Antunes.

Na segunda página de “1961” não há qualquer informação de interpretação. No primeiro sistema posso combinar o emprego de alguns recursos utilizados anteriormente.

[Uniformidade] [Lei da Clausura] [Princípio da Comparação Sucessiva]

The image shows a musical score for a piano piece. The score is written on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked as [a tempo]. The score begins with a dynamic marking of [f] [decresc.] and the instruction [normal, som redondo]. The melody consists of a series of eighth notes, with a descending contour. The score is divided into three groups by downward-pointing arrows. The first group contains eight notes, the second contains four notes, and the third contains two notes. The dynamics for these groups are [mf] [rall.], [mp], and [p] respectively. The score ends with a triplet of notes marked with a '3' above them.

Figura 4.19: Página 2, sistema 1, de 1961, movimento de *Brasília 50* (Antunes). As setas separam três grupos, o primeiro com oito notas; o segundo, com quatro; e o terceiro, com duas. Manuscrito de Jorge Antunes.

A criação de uniformidade pode ser obtida mantendo uma tendência de mudança na dinâmica seguindo o contorno melódico. No caso, (Figura 4.19) foi escolhido tocar a melodia descendente em decrescendo. Utilizando a Lei da Clausura, podemos entender que se cria uma ligação entre o ré#, o dó e o lá, fechando uma mesma linha descendente, como indicado pela linha reta que une essas notas. A variação de dinâmica, portanto, acompanha esse contorno.

Uma vez que o trecho inicia com as mesmas notas que formam o motivo desse movimento, fá#4 e mi4, porém na primeira página elas soam necessariamente em *staccato* e em timbre metálico, pontiagudo (em função da única maneira de produzir o efeito indicado na partitura), para frustrar a expectativa criada pela Lei da Comparação Sucessiva é preciso utilizar sonoridade e articulações distintas, ou seja, *legato* e sonoridade normal, com som redondo.

Percebe-se também que esse trecho pode ser separado em três grupos, observando a manutenção do contorno descendente: um com oito notas, um grupo com quatro notas que inicia no ré#, um com duas notas que inicia no dó, e o trecho encerra no lá. Ou seja, cada grupo tem a metade das notas do grupo anterior. Para frustrar a

expectativa de ouvir cada vez grupos com menor duração, no ataque do ré# posso iniciar um *rallentando*.

A criação de uniformidade pode ser empregada nos dois sistemas seguintes. Mantendo a ideia de utilizar a dinâmica de acordo com os contornos melódicos para enfraquecer a expectativa, proponho as indicações de dinâmica indicadas na figura a seguir.

[Uniformidade]

The image shows two systems of musical notation. The first system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a descending melodic line of eighth notes, with each note followed by a triplet of eighth notes. The lower staff contains chords corresponding to the notes above. Dynamic markings below the lower staff are [cresc.], [decresc.], [f decresc.], and [mf decresc.]. The second system also consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a descending melodic line of eighth notes, with each note followed by a triplet of eighth notes. The lower staff contains chords corresponding to the notes above. Dynamic markings below the lower staff are [p] [cresc.] and [rall.].

Figura 4.20: Página 2, sistemas 2 e 3, de 1961, movimento de *Brasília 50* (Antunes). Manuscrito de Jorge Antunes.

Embora a linha descendente mude de voz entre o sistema dois e três dessa página (Figura 4.20), para manter a uniformidade considere que as tercinas no baixo logo no início do sistema três deveriam ser tocadas como se fossem a continuação da linha do soprano, como propõe a Lei da Clausura. Uma vez que os acordes apresentam todas as vozes numa linha ascendente, sugeri um crescendo a partir desse trecho, unido

a um *rallentando* para reforçar a ideia de promover a uniformidade, o enfraquecimento da expectativa.

Uma vez que o último sistema da música é igual ao início da intervenção do violão, e os efeitos exigidos dão pouca margem para manipular o timbre, a dinâmica e a articulação das notas, escolhi tocá-lo como no início, também para confirmar a expectativa criada pelo Princípio do Retorno e o Princípio da Comparação Sucessiva.

[Princípio da Comparação Sucessiva]

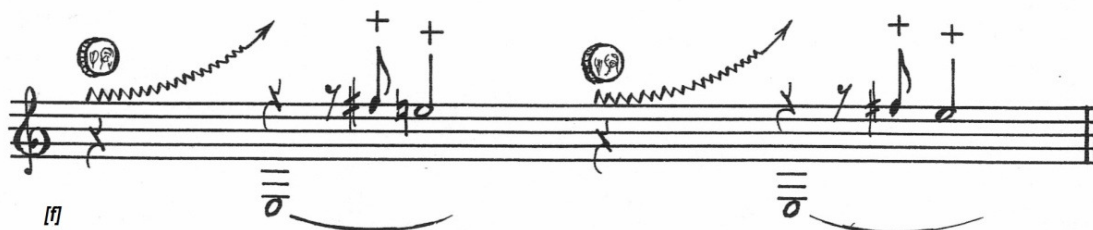


Figura 4.21: Página 2, sistema 4, de *1961*, movimento de *Brasília 50* (Antunes). Manuscrito de Jorge Antunes.

4.5 - 1965

“1965” trata do Ato Institucional número 2 (AI-2), lei que transformou um regime de exceção em oficialmente uma ditadura militar, e da Guerra do Vietnã. O movimento inicia com sons eletrônicos que formam um acorde de *mi* menor na primeira inversão, com um timbre brilhante. Em seguida dois trechos de programas jornalísticos falam sobre o início da guerra no Vietnã e a promulgação do AI-2. O primeiro é interrompido por dois trechos com sons de tiros, cada um com dois estampidos

seguidos, num ritmo parecido ao de duas colcheias e com uma afinação próxima à de uma terça menor descendente.

A parte do violão consiste numa mesma melodia tocada três vezes. Na primeira, ela é apresentada alternando uma nota da melodia com uma nota da corda solta *sol*, *si* ou *mi* (Figura 4.22), enquanto permanece ao fundo o *mi* menor invertido tocado pelos sons eletrônicos. Na segunda vez, a melodia é tocada em notas repetidas, formando intervalos com notas do acorde de *mi* menor, especialmente *sol* e *mi*, ou com uma *apoggiatura* ou nota de passagem que resolve a seguir numa das notas deste acorde. Na terceira, a linha melódica é tocada no baixo, sempre acompanhada de um acorde de *mi* menor arpejado.

Uma vez que esse movimento apresenta um trecho com os sons pré-gravados acompanhando o violão e uma mesma melodia tocada três vezes seguidas, com pequenas variações, posso utilizar principalmente o Princípio da Separação Figura-Fundo e o Princípio da Comparação Sucessiva para fundamentar minhas escolhas interpretativas.

Para melhor separar o violão (figura) dos sons pré-gravados (fundo), posso empregar timbres contrastantes. Como os sons eletrônicos são brilhantes, metálicos, a opção mais contrastante é tocar *dolce*. Foi escolhida a articulação *legato* para contrastar com a articulação da próxima parte, conforme será explicado a seguir.

1965

0:00	0:05	0:10	0:15	0:20	0:25	0:30	0:35
1965							
NUVEM ELETRÔNICA sol - si - mi							
			1965 Guerra do Vietnã				
1965 tiros		1965 tiros		1965 promulgação do AI-2 ... 27 de outubro de 1965.			

[Princípio da Separação Figura-Fundo]
[Princípio da Comparação Sucessiva]

0:35	0:36	0:37	0:38	0:39	0:40	0:41	0:42	0:43	0:44
NUVEM ELETRÔNICA sol - si - mi									

$\text{♩} = 60$

f
[dolce e legato]

0:44	0:45	0:46	0:47	0:48	0:49	0:50	0:51	0:52	0:53
NUVEM ELETRÔNICA sol - si - mi									

accelerando

Figura 4.22: Página 1 de 1965 movimento de *Brasília 50* (Antunes). Manuscrito de Jorge Antunes.

