Post-ip®
Post in progress
1º Fórum Internacional de
Estudantes de Pós-graduação
em Música, Dança
e Ciências Musicais
Aveiro, Novembro '09

Nº 1 (2009)

Título / Title

Post-ip: Revista do Fórum Internacional de Estudos em Música e Dança / Post-ip: Journal of the International Forum for Studies in Music and Dance

Editores / Editors

Jorge Castro Ribeiro, Ana Flávia Miguel, Edite Rocha

Conselho Consultivo/Consultant Committee

Jorge Castro Ribeiro, Susana Sardo

Designer

Álvaro Sousa

Edição / Published by

UA Editora

Universidade de Aveiro

Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia

Campus Universitário de Santiago

3810-193 Aveiro

Data / Edition 2009

Páginas / Pages

191

ISSN

2184 - 6138

Depósito Legal

--

Introdução

O Post-in-progress: 1º Fórum Internacional de Pós-graduação em Estudos de Música e Dança (Post-ip ’09) foi organizado por alunos de pós-graduação associados ao pólo da Universidade de Aveiro (UA) do Instituto de Etnomusicologia - Centro de Estudos de Música e Dança (INET-md). Ao congresso foram apresentadas trinta e oito propostas de comunicação, recital-conferência, poster e recital, provenientes de quatro países, tendo sido realizadas participações de trinta e sete jovens investigadores de sete Universidades diferentes. As duas conferências, de abertura e encerramento, foram proferidas, respectivamente, pelos importantes Investigadores e Professores Ramón Pelinski, do Consejo Superior de Investigaciones Científicas en Barcelona - *Un trabajo en progreso: La danza de espadas en cadena en Europa desde el siglo XV*; e Rui Vieira Néry da Universidade de Évora - *Ler o Fado na Perspectiva da História Cultural: Novas Fontes, Novas Interrogações, Novas Respostas* - que, assim, honraram a iniciativa. Este fórum teve participações em língua portuguesa, espanhola e inglesa, e decorreu entre nos dias 4 e 5 de dezembro de 2009 no Departamento de Comunicação e Arte (DeCA) da Universidade de Aveiro.

Na sessão de abertura esteve presente a Senhora Reitora da Universidade de Aveiro, Professora Doutora Helena Nazaré, o Director do DeCA, Professor Doutor Óscar Mealha, além da Coordenadora do pólo do INET-md da Universidade de Aveiro, Professora Doutora Susana Sardo, e Jorge Castro Ribeiro em nome da Comissão Organizadora do Post-ip’09. À sessão de encerramento juntou-se também a Professora Doutora Salwa Castelo Branco, presidente do INET-md.

Durante os dois dias do fórum os participantes, alunos de pós-graduação de várias áreas de estudo da música e dança, entre outro tipo de público, tiveram oportunidade de assistir a apresentações comunicações, recitais-conferência, de poster e um painel. Os doze moderadores das sessões foram Investigadores e Professores experientes (Mário Vieira de Carvalho, Vasco Negreiros, Maria do Rosário Pestana, Paula Gomes Ribeiro, António Chagas Rosa, Daniel Tércio, Iain Foreman, Evgueni Zoudilkine, Luísa Cymbron, Ricardo Pinheiro e Susana Sardo) que estimularam e prestigiaram o debate, além de terem participado nos momentos de convívio.

Foram aceites doze artigos para publicação, após revisão cega por parte da Comissão Editorial e do Conselho Consultivo da Revista Post-ip ’09. À semelhança do que ocorreu no evento, os artigos aqui presentes abordam temáticas muito diversas dos estudos em música e dança, encontram-se redigidos em português ou inglês e estão dispostos por ordem alfabética dos nomes dos autores.

A Comissão Editorial do Post-ip ’09 gostaria de agradecer aos membros do Conselho Consultivo pelo apoio na revisão dos artigos e também aos autores e participantes da conferência. Para além dos autores aqui publicados, muitos outros participantes, professores, investigadores e músicos colaboraram no Post-ip ’09 e foi graças a todos eles que este evento poderá continuar a afirmar-se como um encontro de elevado nível académico. Também o DeCA (Departamento de Comunicação e Arte), a Universidade de Aveiro e a Fundação para a Ciência e Tecnologia merecem o profundo agradecimento, por todo o apoio prestado. A todos eles, a Comissão Editorial endereça um agradecimento muito especial.

Aveiro, 24 de Setembro de 2010

A Comissão Editorial da Revista do 1º Fórum Internacional de Estudos em Música e Dança
Jorge Castro Ribeiro e Ana Flávia Miguel

Grupo Post-ip
Instituto de Etnomusicologia – Centro de Estudos em Música e Dança
Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro
Campus Universitário de Santiago
3810 – 193 Aveiro
Portugal
Tel. (+351) 234 370389
Email – grupopostip@gmail.com
Facebook - https://www.facebook.com/grupopostip
Post-ip website - http://postip.web.ua.pt

Introduction

Post-in-progress: 1st International Post-Graduate Forum for Studies in Music and Dance (Post-ip ’09) was organized by post-graduated students, associated to the INET-md (Institute of Ethnomusicology – Centre of Studies in Music and Dance) of University of Aveiro.

Thirty-eight communication, recital-conference, poster and recital proposals were presented to the congress, from four countries, with the participation of thirty-seven young researchers from seven different Universities. The two keynote opening and closing conferences, were given, respectively, by the important Researchers and Professors Ramón Pelinski, from the Consejo Superior de Investigaciones Científicas in Barcelona - *Un trabajo en progreso: La danza de espadas en cadena en Europa desde el siglo XV*; and Rui Vieira Néry from the University of Évora - *Reading Fado from the Perspective of Cultural History: New Sources, New Questions, New Answers* - who thus honored the initiative. This forum had participations in Portuguese, Spanish and English, and took place between the 4th and 5th of December 2009 at the Department of Communication and Art (DeCA) of the University of Aveiro.

The opening session was attended by the Rector of the University of Aveiro, Professor Helena Nazaré, the Director of DeCA, Professor Óscar Mealha, in addition to the Coordinator of the INET-md pole of the University of Aveiro, Professor Susana Sardo, and Jorge Castro Ribeiro on behalf of the Post-ip'09 Organizing Committee. Professor Salwa Castelo Branco, president of INET-md, also joined the closing session.

During the two days of the forum, the participants, graduate students from various areas of music and dance studies, among other audiences, had the opportunity to attend presentations, communications, conference recitals, poster and a panel. The twelve moderators were senior researchers and professors (Mário Vieira de Carvalho, Vasco Negreiros, Maria do Rosário Pestana, Paula Gomes Ribeiro, António Chagas Rosa, Daniel Tércio, Iain Foreman, Evgueni Zoudilkine, Luísa Cymbron, Ricardo Pinheiro and Susana Sardo) who stimulated and attended the debate, in addition to participate in conviviality moments.

Twelve proposals were sent to publication and accepted by the Editorial Committee and the Consultant Committee of Post-ip’09 Journal. The articles are written in Portuguese or English and they are organized by name of the authors.

The Editorial Committee of Post-ip’09 appreciates very much the support gave by the Consultant Committee on the article’s revision and also thanks to the authors and participants of Post-ip’09 conference. Besides them, many other participants, professors, researchers and musicians collaborated on Post-ip’09 to keep this meeting on a high

academic level. The team also thanks to DeCA (Department of Communication and Arts), University of Aveiro and Foundation for Science and Technology and Aveiro's Municipality, for all their support. Thank you for all of them!

Aveiro, 24th September 2010

Journal of the 5th International Forum of Studies in Music and Dance's Editorial Committee
Jorge Castro Ribeiro and Ana Flávia Miguel

Post-ip Group
Institute of Ethnomusicology - Centre of Studies in Music and Dance
Department of Communication and Arts of the University of Aveiro
Campus Universitário de Santiago
3810 – 193 Aveiro
Portugal
Tel. (+351) 234 370389
Email – grupopostip@gmail.com
Facebook - https://www.facebook.com/grupopostip
Post-ip website - http://postip.web.ua.pt

Índice

Eu vou mas volto, diferente! – (Re)visualização e legitimação da cabo-verdianidade numa viagem a Cabo Verde - Ana Flávia Miguel, pag. 12

Interacção entre Estruturas Intervalares e Estruturas Espectrais: reflexões e exemplos musicais - Carlos Marecos, pag. 22

Duas obras de autores portugueses para órgão no contexto de concursos de Composição nos anos 60 - Celina Martins, pag. 39

Padrões de dedos: uma contribuição à técnica violinística aplicada a alunos do ensino superior - Clarissa Gomes Foletto, pag 56

Entre Portugal e a Índia:

Viagens de sons e de emoções numa experiência de trabalho de campo - Ana Cristina Almeida, pag 72

A versatilidade tímbrica do Vibrafone: uma fonte de *coloridos sonoros* - Fernando Chaib, pag. 89

Percepções do professor de Educação Física relativamente ao ensino da Dança: Estudo de Caso - Luisa Alegre, p.117

A influência da utilização de técnicas contemporâneas de flauta na qualidade sonora e a sua aplicação no contexto da interpretação da música contemporânea e da música clássica ou antiga - Monika Duarte Streitová, pag. 128

Jazz é Cultura: O 1º Festival Internacional de Jazz de Cascais e o “caso” Charlie Haden - Pedro Cravinho, pag. 140

GENERAL TORRES: COMPOSITIONAL PROCESS IN AN ENVIRONMENTALLY-FRAMED MUSICAL WORK - Rafael de Oliveira, p. 161

A JAM SESSION ENQUANTO OBJECTO DE ESTUDO - Ricardo Nuno Futre Pinheiro, pag 170

ESTUDOS DE MÚSICA INSTRUMENTAL NO FINAL DO ANTIGO REGIME: Problemas, Fontes, Metodologias - Vanda de Sá, pag. 177

Eu vou mas volto, diferente! – (Re)visualização e legitimação da cabo-verdianidade numa viagem a Cabo Verde

Ana Flávia Miguel
Universidade de Aveiro, INET-md
anaflavia@ua.pt

Resumo

A implantação do regime democrático em Portugal, a seguir ao 25 de Abril de 1974, define também um período durante o qual diversas organizações e associações de carácter humanitário, em especial de perfil não governamental, vieram a desempenhar um papel fundamental na luta por direitos de cidadania e de igualdade de determinadas comunidades e grupos sociais minoritários. Questões de raça, etnia, migração, género e identidade, inicialmente vistas como desigualdades de segundo plano, foram, ao longo de 35 anos, ganhando visibilidade e subindo numa hierarquia política que sempre teve como prioridade a diluição das desigualdades sócio-económicas. A actividade da *Associação Cultural Moinho da Juventude*, sedeada no Bairro do Alto da Cova da Moura e fundada a 9 de Junho de 1987 é um exemplo deste processo longo e transformador. Actualmente, mostrar a diferença no Bairro do Alto da Cova da Moura (Kova M) é, também, uma forma de expor o orgulho de ser cabo-verdiano. E esta atitude é, em grande medida, resultado da acção daquela associação e dos seus mentores.

A música, pela sua natureza performativa, é particularmente propícia à exposição da diferença. Assim, esta comunicação procura mostrar, através de uma investigação desenvolvida no Kova M sobre a prática performativa Kola San Jon, como os comportamentos em torno da música constituem, efectivamente, o paradigma de um processo de legitimação da diferença. A natureza polissémica desta performance, que incorpora a música, a dança, a voz e os artefactos mostra o poder deste processo musical e ritual.

Viagem a Cabo Verde é o nome de uma apresentação multimédia, construída como memória de um itinerário que a investigadora acompanhou desde a Amadora até Cabo Verde. Neste trajecto, realizado em 2008, a (re)visualização dos lugares, construiu validações e a certeza de que *Eu vou mas volto, diferente*!

Palavras-chave: Kola San Jon, Cabo-verdianidade, Kova M, Viagem,

Abstract

The implementation of democracy in Portugal, after April 25th of 1974, also defines a period during which several organizations and humanitarian associations, specially non-

governmental, had a very important role in the fight for citizenship rights and equality of certain communities and minoritarian social groups. Along 35 years questions of race, ethnicity, migration, gender and identity, initially seen as second plan inequalities, gained visibility and raised to a political hierarchy that always had the priority of diluting social-economic inequalities. The activity of *Associação Cultural Moinho da Juventude*, based in Bairro do Alto da Cova da Moura and founded in June 9th 1987 is an example of this long and transformer process. Nowadays, showing the difference in Bairro do Alto da Cova da Moura (Kova M) is also a way of exposing the pride of being cape verdian. And this attitude is the result of the association and its mentor's action.

The music, for its performative nature is particularly appropriate to the difference exposure. Therefore, this statement tries to show, through an investigation at Kova M about Kola San Jon performative pratice, as the behavior around music definitely constitute the paradigm of a legitimation of diference process. The polysemic nature of this performance that incorporates music, dance, voice and artifacts shows the power of this musical and ritual process.

Viagem a Cabo Verde (Cape Verde travel) is the name of the video presentation, constructed as memory of an itinerary the investigator followed from Amadora to Cape Verde. In this route, back in 2008, the visualization of places constructed validations and the certainty that *I go, but I come back different*!

Keywords: Kola San Jon, Cape-verdianity, Kova M, Journey

A implantação do regime democrático em Portugal, a seguir ao 25 de Abril de 1974, define também um período durante o qual diversas organizações e associações de carácter humanitário, em especial de perfil não governamental, vieram a desempenhar um papel fundamental na luta por direitos de cidadania e de igualdade de determinadas comunidades e grupos sociais minoritários. A actividade da Associação Cultural Moinho da Juventude[1], sedeada no Bairro do Alto da Cova da Moura[2] e fundada a 9 de Junho de 1987 é um exemplo deste processo longo e transformador.