Como dito acima, os sons de tiros do início soam num ritmo parecido ao de uma colcheia, numa afinação próxima à de uma terça menor descendente, em *staccato* e forte. No próximo trecho a melodia é acompanhada na maior parte do tempo por terças menores descendentes, em ritmo de colcheia. Para aumentar a possibilidade de criação de expectativa nesse trecho utilizando o Princípio da Comparação Sucessiva, escolhi empregar uma dinâmica forte e a articulação *staccato*, relacionando-a aos tiros do início. Para aumentar a possibilidade de frustração da expectativa, posso utilizar um timbre oposto ao do empregado na primeira parte, ou seja, metálico. A melodia está indicada na figura a seguir pelas setas (Figura 4.23)

[Princípio da Comparação Sucessiva]

[sempre staccato, seco]

♩ = 66

[metálico]

ritardando

Figura 4.23: Página 2, sistemas 1 a 3, de *1965*, movimento de Brasília 50 (Jorge Antunes). Manuscrito de Jorge Antunes.

Por fim, na terceira parte, (Figura 4.24) mais uma vez busquei frustrar a expectativa criando contrastes. Como nos dois trechos anteriores o pulso era constante, a melhor forma de criar contraste com as duas partes, a meu ver, é tocá-la com maior liberdade na agógica. Este trecho tem muitas semelhanças com o primeiro, e como

naquela parte o acompanhamento soava brilhante, enquanto decidi que o baixo deveria soar doce, achei melhor manter essa escolha de timbre para cada uma das vozes. Meu objetivo é fazer com que o timbre colabore para reforçar a percepção que esse movimento teria forma A-B-A, enquanto a utilização de variação no pulso ao mesmo tempo não confirmaria essa hipótese. O contraste de emoções que surge, conforme Huron (2006), tornaria ainda mais forte a emoção predominante. Em princípio, ao fazer tal escolha corro o risco de criar uma sensação desagradável em algum ouvinte. Porém, a estrutura da música me faz acreditar que é muito mais provável que os ouvintes reconheçam que estarão escutando a mesma melodia apresentada pela terceira vez consecutiva, então tenho a oportunidade de, ao criar algum nível de frustração, possibilitar maior intensidade de emoção positiva para os ouvintes que notem a repetição.

[legato]
[tempo rubato]
♩ = 52

[baixo normal, acorde metálico]

morendo

Figura 4.24: Página 2, sistemas 4 a 7, de 1965, movimento de *Brasília 50* (Antunes). Manuscrito de Jorge Antunes.

Encerro aqui a análise dos movimentos de *Brasília 50* (Antunes) selecionados para esse estudo. Nos movimentos escolhidos foi possível empregar todas as leis e princípios de percepção da Gestalt. Na maioria deles, observei como máximo nível arquitetônico apenas pequenos trechos de um movimento, mas foi possível empregá-los também entre movimentos distintos. Seria interessante fazer a análise de todos os outros movimentos, porém, acredito que o material até aqui apresentado já fornece uma boa indicação da possibilidade de associação e uso entre os princípios gestálticos, os

conceitos de Meyer e abordagens interpretativas particulares da música contemporânea (como a manipulação timbrística, por exemplo).

No próximo capítulo, faço considerações sobre o resultado das análises realizadas, e proponho possíveis aplicações futuras, além de refletir sobre os possíveis avanços que estudos semelhantes poderiam intentar, justamente com o objetivo de contribuir para uma melhor compreensão do processo de trabalho do músico ao planejar sua interpretação de composições inéditas.

Capítulo 5 – Conclusão

Como pretendi demonstrar nos capítulos anteriores, a criação de expectativas pode ser tomada como ponto de partida para gerar uma interpretação musical expressiva. Meyer (1956) utilizou como fundamentação teórica para chegar a essa conclusão as leis e princípios de percepção de padrões da Gestalt. A partir de Meyer (1956), esses princípios e leis foram aplicados a alguns movimentos de *Brasília 50*, de Jorge Antunes, com a finalidade de verificar seu uso na concepção de escolhas interpretativas de uma composição inédita. Tais escolhas trataram principalmente de dinâmica, articulação, timbre e agógica, mas incluíram também sugerir como executar um efeito sonoro.

O primeiro ponto a ser observado é que esse procedimento cumpriu seus objetivos, ao menos em algumas situações. Não foi por demais complicado observar padrões rítmicos e melódicos que possibilitavam a formação de expectativas que, por sua vez, poderiam ser frustradas, confirmadas ou enfraquecidas na sua execução por meio da manipulação da dinâmica, articulação, timbre e ou agógica. Como observado na segunda página de “1960” (ver Figura 4.2), consegui encontrar mais de uma opção de interpretação, estas igualmente justificáveis e fundamentadas pelos procedimentos de análise aplicados.

No entanto, há também partes em que não foi possível reconhecer padrões, dado o excesso de informação do trecho musical em questão. O exemplo mais controverso está em “1960”, em que consta um efeito cênico no último sistema da primeira página. Esse efeito, conforme conversa pessoal que tive com o compositor, não deve produzir algum som específico, logo, não há qualquer maneira de relacioná-lo a outro som. Como não há outros efeitos cênicos que constam na partitura dos demais movimentos escritos até o momento, não foi possível verificar uma correlação para formar algum

padrão. No entanto, isso não significa que, especialmente durante uma performance ao vivo, ele não gere qualquer padrão para um membro da plateia. Esse gesto cênico pode ser relacionado a outros eventos na performance, e na minha experiência tocando essa obra ouvi de membros da audiência relatos diversos daquilo que eles perceberam. Entre os mais frequentemente comentados estão a relação entre o efeito cênico citado e a fala de Oscar Niemeyer no qual ele fala sobre “as mulheres bonitas passeando”, ou seja, que ele representaria uma mulher bonita, com corpo de violão; e entre o efeito cênico criado pela execução do efeito sonoro logo em seguida. Para esfregar as unhas da mão direita na corda em movimentos velozes de vaivém (Figura 5.1) faz-se um movimento que algumas pessoas me comentaram que, quando executado logo após acariciar o violão, remetem à masturbação feminina. Jorge Antunes tem apenas duas composições para violão solo, “*Sighs*”, de 1976, e agora *Brasília 50*, iniciada em 2009 e ainda incompleta. Houve uma pessoa que inclusive achou interessante encontrar essa referência à masturbação no primeiro movimento da segunda obra pra violão solo de Jorge Antunes, considerando como encerra sua primeira peça para essa formação. Sua composição anterior para violão, “*Sighs*”, tem no último movimento indicações na partitura que pedem que o intérprete vocalize gemidos durante a performance, enquanto *Brasília 50* aludiria à masturbação graças ao efeito mostrado na Figura 5.1.

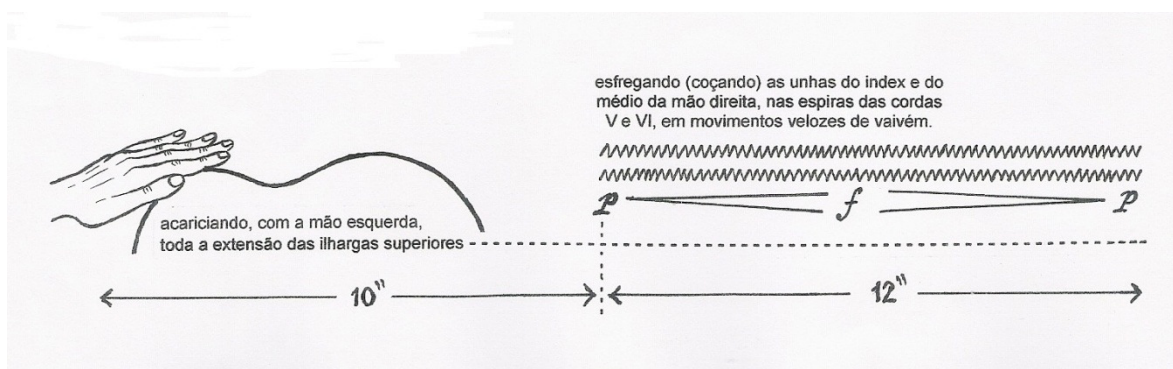


Figura 5.1: Página 1, último sistema, de 1960, movimento de *Brasília 50* (Antunes). Manuscrito de Jorge Antunes.

Considerando que há um elemento cênico inevitavelmente envolvido numa performance musical, acredito ser possível propor alguma maneira de tocar o respectivo efeito cênico de acariciar as laterais do violão de modo a relacioná-lo a outro elemento, tendo em conta as leis e princípios de percepção da Gestalt. No entanto, isso implicaria em incluir nesse estudo outra dimensão da performance musical que não seria possível abordar com propriedade no pouco tempo disponível. Mas tal tarefa me parece promissora para a realização de um estudo posterior. Como dito no capítulo anterior, como esse efeito cênico não deve produzir som, considero-o como um elemento alheio a esse estudo, e ignorei sua existência, embora consciente de que pode ser o ponto de partida de mais investigações.

Embora considerar na análise um efeito cênico seja uma situação que pode gerar escolhas interpretativas, tive tanta dificuldade em empregar esse procedimento de análise considerando a harmonia que acredito ser impossível, em algumas situações, empregar esse procedimento para tratar de acordes.

Os padrões harmônicos, em geral, levavam a poucas opções de interpretação se seguidas apenas as leis e princípios da Gestalt, inclusive em trechos com harmonia funcional clara, como no exemplo a seguir (Figura 5.2).

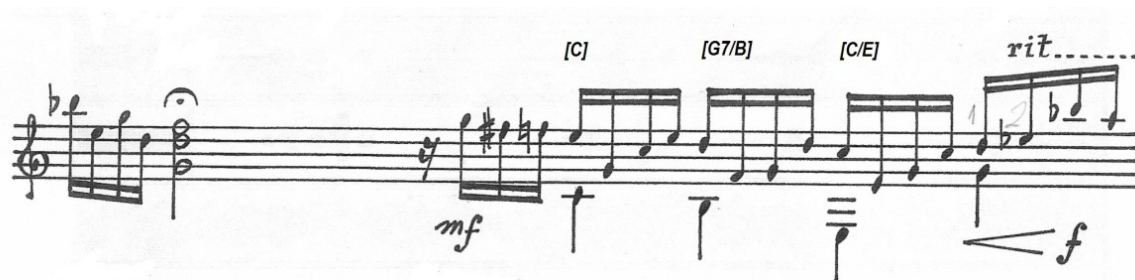


Figura 5.2: Página 4, sistema 2, de 1970, movimento de *Brasília 50* (Jorge Antunes). Manuscrito de Jorge Antunes.

Uma vez que, ouvir um acorde qualquer, seguido da dominante arpejada desse acorde inicial gera a expectativa de ouvir o primeiro acorde novamente, é fácil para um músico observar que nesse trecho há geração de expectativa, que poderia ser justificada pela Lei da Experiência Passada. Tal justificativa dá-se porque um ouvinte típico de salas de concerto, a partir do seu conhecimento de estilo, espera ouvir uma tônica após sua dominante. Porém, a aplicação dessa regra me pareceu de pouco emprego nesse repertório. Como o gerenciamento da expectativa aqui proposto permite confirmar, frustrar, adiar ou enfraquecer uma expectativa, das opções disponíveis duas delas estão ligadas à escolha das alturas. Para confirmar a expectativa, é preciso que o acorde esperado seja ouvido no momento esperado. Para frustrar, outro acorde deve soar no momento esperado. Para adiar, o acorde esperado deve ser tocado após o momento esperado. Para enfraquecer, é preciso criar um ambiente harmônico no qual há dúvida sobre qual acorde esperar, e/ou sobre quando um acorde deve soar. Três desses resultados (confirmar, frustrar e enfraquecer) só podem ser obtidos manipulando as alturas, e essa é uma tarefa do compositor. Um intérprete pode deixar mais ou menos claros esses resultados, mas se uma composição está escrita de tal maneira que a expectativa gerada por uma determinada cadência harmônica é, por exemplo, confirmada, será impossível, sem manipular as alturas, transformar aquela cadência de modo a gerar outra expectativa (por exemplo, frustração). Ao intérprete, portanto, resta a mera opção de mudar a agógica para adiar a resolução prevista. No entanto, fazer um *rallentando* a cada resolução harmônica compromete a fluência de qualquer peça musical e em *Brasília 50* geraria um problema que inviabilizaria certas performances, já que o intérprete toca acompanhado de uma gravação. Esses aspectos relativos à manipulação agógica, bem como sua limitação, na interpretação dessa composição são comentados a seguir.

Tentar aplicar esse procedimento de análise observando os padrões de percepção da Gestalt para ver quais expectativas são geradas, e então manipulá-las, em trechos que empregam acordes de difícil reconhecimento de funções harmônicas geraram resultados ainda menos frutíferos. Se no trecho acima (vide Figura 5.2), em que há um padrão harmônico facilmente identificável, ainda havia pouca oportunidade para o instrumentista fazer alguma escolha interpretativa, em trechos que não podem ser facilmente compreendidos pela harmonia funcional encontro uma situação ainda mais desafiadora. Por exemplo, “1963” (ver Figura 5.3) é um movimento cuja parte do violão tem apenas três elementos: um motivo rítmico-melódico de colcheia seguido de semicolcheia pontuada, um evento harmônico, e um efeito percussivo. Seria simples propor escolhas de interpretação para a percussão e o motivo rítmico-melódico, porém não consegui encontrar uma maneira de gerar decisões interpretativas a partir das relações harmônicas usando o procedimento de análise desse estudo.

1963

0:00 0:05 0:10 0:15 0:20 0:25 0:30 0:35

1963 discurso Kennedy ladies and gentlemen ...

1963 discurso Kennedy even the day ...

1963 ataque orquestra

1963 tiro *f*

1963 tiro *mf*

1963 ataque orquestra

1963 tiro *f*

$\text{♩} = 60$

0:36 0:38 0:40 0:42 0:44 0:46 0:48 0:50 0:52

1963 tiros

1963

tambora
index m.d.
sobre cavalete

f

f sempre

Figura 5.3: Primeira página de *1963*, movimento de *Brasília 50* (Antunes). Manuscrito de Jorge Antunes.

Ou seja, a forma como foram aplicadas essas leis e princípios da Gestalt na análise de *Brasília 50* não conseguiu abarcar todas as possibilidades de formação de expectativa musical já conhecidas. Expectativas criadas pela harmonia, em especial, foram pouco adequadas a esse procedimento de análise, ao menos para meu objeto de estudo. Considero interessante averiguar se o mesmo se dá em composições de outros estilos e gêneros, em especial em composições do período clássico que apresentam em toda a composição harmonia funcional clara. Em testes rápidos com alunos que estavam tocando obras de Mauro Giuliani (1781-1829), como a *Grand Overture, op. 61* e as *Variações sobre um Tema de Haendel, op. 107*, pude perceber que essa investigação seria promissora.