Vivemos, actualmente, um momento da história em que os grupos minoritários que, até aqui eram subalternizados e tentavam diluir as suas diferenças num contexto hegemónico, estão agora – na era da apologia da diferença – a marcar o seu lugar de forma muito acesa procurando justamente expor a sua diferença e ser respeitados por ela. Digamos que existe mesmo algum orgulho por ser diferente.

[1] Que passarei a designar por ACMJ.
[2] Que passarei a designar por Kova M.

Existem, evidentemente, contextos políticos que propiciam esta situação e um deles é justamente a enorme preocupação pelos direitos no sentido global (os individuais e os colectivos), pelo direito à cultura e pelo facto de esta preocupação quando centralizada no quadro político poder ter efeitos de retroacção importantes para o próprio poder. Os governos são premiados se forem aparentemente humanistas mesmo que, na prática, essa preocupação se circunscreva apenas ao discurso e não se revele na acção. Um exemplo desta prática aconteceu na própria ACMJ. Em Junho de 2009 a associação participou numa reunião, com a Secretaria de Estado da Segurança Social, na qual um dos pontos da ordem de trabalhos foi a discriminação positiva das valências das IPSS[3] com incidência de trabalho nas áreas que abrangem populações com maiores dificuldades financeiras. Após esta reunião a ACMJ elaborou um pedido de compensação financeira, de acordo com o que tinha sido estipulado na referida reunião, no qual os cálculos foram baseados na ausência de mensalidade paga pelos utentes sinalizadas pela CPCJ[4], pelo SAAI[5] e pela UNIVA/GIP[6]. Este pedido ainda não teve qualquer resposta apesar de já ter sido feito há 14 meses de acordo com as directrizes dadas pela própria Segurança Social.

De todas as formas, o facto de se falar no "direito à diferença" e em conceitos como o de "cidadania" é um passo que cria um ambiente propício a um novo ambiente humano, digamos assim, na lógica da ecologia humana. Esta preocupação com a multiplicidade de identidades dos grupos e das sociedades e com a diversidade cultural levou a UNESCO[7](2002) a criar, em 2001, a Declaração Universal para a Diversidade Cultural, na conferência geral de decorreu de 15 de Outubro a 3 de Novembro, em Paris. Nesta Declaração, a diversidade cultural é vista como uma herança da humanidade na qual os direitos humanos são uma das garantias da própria diversidade cultural e da criação de um ambiente humano mais inclusivo.

Este trabalho de investigação, conducente à elaboração de uma tese de mestrado entretanto já concluída à data da publicação deste artigo, reflecte sobre o papel da música, em especial um género performativo designado por Kola San Jon, no contexto de uma comunidade migrante de cabo-verdianos residente no Kova M. Trata-se de resultados parcelares de uma das dimensões da minha investigação cujas conclusões resultaram de pesquisa de campo realizada em Portugal e em Cabo Verde e que tem como objectivos

[3] IPSS – Instituição Particular de Solidariedade Social. As IPSS "(…) são instituições constituídas sem finalidade lucrativa, por iniciativa de particulares, com o propósito de dar expressão organizada ao dever moral de solidariedade e de justiça entre os indivíduos e desde que não sejam administradas pelo Estado ou por um corpo autárquico", de acordo com informação que está disponível no lugar on-line da Segurança Social http://www1.seg-social.pt/left.asp?01.03 (acedido a 17 de Outubro de 2010).

[4] Comissão de Protecção de Crianças e Jovens

[5] Sistema de Atendimento e Acompanhamento Integrado

[6] Unidade de Inserção na Vida Activa/Gabinete de Inserção Profissional

[7] Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura

centrais definir o Kola San Jon enquanto género performativo, perceber o enquadramento do Kola San Jon no contexto de uma comunidade migrante residente no Kova M e entender de que forma o Kola San Jon permite o diálogo entre a comunidade migrante e a comunidade do país de origem.

No caso do Kova M o orgulho de ser diferente traduz-se num duplo orgulho cuja génese nos obriga a recuar até aos anos 80 do séc. XX e ao momento da formação da ACMJ. Esta associação sem fins lucrativos, oficialmente constituída a 9 de Junho de 1987, foi iniciativa de um grupo de moradores que, em 1984, juntamente com Eduardo Pontes e a sua mulher, Godelieve Meersschaert, procuraram com ela encontrar formas de solucionar problemas económicos, sociais e de cidadania que eram visíveis no bairro. Lieve conta que foi à volta do fontanário, um lugar simbólico de reunião social onde os moradores partilhavam os seus problemas e as suas inquietações, que se aperceberam das dificuldades das pessoas e decidiram adoptar uma posição participativa e activa. O resultado foi a criação da ACMJ. Mas a concepção estrutural de interligação entre o social, o económico e o cultural, que viria a ser fundamental no desenvolvimento da associação, só ficou completa mais tarde, quando, por um acaso, Lieve observou um casamento de um vizinho, celebrado na rua, perto de sua casa. Nesse casamento teve lugar uma performance de Batuque, um género musical cabo-verdiano desempenhado fundamentalmente por mulheres e que de algum modo foi o motor para que Lieve iniciasse um forte trabalho de incentivo para formar um grupo de Batuque[8] (remeter para o artigo do JCR). O convite para participar na inauguração de um centro comunitário, foi decisivo e com ele nasceu o grupo de Batuque Finka Pé[9].

Relato aqui esta história porque ela simboliza um ponto de viragem. Na verdade, segundo Godelieve Meersschaert:

> Todo o trabalho que se fez ao nível do batuque foi imensamente importante para os moradores, uma chave de mudança… Eu vou dizer porquê. Nos anos oitenta o bairro estava cheio de bandeiras americanas. Os miúdos e toda a gente ouvia música americana. Quando construímos a sede da ACMJ houve grupos de pessoas do norte da Europa que vieram ajudar e, no fim, fizemos uma festa para a qual convidamos o grupo de Batuque (Godelieve Meersschaert, 4 de Maio de 2009).

[8] Tal como afirma Jorge Castro Ribeiro (2010: 133), em Portugal este género musical e coreográfico é "(…) interpretado em festas, festivais de música e outros eventos culturais com presença de elementos da comunidade cabo-verdiana da Grande Lisboa, formalmente constituídos" (Ribeiro 2010: 133).

[9] Em 1989, o Grupo de Batuque Finka Pé "(…) integrado na Associação Cultural Moinho da Juventude, do Bairro da Cova da Moura, fez as suas primeiras apresentações, já constituído formalmente" (Ribeiro 2010: 134).

No início dos anos 90 do século XX, o grupo *Finka Pé*, foi convidado pelo ACARTE[10] para apresentar um espectáculo na Gulbenkian. Aqui, os cabo-verdianos foram tratados em condições de igualdade como outro artista qualquer presente nos concertos da FCG, recebendo um *cachet* e flores no fim do espectáculo. A representante da ACMJ explica que:

> Este facto de ter sido reconhecido pelo país de acolhimento por Portugal foi muito importante para os filhos da Cova da Moura; aperceberam-se que a cultura dos seus pais era reconhecida. E isso fez muita diferença! Eu digo sempre que o reconhecimento de uma cultura muda um povo e se eles poderem mostrar o que têm serão mais abertos para ver a cultura dos outros. É nesse sentido que a auto-aceitação de uma pessoa com as suas raízes faz a diferença para a integração numa sociedade (Godelieve Meersschaert, 4 de Maio de 2009).