Como mostrei ao agrupar efeitos sonoros presentes nos movimentos “1960”, “1962” e “1969”, esse procedimento de análise consegue relacionar sons sem nota definida e fornecer escolhas interpretativas coerentes para o músico. Portanto, embora essa análise possa apresentar limitações ao abordar a harmonia, ela é útil para tratar de efeitos sonoros utilizados na música dos séculos XX e XXI que dispõem de poucos ou nenhum procedimento de análise. Acredito ser esta uma das contribuições dessa pesquisa, pois esse é um campo em que há pouca informação. Na minha experiência como intérprete, por exemplo, quando conversei com músicos sobre composições que empregam principalmente ou exclusivamente efeitos sonoros, como *Tellur*, de Tristain Murail, os comentários ou mesmo textos disponíveis tratam quase que apenas de cunho técnico. Parece-me que, em geral, os intérpretes agem como se o único problema que um instrumentista enfrenta ao lidar com essa situação reside na capacidade de ler a partitura corretamente e conseguir realizar os efeitos. Ir além na interpretação do texto musical e propor uma nova leitura seria, então, uma impossibilidade, já que o intérprete dispõe de pouco ferramental para analisar a composição e utilizá-la para embasar

outras possibilidades interpretativas. O procedimento analítico empregado nessa dissertação tem potencial para atingir esse fim.

Portanto, ao contrário do que Meyer (1994) sugere, essa maneira de analisar composições musicais com base nas leis e princípios de percepção da Gestalt, sem quedar-se aprisionado exclusivamente à análise rítmica, é bastante útil para melhor compreender a música de hoje, inclusive e especialmente a que não se limita a lidar com as alturas. Aqui analisei movimentos de *Brasília 50* para fundamentar decisões interpretativas, mas acredito que essa análise pode ser também útil para outras finalidades, e ir além da aplicação sugerida pelo próprio Leonard Meyer.

Como a expressividade é criada não apenas quando uma expectativa é frustrada, mas também quando adiada, essa análise deveria gerar um número muito maior de decisões sobre agógica do que as aqui verificadas. No entanto, a necessidade de tocar em sincronia com a gravação, especialmente quando os sons pré-gravados são manipulados por técnicos de som sem formação musical, foi um sério limitador para um uso mais rico da agógica. Para poder tocar *Brasília 50* em todas as oportunidades disponíveis tive de preparar um CD com a inserção de um tempo de silêncio entre os movimentos, e minha performance ao vivo no violão deveria ter a duração mais próxima possível desse tempo calculado. Ainda assim, em Windhoek (Namíbia), por exemplo, o técnico de som ficou extremamente nervoso pela responsabilidade de simplesmente pegar esse CD preparado previamente, apertar a tecla *play* e esperar a gravação acabar. Houve alguns pequenos contratempos nessa performance que, graças ao bom humor do público presente, Jamal, o técnico de som, voltou pra casa como uma das estrelas do show. Explico adiante. Em Kingston (Jamaica), o Ministro da Embaixada do Brasil gentilmente fez as vezes de técnico de som, e teve de gerenciar a gravação a meu sinal para uma plateia que incluiu a ex-primeira-dama da Jamaica, entre

outras autoridades. Caso fosse viável tocar essa obra sempre após ensaios com o responsável pela difusão sonora (melhor ainda, se fosse sempre a mesma pessoa), seria possível fazer mais escolhas sobre agógica que as descritas no capítulo anterior. A gravação anexada a esse texto foi feita em melhores condições que encontro normalmente, e nessa gravação é possível ouvir nuances de agógica não citadas na interpretação construída acima.

Nesse repertório também foi possível gerar poucas decisões interpretativas a partir da tessitura, e todas tendiam a apenas confirmar clichês interpretativos como tocar a melodia principal mais forte que o acompanhamento. Embora seja válido utilizar esse arcabouço teórico para justificar algum clichê, bem como apontar possíveis explicações do porque essas escolhas se tornaram tão comuns na música erudita ocidental, é pouco prático sugerir que outros intérpretes devam conhecer e aplicar esses conceitos para ter ao final um resultado similar ao que seria obtido apenas utilizando clichês.

No início da pesquisa notei esse problema especialmente quando utilizava a uniformidade para gerar decisões interpretativas. Em princípio, elas se restringiam a confirmar clichês, como crescer quando a linha melódica se dirigia para a região aguda. No entanto, um maior contato com esse recurso permitiu ver que seria igualmente válida uma decisão diferente, como decrescer numa escala ascendente, mudar de timbre em notas repetidas, ou variar a agógica, o timbre e/ou a articulação entre quaisquer extremos da palheta sonora, desde que seja possível verificar uma mudança progressiva e linear. Seria igualmente provável inclusive combinar mais de um desses recursos ao mesmo tempo, como crescer, ir do *dolce* ao metálico, *ralentar* e fazer *staccatos* cada vez mais curtos, tudo num mesmo trecho. Portanto, embora o uso da uniformidade tenda a apenas confirmar clichês interpretativos, ela tem forte potencial de gerar decisões musicais criativas, e que fogem de lugares-comuns.

O uso da uniformidade se revelou bastante rico quando aplicado a *Brasília 50*, pois consegue gerar expressividade enfraquecendo a expectativa do padrão, ao mesmo tempo em que o confirma. Debelis (1997) aponta a importância que deve ser dada a essa forma de gerenciar a expectativa. Decisões interpretativas que buscam apenas frustrar a expectativa podem gerar uma interpretação de difícil compreensão. Muita informação é desinformação, e é preciso que certos padrões sejam confirmados para que a comunicação se faça presente ao invés do ouvinte ter uma sensação de estranheza ao ouvir determinada peça musical. Como explicado no Capítulo 2, o emprego da uniformidade gera padrões reconhecíveis e confirmáveis. Contudo, não é possível ter certeza de quando ou como soará o último elemento do grupo. A aplicação da uniformidade para gerar decisões interpretativas de composições contemporâneas, que costumam ser pouco compreensíveis para a maioria dos frequentadores de concertos, se revelou especialmente útil.

Notei também que o emprego dessa análise pode gerar decisões interpretativas inclusive contrárias às indicadas na partitura. Embora nesse estudo tomei a decisão de respeitar as indicações do compositor, o processo me deu a possibilidade de tocar com coerência de uma maneira mais próxima à noção de interpretação como recriação de uma obra que da noção de reprodução das ideias do compositor. Um intérprete criativo se beneficiaria desse procedimento de análise para enxergar, avaliar e escolher possibilidades interpretativas que necessitam de alterar de alguma forma o texto musical original.

Percebi também que, com esse procedimento de análise, é possível obter decisões sobre dinâmica, articulação, timbre e agógica com certa facilidade, podendo gerar as mais variadas interpretações que manipula esses parâmetros para uma mesma obra. Alguns trechos presentes nesse texto foram analisados em diferentes momentos, e

a cada vez foi possível encontrar uma nova opção válida e consistente com a fundamentação teórica.

Por fim, penso que um breve relato das minhas interpretações de *Brasília 50* possa ajudar a elucidar alguns pontos relativos ao processo de pesquisa, bem como de concepção da interpretação.