Ainda de acordo com Godelieve Meersschaert, os moradores mais novos do bairro começaram a dar valor às práticas africanas e conseguiram deixar a obsessão das bandeiras e símbolos americanos que nos anos 80 do século XX se observavam no bairro:

> (…) acho que todo o trabalho que se fez ao nível do batuque foi imensamente importante para os moradores, uma chave de mudança… Eu vou dizer porquê. Nos anos oitenta o bairro estava cheio de bandeiras americanas. Os miúdos e toda a gente ouvia música americana (Ibid.).

Chamo a este fenómeno o *duplo orgulho* porque ao eleger algumas práticas performativas cabo-verdianas como forma de representação e como forma de representar a sua diferença em relação ao país de acolhimento e de pertença em relação a Cabo Verde, o orgulho no país de origem traduziu-se no orgulho pelo país de acolhimento.

Ora, um dos comportamentos que melhor permite expor a diferença é justamente a música porque ela, pela sua natureza, é performativa e isso implica que para se mostrar tem que se fazer, tem que se expor. E ela permite partilhar as diferenças, ou seja, eu posso participar nos actos performativos dos que são diferentes em relação a mim sem que, com isso, esses actos passem a pertencer-me por direito. Ou seja, eu sou cúmplice da diferença do outro porque partilho com ele um dos testemunhos da sua diferença e posso participar nessa diferença. E posso até sentir proximidade estética com ela, e, por isso, legitimá-la como algo de válido para mim própria. O lado emocional é muito importante neste contexto.

[10] ACARTE era o serviço de animação, Criação Artística e Educação pela Arte da Fundação Calouste Gulbenkian que foi extinto em 2002.

Veja-se, por exemplo, o caso do último disco da Sara Tavares, *Xinti*, cantado em crioulo, uma língua que ela aprendeu para o poder cantar, uma forma de enfatizar a sua diferença, uma forma de "aprender" a sua diferença!

Neste sentido, os grupos minoritários têm vindo a adoptar a música como forma de se evidenciar, de se expor e de mostrar o orgulho de ser diferente pois a música permite de facto uma comunicação privilegiada de partilha com o outro, que outros aspectos da cultura não permitem como a língua. No que diz respeito a Cabo Verde, por exemplo, a palavra *morna* é hoje entendível por grande parte dos portugueses, assim como *coladeira*, ou como *batuque*. A sua inscrição na *World Music* permite ainda que ela se tenha transformado num produto sem lugar – e aqui se inscreve uma ambivalência e até contradição: a música chega a todo o lado, mas o facto de ter como *label* a *World Music* define-a de novo como algo de diferente e minoritário em relação a um centro definido pela própria Europa. Mas esta música oferece um lugar de destaque aos seus intérpretes e à cultura que representam. E fazem com que, de repente, ser cabo-verdiano não seja mais pertencer a um grupo subalterno mas antes pertencer a um grupo hegemónico porque, em determinados momentos, é a sua música que se faz ouvir, é a sua música que permite a partilha não só entre eles mas também com a cultura aglutinadora, digamos assim. É uma forma de conciliação, de facto. E é também uma forma demonstrar o orgulho de ser diferente.

Apresentação da "Viagem a Cabo Verde" - https://youtu.be/qgMMvzjdL58

Esta apresentação representa a memória de uma viagem a Cabo Verde realizada em Junho e Julho de 2008, pelo grupo de Kola San Jon da ACMJ e por alguns elementos externos ao grupo como a presidente da mesa da Assembleia Geral da ACMJ - Rosa Rodrigues, um elemento da direcção da ACMJ – Eduardo Pontes e eu, como investigadora. Este documento multimédia, inicialmente construído como relatório de trabalho de campo, foi exibido a todos os participantes na viagem, numa *Tarde Cultural*, organizada pela ACMJ, no dia 7 de Dezembro de 2008. Para além de ter como objectivo dar a conhecer as imagens a todos os que tinham participado na jornada cabo-verdiana observei e registei o momento da visualização para obter uma espécie de validação dos intervenientes em todo este processo. Os comentários, as reacções e a vontade que as pessoas demonstraram em revisualizar o filme, várias vezes, fez-me acreditar que todos se identificaram com as imagens e que a validação estava concretizada.

Nesta viagem, a memória representada é múltipla. Para mim, enquanto investigadora representa a visualização das narrativas que tinha ouvido em tantas reuniões no Kova M. Para a Lieve, uma das representantes do grupo de Kola San Jon e da ACMJ, representa a

visualização e a legitimação de uma autoridade e de uma tradição. Para os elementos do grupo representa um conjunto imenso de significados sobretudo do foro emocional que se prendem com o reencontro com o lugar de origem, o passado, a família. Mas, paralelamente a todos estes sentimentos, há o querer mostrar aos "estrangeiros" do Kova M a sua terra, os seus familiares, os cheiros, os sabores, a paisagem. Há o querer mostrar o Kola San Jon, a confirmação no terreno das suas memórias e das suas histórias. E lá, onde as cores são da terra, outras e outras histórias surpreendem a memória.

O grupo de Kola San Jon do Kova M é constituído por um grupo de pessoas, moradores no Kova M e noutros bairros da área metropolitana de Lisboa, criado no âmbito da actividade cultural que a ACMJ desenvolve neste bairro e desempenha um papel importante na vida social, cultural e económica dos cabo-verdianos e dos seus descendentes. As festas, para as quais todos se preparam com meses de antecedência, são em Junho, nos santos populares, apesar de outras actuações acontecerem durante todo o ano. A dinâmica à volta deste género musical cabo-verdiano denuncia uma multiplicidade de significados, de retóricas, de narrativas, de memórias e de comportamentos expressivos que transformam o género musical numa prática performativa de natureza polissémica, que incorpora a música, a dança, a voz e os artefactos. Aqui, o som dos tambores, apitos e vozes convocam todos os presentes para a dança na qual o golpe da umbigada se repete num movimento contínuo que é colorido com os rosários, com os navios e com outros artefactos. Também a componente religiosa, associada a um conjunto de crenças que são ritualizadas na devoção a São João Baptista, de diversas formas, como no uso de imagens do santo, na realização de missas e em peregrinações, como é exemplo a jornada que parte da Ribeira das Patas e que termina em Porto Novo, na ilha de Santo Antão. Finalmente - e aqui me refiro ao Kola San Jon realizado na comunidade residente em Lisboa - na representação simbólica de memórias e de retóricas que se mesclam nas relações sociais e que, ao representar o espaço de origem, criam pontes efectivamente lusófonas, porque a música funciona como símbolo de algo maior e permite a partilha.