Antes de ingressar no mestrado, tive a oportunidade de tocar a obra em três ocasiões, das quais gostaria de comentar duas. Para a estreia, no Museu Parque das Ruínas, no Rio de Janeiro, ainda estava com muitas dúvidas, mas como havia um compromisso a cumprir, me impus a tarefa de tocar a música como consta na partitura, com bom som, e cruzar os dedos para que o resultado atendesse ao nível de exigência da plateia. Felizmente a obra foi das que o público mais comentou ao final do evento, e de imediato me surpreendi com o potencial de *Brasília 50*, pois a obra havia sensibilizado um público resistente à música contemporânea. Muitos senhores e senhoras que viveram os eventos históricos retratados identificaram-se demasiadamente com a composição. Ouvi relatos empolgados sobre os eventos, como a movimentação nas ruas da capital fluminense em 01 de abril de 1964. Em função dessa relação com eventos históricos, vi que muitas pessoas conseguiam se relacionar com *Brasília 50*, seja lembrando de fatos vividos, seja apreciando a história de outra maneira. Apesar de, nessa obra, Antunes empregar uma linguagem musical mais acessível que em várias de suas composições mais conhecidas, ainda assim acho que só o estilo da composição não seria suficiente para ela ter tanto impacto nas pessoas. Isso mudou minha forma de pensar sobre encomendas a compositores, e em encomendas mais recentes tenho incentivado a presença de relações extra-musicais na peça. Um exemplo seria o *Concerto “Que Todos os Ditadores Caiam”*, de Jean Goldenbaum (1982-), que alude à chamada “Primavera Árabe”, série de levantes populares em países árabes.

A segunda ocasião que me referi foi uma apresentação em abril de 2010 no Instituto Cervantes de Brasília, com o próprio Jorge Antunes fazendo a difusão sonora dos sons pré-gravados. Nessa apresentação já não tinha mais dúvidas técnicas de qualquer ordem, porém as dúvidas sobre como conceber a interpretação ainda eram grandes. Após a performance, Jorge Antunes me apontou alguns pontos a serem aprimorados, e me alertou sobre alguns erros na minha leitura da partitura, em especial da execução de efeitos. Pude indagá-lo a respeito das ideias que ele tinha para cada movimento. Nesta ocasião, Jorge Antunes contextualizou, em linhas gerais, o caráter de cada um deles. Mesmo após esse encontro ainda tinha muitas dúvidas sobre a interpretação. Por exemplo, saber que o compositor gostaria que um dado movimento soasse “alegre” não me esclarecia muito sobre como tocar uma determinada nota. Penso que a diferença entre uma interpretação boa de uma ótima está nos detalhes, e uma informação generalizante como “esse movimento deve soar alegre” não é suficiente para planejar uma interpretação ótima – não creio que seja suficiente nem para definir uma interpretação boa.

As aulas do mestrado tiveram início no segundo semestre de 2010, e nas últimas semanas desse semestre tive a oportunidade de tocar *Brasília 50* para duas plateias estrangeiras cuja língua materna não é o português. Nesse momento minha pesquisa ainda estava em estágio inicial, e tinha acabado de fazer um teste piloto em “1960” e “1970” quase que apenas pra sondar se estava no caminho certo. Em Kingston, capital da Jamaica, fiz duas apresentações. A primeira, apesar de aberta ao público, foi organizada em condições que levou à maior presença de autoridades, enquanto a segunda foi no auditório da principal escola de música do país, a Edna Manley School of Music, e nessa ocasião tive um retorno mais interessante dos comentários do público. Naturalmente, diferentemente do ocorrido no Rio de Janeiro, a maioria das pessoas não

compreendeu os trechos em português da gravação, e nos trechos em que se falava em inglês o interesse deles foi mais intenso. A julgar pelos comentários, tive a impressão que a maior parte da plateia tinha pouco ou nenhum contato com a música erudita de vanguarda (a Edna Manley School of Music foca suas atividades no jazz e na música pop), e no geral, a impressão era de surpresa pelo uso de efeitos sonoros pouco usuais, especialmente em função do emprego de um copo ou uma moeda para gerar alguma sonoridade. Era como se eles tivessem presenciando algo que eles nunca julgaram possível. Algumas pessoas me disseram (uma delas esteve presente nas duas apresentações) que a audição os fazia sentir não como espectadores de um evento no passado, mas como testemunhas de eventos que estavam se desenrolando à sua frente. “1970”, segundo um ouvinte, o fez sentir viver a emoção de ver um país ganhar um evento esportivo importante, o que Usain Bolt e outros atletas transformaram em algo corriqueiro para os jamaicanos, como se estivesse acabado de acontecer.

Em Windhoek, na Namíbia, tive um problema com o técnico de som. O programa constava de três obras, na qual *Brasília 50* era a segunda e as demais eram obras para violão solo, sem qualquer gravação tocada simultaneamente. O CD com os sons pré-gravados foi tocado no início de cada uma das três peças do programa, inclusive das para violão solo. Contornei a situação com bom humor, e a performance da peça de Antunes não foi prejudicada. Apesar de a apresentação ter transcorrido de modo tranquilo, como na Jamaica, dentre todas as vezes em que a toquei, esse foi o momento em que senti maior rejeição do público. A plateia me pareceu bastante incomodada com a composição, provavelmente em função do estilo, e os comentários ao final sobre essa obra foram relatos de estranheza. As outras músicas do programa tiveram uma recepção melhor.

Após as análises, toquei *Brasília 50* em Uberlândia em três ocasiões, das quais gostaria de comentar duas. Uma delas foi na Sala Camargo Guarnieri, situada nas dependências do Departamento de Música da UFU, e outra no Teatro Rondon Pacheco, a principal sala de concertos da cidade. Notei que minha performance conseguiu atrair bastante a atenção da plateia, e que consegui efetivamente comunicar muitas emoções para o público. Digo isso em função ds relatos do público, por sua vez muito empolgados, e a aceitação me pareceu grande. Alguns alunos de composição pouco tempo depois me mostraram obras com clara inspiração em *Brasília 50*, inclusive empregando alguns recursos da composição de Jorge Antunes.

Minha última performance de *Brasília 50* foi em Vitória, durante o II Festival e Concurso Latino-Americano Maurício de Oliveira. Uma vez mais minha apresentação teve boa aceitação da plateia, inclusive de uma parte do público que se diz arredia à música contemporânea – no mesmo festival havia um recital com instrumentos de época. Alguns colegas violonistas, em especial um que tem foco na música do classicismo e em repertório nacionalista latino-americano, me incentivaram a montar um programa apenas com obras para violão e *tape*, pois acharam que seria capaz de interpretar com muita solidez esse repertório.

Portanto, à medida que me aprofundi nessa pesquisa, notei que a receptividade da obra foi aumentando a cada nova performance, inclusive gerando elogios de pessoas que não se interessam por música contemporânea. É natural que o próprio processo de amadurecimento da interpretação e o maior contato com a obra contribua para esse resultado, mas acredito que ter utilizado conceitos da cognição e da percepção como fundamentação teórica para gerar minhas escolhas interpretativas foi fundamental para alcançar esse resultado. Corrobora a minha opinião o fato de, quando alguém fazia comentários de movimentos específicos, em geral os mais entusiasmados elogios eram

dirigidos aos movimentos que haviam sido analisados para essa dissertação. Um comentário que se tornou cada vez mais frequente nas minhas apresentações, feitas a partir do primeiro teste piloto usando esse procedimento de análise, foi “não gosto de música contemporânea, mas gostei dessa música do Antunes”. Embora o conhecimento aprofundado do estilo enriqueça a apreciação da obra, foi possível utilizar como base das escolhas interpretativas presentes nesse estudo informações que inclusive um ouvinte pouco habituado à música de vanguarda já está familiarizado, como por exemplo, ouvir um motivo ser tocado preferencialmente com a mesma articulação ao longo de um movimento, ou variar a dinâmica em notas repetidas. O “universo do discurso” exigido do ouvinte como pré-requisito para compreender a “declamação do texto musical” feita pelo intérprete acaba sendo bastante compreensível por uma ampla gama de ouvintes.