O Kola San Jon define o paradigma de um processo simultâneo de proximidade e distância do "outro". Nesta viagem a Cabo Verde, o retorno ao espaço de origem e a partilha com os pares de um processo musical e ritual, constitui um modo de legitimação da diferença e de reabilitação da autoridade interna uma vez que esta viagem é também uma forma, para os que foram do Kova M, de testar a sua própria cabo-verdianidade.

Conclusões

Numa conferência proferida na Fundação Calouste Gulbenkian, em Outubro de 2008, intitulada, *Podemos viver sem o outro?*, Appadurai esclarece que o grande desafio, na era

da globalização, em que as diferenças são exacerbadas, entre outras razões, pela migração, é o diálogo. A diversidade, reconhecida por todos nós como algo a valorizar, pressupõe a existência de diferenças que têm que continuar a existir porque não há diversidade sem diferenças. O verdadeiro problema é, segundo Appadurai, encontrar um ponto de equilíbrio, um *terreno intermédio* (Appadurai 2009:28) onde é possível construir uma plataforma comum.

Ora, o diálogo, no sentido em que se escolhem as questões fundamentais para construir bases comuns, tem na música um espaço privilegiado, o tal *terreno intermédio,* porque o carácter performativo da música expõe, negoceia, partilha, convida e aceita. Aqui, a prática dialógica pode ser convocada pelo investigador, onde as diferentes narrativas contribuem para a construção do conhecimento (Araújo 2006, Cambria 2008). Na linguagem musical, polifonia é uma técnica de composição na qual se usam duas ou mais vozes que se desenvolvem durante a obra musical; o produto final vive da sua unicidade mas também do carácter intrínseco de cada uma das vozes. Bakhtin usa a palavra polifonia como metáfora; é um processo no qual as diferentes narrativas são usadas na construção de um discurso final e que, apesar de uno, é caracterizado pela sua diversidade (Cambria 2008).

O ano de 2008 foi o ano do diálogo intercultural da União Europeia. A Fundação Calouste Gulbenkian lançou o Programa Gulbenkian *Distância e Proximidade* que foi concluído, em Outubro, com a conferência internacional dedicada ao tema *Podemos viver sem o outro?*. Appadurai e António Pinto Ribeiro afirmam que a reflexão sobre o *outro* se centra na comunicação e na imaginação que produzimos nas sociedades contemporâneas e que a relação com o outro se enquadra em momentos de distância e de proximidade (Appadurai 2009; Ribeiro 2009).

A viagem a Cabo Verde que o grupo de Kola San Jon realizou foi, sem dúvida, um destes momentos de proximidade e de distanciamento porque *os músicos foram mas voltaram, diferentes!*

Referências bibliográficas

Appadurai, Arjun (2009) “Diálogo, risco e convivialidade” in Fundação Calouste Gulbenkian (Org.) (2009) *Actas Conferência Podemos viver sem o outro? As possibilidades e os limites da interculturalidade*. Lisboa: Edições Tinta da China. (pp. 21-38)

Araújo, Samuel et. allia (2006) “Conflict and Violence as Theoretical Tools in Present-Day Ethnomusicology: Notes on a Dialogic Ethnography of Sound Practices in Rio de Janeiro” in Ethnomusicology. Vol (50-2) (pp. 287-313)

Araújo, Samuel; Paz, Gaspar; Cambria, Vincenzo (orgs.) (2008) *Música em Debate: Perspectivas interdisciplinares*. Rio de Janeiro: MAUAD.

Araújo, Samuel (2008) “Música em tradição oral - o papel dos arquivos” in Araújo, Samuel; Paz, Gaspar; Cambria, Vincenzo (orgs.) (2008) *Música em Debate: Perspectivas interdisciplinares*. Rio de Janeiro: MAUAD. (pp. 31-42)

Bhabha, Homi K. (2008) *The location of culture*. New York: Routledge.

Cambria, Vicenzo (2008) “Novas estratégias na pesquisa musical: Pesquisa participativa e Etnomusicologia” in Araújo, Samuel; Paz, Gaspar; Cambria, Vincenzo (orgs.) (2008) *Música em Debate: Perspectivas interdisciplinares*. Rio de Janeiro: MAUAD. (pp. 199-211)

Hall, Stuart; Gay, Paul du (1996) *Questions of cultural Identity*. London: Sage Publications.

Hobsbawn, Eric; Ranger, Terence (Eds.) (2008) *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.

Horta, Ana Paula Beja (2008) *A Construção da Alteridade: Nacionalidade, Políticas de Imigração e Acção Colectiva Migrante na Sociedade Portuguesa Pós-Colonial*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian e Funadação para a Ciência e Tecnologia.

Nettl, Bruno (2005) *The study of Ethnomusicology: Thirty-one issues and concepts*. Urbana, Chicago: University of Illinois Press.

Nettl, Bruno (2008) “Antropologia da Música/Antropologia musical” in Araújo, Samuel; Paz, Gaspar; Cambria, Vincenzo (orgs.) (2008) *Música em Debate: Perspectivas interdisciplinares*. Rio de Janeiro: MAUAD. (pp. 25-30)

Ribeiro, António Pinto (2009) “Introdução” in Fundação Calouste Gulbenkian (Org.) (2009) *Actas Conferência Podemos viver sem o outro? As possibilidades e os limites da interculturalidade*. Lisboa: Edições Tinta da China. (pp. 15-20)

Ribeiro, Jorge Castro (2010) "Batuque" in Castelo-Branco, Salwa (eds) (2010) "Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX". Lisboa: Círculo de Leitores. (pp. 133-135)

Ribeiro, José da Silva (2000) *Colá S. Jon, Oh que sabe!*. Porto, Cabo Verde: Edições Afrontamento/Ministério da Informação e Cultura de Cabo Verde.

Rodrigues, Moacyr (1997) *CABO VERDE Festas de Romaria Festas Juninas*. Mindelo, S. Vicente, Cabo Verde: Autor.
Sardo, Susana (1998) "A Pesquisa em Etnomusicologia e a problemática da identidade" in Revista Portuguesa de Musicologia. (pp.203-210)
Seeger, Anthony (2008) "Etnomusicologia/Antropologia da música - disciplinas distintas?" in Araújo, Samuel; Paz, Gaspar; Cambria, Vincenzo (orgs.) (2008) *Música em Debate: Perspectivas interdisciplinares*. Rio de Janeiro: MAUAD. (pp. 17-24)
Shils, Edward (1992) *Centro e Periferia*. Lisboa: Difel.
Sousa, Maria (2008) (coord) *Toda a Memória do Mundo*. Lisboa: Esfera do Caos Editores.
UNESCO (2002) "Universal Declaration on Cultural Diversity" in Records of the General Conference: Resolutions. Paris: UNESCO (volume 1, pp. 61-64)
Vilar, Emilio Rui (2009) "Apresentação" in Fundação Calouste Gulbenkian (Org.) (2009) *Actas Conferência Podemos viver sem o outro? As possibilidades e os limites da interculturalidade*. Lisboa: Edições Tinta da China. (pp. 9-14)

Discografia

Tavares, Sara (2009) *Xinti*. Haarlem: World Connection

Webgrafia

Segurança Social - http://www1.seg-social.pt/left.asp?01.03 (acedido a 17 de Outubro de 2010)

Transcrições de campo: entrevistas e Notas de campo

Godelieve Meersschaert. Alto da Cova da Moura, 4 de Maio de 2009.

Interacção entre Estruturas Intervalares e Estruturas Espectrais: reflexões e exemplos musicais

Carlos Marecos
Universidade de Aveiro
carlosmarecos@sapo.pt

Resumo

Proponho-me reflectir sobre a interacção entre estruturas intervalares e estruturas espectrais. Acredito que a interacção e a co-existência entre os dois tipos de estrutura poderão constituir uma experiência enriquecedora para a escrita musical.

Entendo por estruturas intervalares as estruturas musicais caracterizadas pelos intervalos que as constituem. Entendo por estruturas espectrais todas as estruturas que se possam relacionar com a componente espectral do som, seja na sua vertente harmónica como inarmónica.

Relaciono os dois tipos de estrutura com o fenómeno da percepção auditiva, sendo abordadas diferentes interacções entre elas, confirmando que o pensamento intervalar é compatível com o pensamento espectral e que a relação entre ambos tem uma influência determinante no resultado musical final, na eficácia da escuta e na sua fruição.

Estas reflexões centram-se em torno da minha música, a partir de exemplos de dois andamentos da obra *"terra",* para orquestra de cordas.

Palavras Chave: Estruturas Intervalares; Estruturas Espectrais; Timbre.

Abstract

I propose to reflect on the interplay between interval structures and spectral structures. I believe the interaction and coexistence of both structures are a rich option for composition.

In this reflection, intervallic structures are understood as musical structures characterized by the influence of its constituent intervals. Spectral structures are understood as structures related to the sonic phenomena, harmonic and inharmonic spectra.

I relate the two types of structure with the phenomena of auditory perception; different interactions between both structures are evaluated, confirming that intervallic thinking is compatible with spectral thinking and the engagement between the different structures have a decisive influence on the final musical outcomes, the listening effectiveness and in musical enjoyment.

These reflections are focused on my music from several examples of two movements of the work *"terra"*, for string orchestra.

Keywords: Interval Structures; Spectral Structures; Timbre.

Introdução

Ao propor-me reflectir sobre a interacção entre estruturas intervalares e estruturas espectrais é na convicção de que é possível e enriquecedor para a composição, a coexistência e o estabelecimento de uma relação entre estes dois tipos de estrutura.

Contudo, esta reflexão não se foca simplesmente no espectralismo, pois acredito que a música poderá ser mais rica se os seus campos harmónicos tenderem a ser independentes desse conceito, ou seja, criados pela construção abstracta e diversificada de diferentes relações intervalares.

Entendo por estruturas intervalares abstractas as estruturas musicais caracterizadas pelos intervalos que as constituem; abstractas por se enquadrarem no domínio da criação intelectual, da criação artística, algo que não é necessariamente natural, algo que não existiria se não fosse construído.

Entendo por estruturas espectrais todas as estruturas que se possam relacionar com a componente espectral do som, seja na sua vertente harmónica como inarmónica, portanto de algum modo ligadas à própria natureza física do som.

É precisamente no confronto e na relação entre aquilo que é intelectual e o que é natural, entre a criação e o meio, que para mim se joga todo o interesse da composição musical como manifestação artística, sendo que o meio em música é tudo o que diz respeito ao fenómeno sonoro.

Por isso, sendo a especulação intelectual essencial, esta não deve estar desligada daquilo que é natural, do lado prático, torna-se pois necessário procurar que essa especulação seja audível e compatível a natureza do fenómeno sonoro, contribuindo assim para uma melhor percepção dos processos composicionais.

As estruturas intervalares

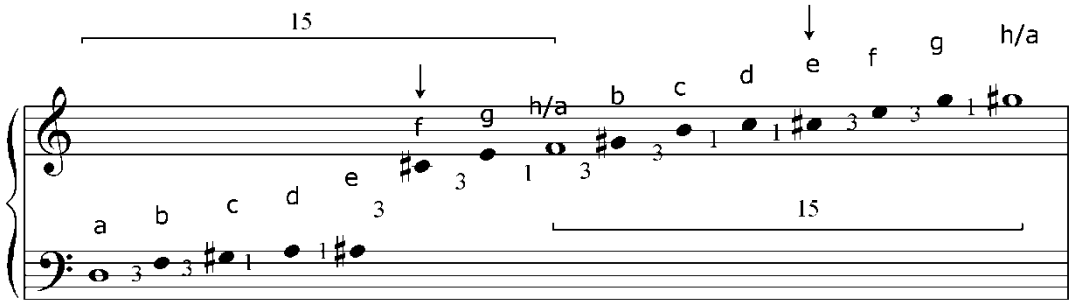
O estabelecimento de diferentes estruturas intervalares abstractas é, talvez o primeiro pilar da minha escrita, isto porque acredito que a música pode ser fortemente caracterizável pelos intervalos constituintes das respectivas estruturas e isto num plano onde é dada claramente uma maior importância ao intervalo, do que à nota em si, num plano onde é mais importante a relação e a distância entre dois sons, do que cada som isoladamente.

Assim, ter um campo harmónico com determinados intervalos característicos é como ter um conjunto de “peças” que encaixam entre si, onde a partir da junção de duas peças mais pequenas podemos obter uma peça maior e a partir daí começar a edificar diferentes tipos de estruturas. Aquilo que é percepcionado de forma mais evidente quando temos dois sons isolados é o espaço intervalar, é a distância relativa entre eles que é escutada e não o seu

valor absoluto. Assim, para termos uma peça da estrutura precisamos de dois sons, os elementos essenciais são os intervalos e não as notas.

As minhas estruturas intervalares recorrentes baseiam-se num conjunto limitado de intervalos pequenos, onde a unidade é o meio-tom, tendo como referência os doze meios-tons da escala temperada. Estas estruturas são marcadas por um padrão repetido de intervalos que tendem a caracterizar o todo e quando se projectam no registo, acontece normalmente num contexto onde o intervalo de oitava não é equivalente.

Observemos assim, no exemplo 1, a estrutura intervalar pertencente a "terra", que funciona como um campo harmónico constituído pelo par intervalar 1 e 3 (o meio-tom e a 3ª menor). À distância de 15 meios-tons todas as relações intervalares se repetem. O campo harmónico que se inicia em *Ré*$_2$, repete toda a sua estrutura a partir de *Fá*$_3$. Se atribuirmos a cada elemento do campo harmónico funções de *a* a *h*, conforme a posição que ocupam no espaço intervalar, então vemos que o último som do campo harmónico inicial é igual ao primeiro som que repete a estrutura quando esta se projecta no registo com as mesmas relações intervalares, embora agora com notas de nomes diferentes. Então os sons *a* e *h*, têm uma função equivalente.