Portanto, acredito que o procedimento de análise empregado nesse estudo conseguiu atingir o objetivo pretendido: elencar um conjunto de critérios que, por sua vez, podem embasar uma interpretação expressiva de uma composição inédita. Consegui construir ao menos uma opção interpretativa em todos os movimentos selecionados, e em alguns trechos mais de uma opção interpretativa foi gerada. No entanto, essa análise precisa de mais aprofundamento para verificar como pode ser aplicada em trechos com acordes sem função tonal evidente, e merece investigação para conferir se atinge o mesmo objetivo se aplicada no aspecto cênico de uma performance. Sua aplicação no repertório tonal e em composições que empregam apenas efeitos sonoros parece promissora e merece mais estudos, ampliando os limites que se pensava existir na aplicação dessas ideias. Nas minhas performances, feitas ao longo desse estudo, observei uma receptividade cada vez maior da plateia, e por vezes uma reação bastante entusiasmada à minha performance de *Brasília 50*, em especial nos

movimentos que constam nesse estudo. Embora com limitações, e ainda com muito mais a investigar, acredito que o procedimento de análise aqui utilizado solucionou meu problema, e me tornou capaz de interpretar *Brasília 50* (Antunes) de uma maneira que convença não só a mim mesmo, mas a meus pares e a plateias diversas.

Referências

ANTUNES, Jorge de Freitas. Baques e quicadas: novas identificações de semantemas musicais na música eletroacústica, com base em significação do tipo “emoção forte”. In: XII Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 24 a 26 de outubro 1999, Salvador. *Anais...* Salvador, UFBA, 1999. CD-ROM.

_____. “Clamores e argumentos” – identificação de semantemas musicais na música eletroacústica, com base em significação do tipo “persuasão”. In: XIII Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 23 a 24 de abril de 2001, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte, UFMG, 2001. p. 253-260.

_____. *O Semantema*. Revista Opus - Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, São Paulo, ano 8, no. 7, set. 2000. p. 72-90.

_____. Volatas e cascatas: primeiras identificações de semantemas musicais na música eletroacústica, com base em significações do tipo “emoção forte”. In: XI Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 24 a 28 de agosto de 1998, Campinas. *Anais...* Campinas, 1998. p. 156-161.

BENETTI JÚNIOR, Alfonso. *Comunicação Estrutural e Comunicação Emocional nas Variações Sobre um Tema Nordestino de Almeida Prado*. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: UFRGS, 2008.

CORRÊA, Antenor Ferreira. *Integração de Técnicas Analíticas como Princípio de um Modelo Composicional*. Tese de Doutorado. São Paulo: USP, 2009.

COOK, Nicholas. *A Guide to Musical Analysis*. Oxford: Oxford University Press, 1987.

COOPER, Grosvenor; MEYER, Leonard. *The Rhythmic Structure of Music*. Chicago: University of Chicago Press, 1963.

DAVIES, Stephen; SADIE, Stanley. Interpretation. In: *Grove Music Online*. Ed. L. Macy, 2001. Disponível em:
<<http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/13863>>.
Acesso em: 20 de abril de 2012.

DEBELIS, Mark. Book Review: Music, The Art, and Ideas. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 55, no. 3, 1997, p. 335-337.

GRAF, Peter Lukas. *Interpretation*. English translation by Katharine Wake. Mainz: Schott Musik International, 2001.

HURON, David. *Sweet Anticipation: music and the psychology of expectation*. Cambridge: MIT Press Books, 2006.

LEHMAN, Andreas C.; SLOBODA, John A.; WOODY, Robert H. *Psychology for Musicians: Understanding and Acquiring the Skills*. New York: Oxford University Press, 2007.

MATTOS, Fernando Lewis de. Sobre a Teoria Analítica de Leonard Meyer. In: *Análise Musical IV: Apostila*. Porto Alegre, 2007, p. 16-19. Disponível em <<http://dc378.4shared.com/doc/TPyN-bCE/preview.html>. Acesso em: 19 de julho de 2012>.

MEYER, Leonard. *Style and Music: Theory, History and Ideology*. Chicago: University of Chicago Press, 1997.

_____. *Music, the arts, and ideas*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

_____. *Explaining Music - essays and explorations*. California: University of California Press, 1973.

_____. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: University of Chicago Press, 1956.

RAMOS, Danilo; SANTOS, Rafael dos. *A comunicação emocional na performance pianística*. In: *Música em Perspectiva*, Vol. 3, No 2, 2010. Curitiba: Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da UFPR, 2010 v.II, p. 34-49. Disponível em <<http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs-2.2.4/index.php/musica/article/viewFile/21981/14343>. Acesso em: 18 de julho de 2012>.

PICHIN, Bernardo Pellon de Lima. *Música e Emoção: Uma Nova Proposta de Análise e Composição Musical*. Dissertação de mestrado em música. Rio de Janeiro: UFRJ. 2009.

SANTOS, Cristiano Sousa dos. *Processos de Criação do Intérprete: Estudo de Dedilhados na Aquarelle, de Sérgio Assad*. Dissertação de mestrado em música. Salvador: UFBA. 2009.

SOUZA, Márcio de. *Preparação de "Orpheus" de Leonardo Boccia: a relação compositor-intérprete*. Dissertação de mestrado em música. Salvador: UFBA. 1997.

TOKESHI, E.; BORGHOFF, M. M.; SILVA, E. R. Perspectivas para Interpretação de Obras Inéditas para Instrumentos de Cordas e Piano Compostas a partir de 1945. In: Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2001, Belo Horizonte. *Anais do XIII Encontro Nacional da ANPPOM*. Belo Horizonte : Escola de Música da UFMG, 2001. v. I. p. 9-11.

WERTHEIMER, Max. *Laws of Organization in Perceptual Forms*. 1923. Disponível em <<http://psychclassics.yorku.ca/Wertheimer/Forms/forms.htm>>. Acesso em: 08 jun. 2011.

ANEXOS

1960

Timeline interface showing audio tracks for 1960. Tracks include '1960-01.L', '1960-02.R', '1960-03.R', and 'Audio 4_24 -04'. Labels include 'JK inaugura 108 Sul', 'Oscar Niemeyer', and 'mulheres bonitas passeando'. A tempo indicator '19/60' is visible.

♩ = 60

acariçando, com a mão esquerda, toda a extensão das ilhargas superiores

esfregando (coçando) as unhas do index e do médio da mão direita, nas espiras das cordas V e VI, em movimentos velozes de vaivém.