Exemplo 1 - *"terra", nº 1*: funções das notas na estrutura intervalar de base.

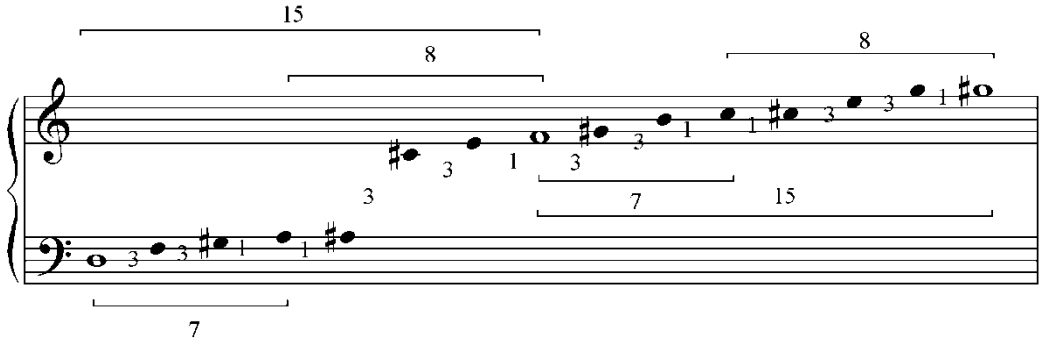
Por seu turno, as notas de mesmo nome como, por exemplo *Dó#*$_3$ e *Dó#*$_4$ (assinaladas no exemplo 1) têm uma função diferente no campo harmónico. Assim, *Dó#*$_3$ tem a função *f* e na primeira projecção da estrutura para o agudo *Dó#*$_4$ a função *e*. Do mesmo modo também podemos observar que o *Fá*$_2$ tem a função *b* e *Fá*$_3$ a função *h*, ou o *Sol#*$_2$ a função *c* e *Sol#*$_3$ a função *b*. O facto de podermos encontrar o mesmo nome para duas notas numa zona diferente do registo, neste contexto, não passa de uma coincidência gerada pelo nosso sistema musical, pois neste caso as notas de mesmo nome não têm a mesma função.

Assim, a mesma estrutura ao projectar-se no registo, neste caso, de 15 em 15 meios-tons, expande deste modo o campo harmónico original mantendo nas suas peças as mesmas características de interligação, agora noutro espaço do registo e com notas de nomes diferentes. Esta repetição pode ser vista ainda, como o resultado de um completo processo

de rotação dos intervalos constituintes (e não das notas) e da eventual sobreposição dos dois ou mais conjuntos de âmbito de 15 meios-tons.

Em qualquer tonalidade ou modo, ou mesmo na escala octatónica, a organização intervalar repete a sua estrutura de 12 em 12 meios-tons (a 8ª). De diferente modo quando uma estrutura deste tipo se projecta no registo, a equivalência que se estabelece, não é de oitava, mas sim de um intervalo que depende da construção da própria estrutura.

Mas, voltemos a observar as características desta estrutura intervalar através do exemplo 2. Os intervalos 1 e 3 são neste caso os intervalos geradores da estrutura e que funcionam como as peças essenciais a partir das quais se constroem as peças maiores, destacando-se como intervalos de charneira o int. 7 e o int. 8, obtidos pelas combinações 3+3+1=7 e 1+3+3+1=8 ou 3+3+1+1=8, e isto num âmbito de 15 meios-tons.



Exemplo 2 - *"terra", nº 1*: estrutura intervalar de base.

A partir dos intervalos essenciais de 1 e 3, e dos intervalos de charneira de 7 e 8, surgem ainda como intervalos secundários o int. 6, que pode ser obtido pelos dois int. 3 seguidos; o int. 4 pelo 3+1 e o int. 2 pelo 1+1, que podem ser também explorados de diferentes maneiras, sem deixar de manter o contexto do mesmo campo harmónico.

Nesta estrutura de base, apesar da importância que aqui é atribuída aos intervalos de quinta perfeita (o int. 7), esta não é tratada como uma estrutura tonal, no que diz respeito à existência de funções e também devido ao facto de não ser proporcionada a equivalência de 8ª. Contudo, os intervalos de 5ª perfeita desempenham um papel determinante na harmonicidade que podemos encontrar no campo harmónico.

Neste contexto, não existindo equivalência de oitava, as estruturas intervalares não estão comprometidas com a divisão da oitava em doze partes iguais. Deste modo, o pensamento intervalar pode tomar o temperamento igual como uma referência e não como um imperativo. Assim, defendo que nas estruturas intervalares, os meios-tons, mas sobretudo os outros intervalos resultantes das diferentes combinações, devem ser suficientemente elásticos e sujeitarem-se às relações acústicas, devendo ser procurados intervalos puros, sempre que possível e sempre que a estrutura harmónica assim o exija. O critério para o ajuste dos intervalos deve ser o próprio ouvido.

O facto de se procurarem os intervalos puros não destrói a percepção dos intervalos estruturantes, que surgem integrados em estruturas edificadas a partir de diferentes combinações da unidade de meio-tom, mas equilibradas com critérios acústicos.

Observando o solo da viola com que se inicia "terra" (exemplo 3), pode-se verificar que este se desenha a partir da estrutura intervalar de base, apoiando a primeira frase no intervalo 7 e a segunda no intervalo 8.

As restantes relações intervalares, tanto secundárias como principais vão surgindo no interior das frases. Toda a estrutura essencial vai-se revelando pouco a pouco, aparecendo de forma mais explícita apenas numa das últimas frases com a combinação intervalar de 1, 3, 3, 1, 1. As outras violas vão reverberando ao uníssono os sons do solo, misturando-os, acentuando assim o lado harmónico que nasce a partir da melodia.

Exemplo 3 - *"terra", nº 1*: melodia inicial da viola.

As Estruturas Espectrais

As estruturas espectrais surgem na minha música, em primeiro lugar, como toda e qualquer estrutura que se possa relacionar com a série harmónica ou parte dela, isto na sua forma natural ou distorcida; mas além disso, estas estruturas podem ser vistas como qualquer

estrutura que se relacione com a componente espectral do som, não só na sua vertente harmónica, como também na sua vertente inarmónica, ou mesmo relacionadas com o ruído. Assim, entende-se por estrutura espectral toda a estrutura que de algum modo possa estar ligada à própria natureza física do som.

Qualquer som na natureza, incluindo o som produzido pelos instrumentos tradicionais, é um som complexo, ou seja, apresenta uma forma de onda complexa que pode ser decomposta num número, teoricamente infinito, de componentes. Através do estudo desses componentes, pelas relações proporcionais entre os seus parciais e uma fundamental, pelas suas amplitudes relativas, pela variação dessas amplitudes ao longo do tempo, etc., podemos compreender melhor os sons e distinguir um timbre de outro. Neste domínio, pode-se dizer que as estruturas espectrais, mesmo que criadas de forma abstracta, aproximam-se do conceito de timbre. Sendo, de certa forma, óbvia a ligação que o timbre pode ter com a harmonia, são assim procuradas estruturas espectrais que expandem a música na vertical, mas também são observadas estruturas espectrais numa organização horizontal, seja na construção ou no reforço tímbrico de linhas, ou mesmo num contexto contrapontístico.