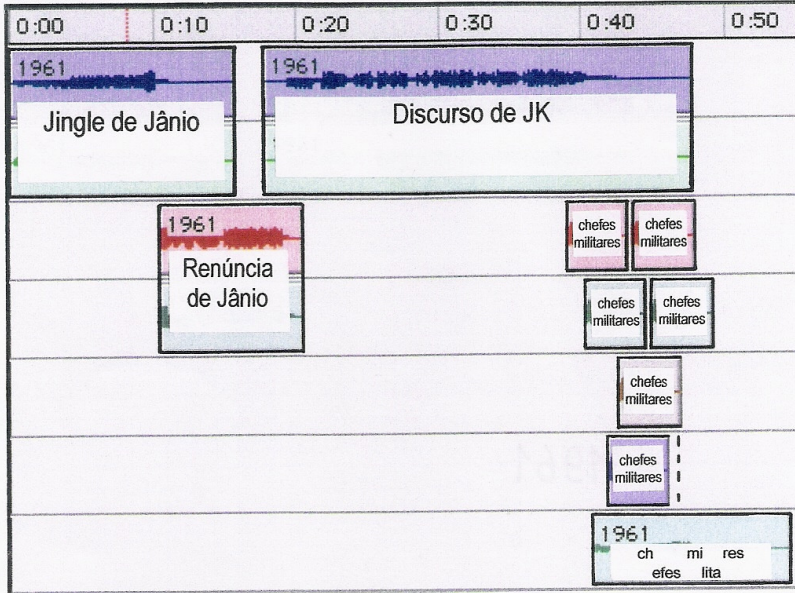
← 10" → | ← 12" →

A musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of chords and melodic fragments. The first measure has a half note chord (F#4, A4, C5). The second measure has a quarter note chord (F#4, A4). The third measure has a quarter note chord (F#4, A4, C5). The fourth measure has a quarter note chord (F#4, A4, C5). The fifth measure has a quarter note chord (F#4, A4, C5). The sixth measure has a quarter note chord (F#4, A4, C5). The seventh measure has a quarter note chord (F#4, A4, C5). The eighth measure has a quarter note chord (F#4, A4, C5). The ninth measure has a quarter note chord (F#4, A4, C5). The tenth measure has a quarter note chord (F#4, A4, C5). The eleventh measure has a quarter note chord (F#4, A4, C5). The twelfth measure has a quarter note chord (F#4, A4, C5). The thirteenth measure has a quarter note chord (F#4, A4, C5). The fourteenth measure has a quarter note chord (F#4, A4, C5). The fifteenth measure has a quarter note chord (F#4, A4, C5). The sixteenth measure has a quarter note chord (F#4, A4, C5). The seventeenth measure has a quarter note chord (F#4, A4, C5). The eighteenth measure has a quarter note chord (F#4, A4, C5). The nineteenth measure has a quarter note chord (F#4, A4, C5). The twentieth measure has a quarter note chord (F#4, A4, C5). The dynamics are indicated by a hairpin starting at *p*, increasing to *mf*, and then decreasing to *ff*. A fermata is placed over the final chord.

A musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of chords and melodic fragments. The first measure has a quarter note chord (F#4, A4). The second measure has a quarter note chord (F#4, A4). The third measure has a quarter note chord (F#4, A4). The fourth measure has a quarter note chord (F#4, A4). The fifth measure has a quarter note chord (F#4, A4). The sixth measure has a quarter note chord (F#4, A4). The seventh measure has a quarter note chord (F#4, A4). The eighth measure has a quarter note chord (F#4, A4). The ninth measure has a quarter note chord (F#4, A4). The tenth measure has a quarter note chord (F#4, A4). The eleventh measure has a quarter note chord (F#4, A4). The twelfth measure has a quarter note chord (F#4, A4). The thirteenth measure has a quarter note chord (F#4, A4). The fourteenth measure has a quarter note chord (F#4, A4). The fifteenth measure has a quarter note chord (F#4, A4). The sixteenth measure has a quarter note chord (F#4, A4). The seventeenth measure has a quarter note chord (F#4, A4). The eighteenth measure has a quarter note chord (F#4, A4). The nineteenth measure has a quarter note chord (F#4, A4). The twentieth measure has a quarter note chord (F#4, A4). The dynamic is indicated by a hairpin starting at *p*.

A musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of chords and melodic fragments. The first measure has a quarter note chord (F#4, A4). The second measure has a quarter note chord (F#4, A4). The third measure has a quarter note chord (F#4, A4). The fourth measure has a quarter note chord (F#4, A4). The fifth measure has a quarter note chord (F#4, A4). The sixth measure has a quarter note chord (F#4, A4). The seventh measure has a quarter note chord (F#4, A4). The eighth measure has a quarter note chord (F#4, A4). The ninth measure has a quarter note chord (F#4, A4). The tenth measure has a quarter note chord (F#4, A4). The eleventh measure has a quarter note chord (F#4, A4). The twelfth measure has a quarter note chord (F#4, A4). The thirteenth measure has a quarter note chord (F#4, A4). The fourteenth measure has a quarter note chord (F#4, A4). The fifteenth measure has a quarter note chord (F#4, A4). The sixteenth measure has a quarter note chord (F#4, A4). The seventeenth measure has a quarter note chord (F#4, A4). The eighteenth measure has a quarter note chord (F#4, A4). The nineteenth measure has a quarter note chord (F#4, A4). The twentieth measure has a quarter note chord (F#4, A4). The dynamic is indicated by a hairpin starting at *mp* and increasing to *ff*.

1961



raspando moeda
na VI corda solta

$\text{♩} = 52$

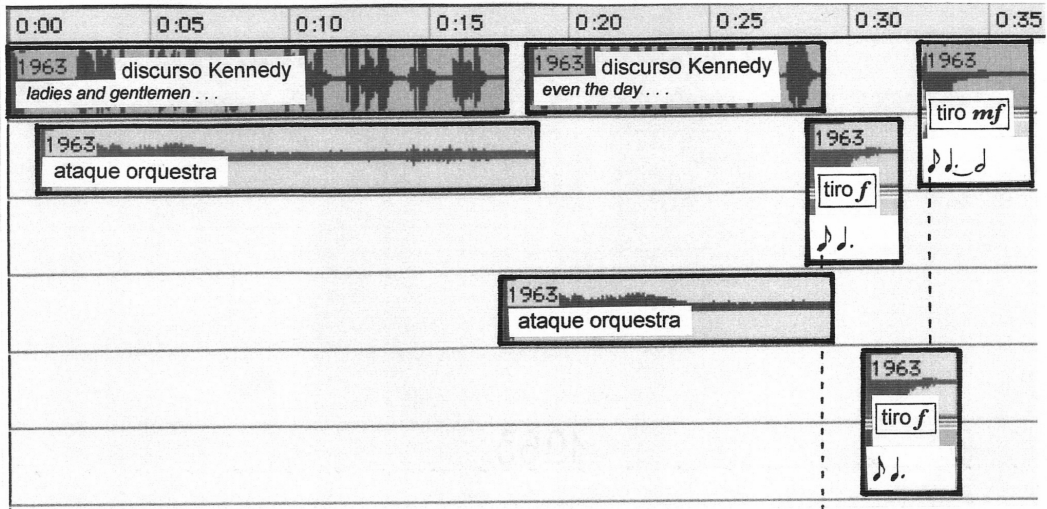
First musical staff in treble clef. It features a sequence of eighth notes with various accidentals (sharps and naturals) and stems. A triplet of eighth notes is marked with a '3' at the end of the staff. Below the staff, there are several chords, some with a double bar line underneath.

Second musical staff in treble clef. It contains several triplet eighth notes, each marked with a '3'. The notes have various accidentals. Below the staff are several chords, some with a double bar line underneath.

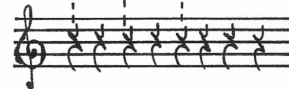
Third musical staff in treble clef. It features triplet eighth notes, some with a 'y' marking above them. Below the staff are several chords, some with a double bar line underneath.

Fourth musical staff in treble clef. It shows two measures of music. Each measure starts with a circled '19' and a wavy arrow pointing to the right. The notes have various accidentals and stems. Below the staff are several chords, some with a double bar line underneath.

1963



$\text{♩} = 60$



0:36 0:38 0:40 0:42 0:44 0:46 0:48 0:50 0:52

1963 tiros

1963

tambora
index m.d.
sobre cavalete

f

f sempre

Detailed musical score for tambora, including a timeline from 0:36 to 0:52, a waveform, and musical notation with dynamic markings (*f*, *f sempre*).

0:52	0:54	0:56	0:58	1:00	1:02	1:04	1:06	1:08
------	------	------	------	------	------	------	------	------

1963

tiros

963

1:08	1:10	1:12	1:14	1:16	1:18	1:20	1:22	1:24
------	------	------	------	------	------	------	------	------

tiros

1:24	1:26	1:28	1:30	1:32	1:34	1:36	1:38	1:40
------	------	------	------	------	------	------	------	------

tiros

1:40	1:42	1:44	1:46	1:48	1:50	1:52	1:54	1:56
------	------	------	------	------	------	------	------	------

tiro

1965

0:00 0:05 0:10 0:15 0:20 0:25 0:30 0:35

1965

NUVEM ELETRÔNICA *sol - si - mi*

1965 Guerra do Vietnã

1965 tiros

1965 tiros

1965 promulgação do AI-2
... 27 de outubro de 1965.

0:35 0:36 0:37 0:38 0:39 0:40 0:41 0:42 0:43 0:44

NUVEM ELETRÔNICA *sol - si - mi*

$\text{♩} = 60$

f

0:44 0:45 0:46 0:47 0:48 0:49 0:50 0:51 0:52 0:53

NUVEM ELETRÔNICA *sol - si - mi*

accelerando

..... ♩ = 66

Musical staff 1: Treble clef, quarter notes with chords, descending line.

Musical staff 2: Treble clef, quarter notes with chords, descending line.

ritardando

Musical staff 3: Treble clef, quarter notes with chords, descending line.

♩ = 52

Musical staff 4: Treble clef, sixteenth notes with chords, descending line.

Musical staff 5: Treble clef, sixteenth notes with chords, descending line.

Musical staff 6: Treble clef, sixteenth notes with chords, descending line.

Musical staff 7: Treble clef, sixteenth notes with chords, descending line.

morendo

1969

♩ = 60

fff *Psub* *fff* *Psub*

fff *Psub* *fff*

0:00	0:02	0:04	0:06	0:08	0:10	0:12	0:14	0:16
------	------	------	------	------	------	------	------	------

1969
Milésimo gol de Pelé

1969
Neil Armstrong, primeiro homem na Lua

D#
Ré #

fff

0:16	0:18	0:20	0:22	0:24	0:26	0:28	0:30	0:32	0:34
------	------	------	------	------	------	------	------	------	------

1969
Milésimo gol de Pelé

Ré #
Ré #
Ré #
Ré #
Ré #

0:34 0:36 0:38 0:40 0:42 0:44 0:46 0:48 0:50 0:52

♩ = 60

1 2 3 4 5 6 7

fff

Friccionando, em movimentos de vai-e-vem, um copo de vidro longitudinalmente nas cordas, principalmente nas cordas V e VI

21''

♩ = 60

fff

13''

fff

8''

♩ = 60

A musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a half note on the first line (F#4) with a fermata and a dynamic marking of *fff*. A hand is shown holding a cup over the staff. Below the staff, there are two ledger lines labeled V and VI, and a measurement of 8". The staff continues with a half note on the second line (G4) with a fermata and a dynamic marking of *fff*.

A musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). A hand is shown holding a cup over the staff. Below the staff, there are two ledger lines labeled V and VI, and a measurement of 21".

glissando, com torção da cravelha

A musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a half note on the first line (F#4) with a fermata and a dynamic marking of *f*. A crumhorn diagram shows a rotation. A slur connects this note to a half note on the second line (G4) with a fermata and a dynamic marking of *fff*. Another crumhorn diagram shows a rotation. A slur connects this note to a half note on the first line (F#4) with a fermata and a dynamic marking of *f*.

1970

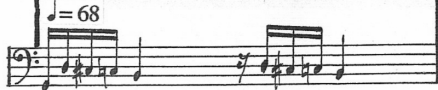
0:00 0:01 0:02 0:03 0:04 0:05 0:06 0:07 0:08 0:09

1970 Brasil, tri-campeão de futebol no México

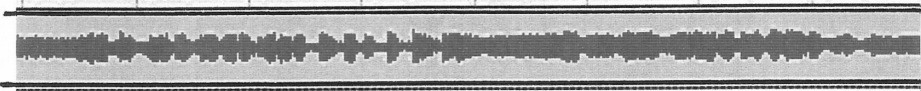
1970

$\text{♩} = 68$

$\text{♩} = 68$




0:09 0:10 0:11 0:12 0:13 0:14 0:15 0:16 0:17



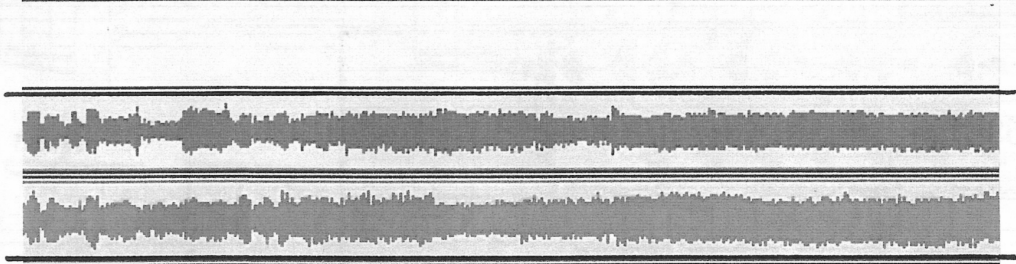
0:17 0:18 0:19 0:20 0:21 0:22 0:23 0:24 0:25 0:26

1970

Brasil, tri-campeão de futebol no México



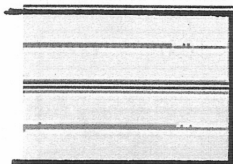
0:26	0:27	0:28	0:29	0:30	0:31	0:32	0:33	0:34
------	------	------	------	------	------	------	------	------



0:34	0:35	0:36	0:37	0:38	0:39	0:40	0:41
------	------	------	------	------	------	------	------



0:41 0:42 0:43 0:44 0:45 0:46 0:47 0:48



1970

$\text{♩} = 68$

$\text{♩} = 68$

$\text{♩} = 68$

mf

f *f* *mf*

f *p* *f*

This is a handwritten musical score consisting of eight staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The score is organized as follows:

- Staff 1:** Starts with a complex chordal texture, followed by a melodic line with a *f* dynamic. It includes a *gliss.* marking and ends with a *f* dynamic and a *rit.....* instruction.
- Staff 2:** Features a melodic line with a *mf* dynamic, followed by a *f* dynamic and a *rit.....* instruction.
- Staff 3:** Marked *a tempo*, it contains a melodic line with a *mf* dynamic.
- Staff 4:** Continues the melodic line with a *mf* dynamic.
- Staff 5:** Shows a melodic line with a *f* dynamic, followed by a *mf* dynamic.
- Staff 6:** Contains a melodic line with dynamics *f*, *f_{sub}*, *ff*, and *p_{sub}*.
- Staff 7:** Features a melodic line with a *crece.....* instruction and dynamics *ff*, *f*, and *ff*.
- Staff 8:** Shows a melodic line with dynamics *f* and *ff*.

0:00 0:01 0:02 0:03 0:04 0:05 0:06 0:07 0:08 0:09

1970

MI

$\text{♩} = 68$

p *fff*

Detailed description: This block contains the first system of audio and musical notation. At the top, a time bar shows intervals from 0:00 to 0:09. Below it are three audio waveform tracks: two labeled '1970' and one labeled 'MI'. The 'MI' track shows a dense, noisy signal. Below the waveforms is a musical score with a bass staff on the left and a treble staff on the right. The bass staff starts with a tempo marking of quarter note = 68. The treble staff has a dynamic marking of *p* (piano) at the beginning of a phrase and *fff* (fortissimo) at the end of a phrase. A vertical dashed line is drawn at approximately 0:04.

0:09 0:10 0:11 0:12 0:13 0:14 0:15 0:16 0:17 0:18

1970

MI

Detailed description: This block contains the second system of audio and musical notation. The time bar at the top shows intervals from 0:09 to 0:18. Below it are three audio waveform tracks: two labeled '1970' and one labeled 'MI'. The 'MI' track shows a dense, noisy signal. Below the waveforms is a musical score with a single treble staff. The staff contains a large, curved line that spans the entire duration of the system, indicating a long note or a sustained sound. A vertical dashed line is drawn at approximately 0:04, extending from the first system.