Quando pensamos em estruturas espectrais, em primeira instância pensamos na sua componente harmónica, nas frequências dos componentes que constituem o espectro. Aí podemos verificar se esses componentes apresentam valores múltiplos inteiros de uma mesma fundamental, o que na prática é um espectro harmónico. Se os seus componentes não forem múltiplos inteiros de uma fundamental temos assim um espectro inarmónico. Entre um espectro harmónico e um espectro inarmónico temos ainda toda uma gama de interessantes possibilidades intermédias que importa considerar.

Neste contexto as estruturas espectrais, não têm como referencial o temperamento igual, estando por isso disponível toda a gama de frequências, muito para além do que a escala temperada proporciona. Os microtons poderão então surgir nessas estruturas a partir de critérios espectrais, procurando intervalos com relações mais próximas da série natural, aproximando a notação musical (que tem como referencial a escala temperada) de intervalos puros, sempre que isso se justifique. Por outro lado se pensarmos num espectro distorcido ou francamente inarmónico teremos necessariamente os microtons como elementos estruturantes. Assim, estes não surgem como notas de passagem, muito menos como parte de uma escala igual de 24 sons. Tal como defendia Grisey, os microtons nas estruturas espectrais surgem como parte da própria linguagem musical.

As estruturas espectrais surgem assim, como o segundo pilar da minha música, fazendo por isso todo o sentido reflectir sobre as diferentes possibilidades de inter-relações que podem estabelecer com as estruturas intervalares.

A interacção entre os dois tipos de estrutura

As escolhas dos intervalos constituintes das estruturas intervalares abstractas são determinantes na escuta, pelo facto de a sua construção se aproximar ou se afastar do comportamento da série harmónica natural. A constituição e disposição intervalar - intervalos maiores no grave mais pequenos no agudo, por exemplo, podem conceder aos campos harmónicos maior grau de harmonicidade ou de inarmonicidade, ou visto de outra maneira, maior ou menor equilíbrio acústico, maiores ou menores qualidades de ressonância.

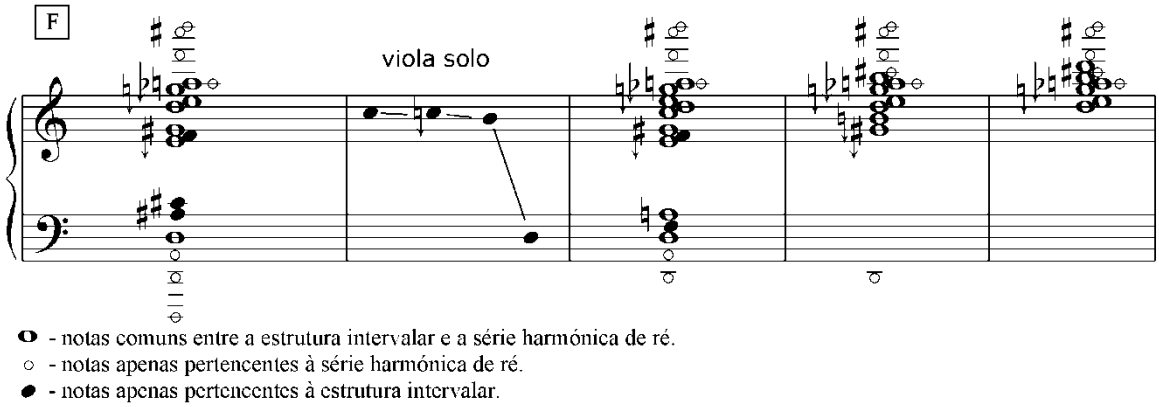
A integração de determinados intervalos, bem como a sua disposição na vertical, nas estruturas abstractas, abre assim a possibilidade de se estabelecer uma relação entre os dois tipos de estrutura. Deste modo, existindo notas e intervalos comuns entre uma estrutura intervalar e uma espectral, é possível relacioná-las, fazendo, por exemplo, com que a estrutura espectral "ilumine" ou "escureça" a estrutura intervalar abstracta, conforme se acentue a sua componente harmónica ou inarmónica. Por outro lado, é possível também atribuir a uma linha escrita a partir de um pensamento intervalar, um determinado conteúdo e uma determinada densidade espectral, de modo a enriquece-la ou conferir-lhe um timbre particular, ou ainda de modo a manipular o seu timbre original, tudo isto a partir de critérios espectrais.

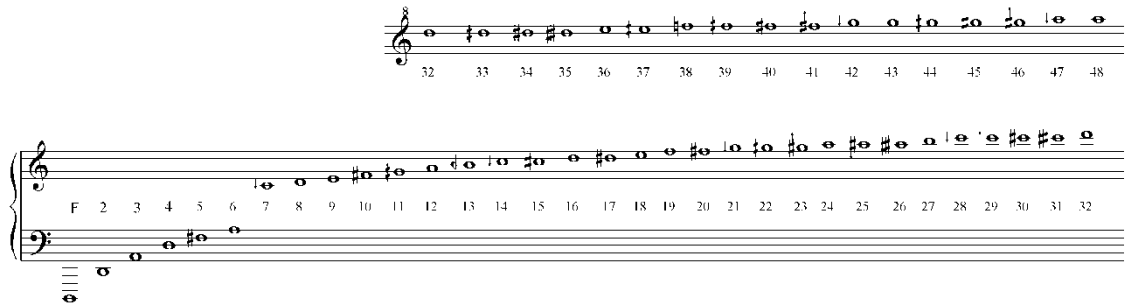
A partir deste tipo de pensamento, tenho vindo a estudar diferentes possibilidades de interacção entre os dois tipos de estrutura, que numa classificação ainda em aberto se podem dividir em diferentes aplicações como:

- Equilíbrio e propriedades acústicas, pelo grau de harmonicidade e pela procura do equilíbrio acústico em estruturas intervalares;
- Criação e manipulação tímbricas, pela constituição de timbres particulares para linhas de diferentes densidades e conteúdos espectrais e pela transformação do timbre por filtragem e por distorção espectral;
- Inter-relação entre estruturas intervalares e estruturas espectrais independentes e com diferentes hierarquias, pela oposição/sobreposição de diferentes camadas, pela iluminação acústica e pelo enriquecimento espectral das estruturas intervalares;
- Estruturas espectrais com aplicação intervalar.

Não cabe no âmbito deste texto desenvolver todas estas aplicações, pelo que serão de seguida abordados alguns exemplos de diferentes interacções de estruturas a partir dos dois primeiros andamentos de *"terra"*.

Assim, voltando a observar o primeiro andamento de "terra", este inicia-se com o solo de viola (descrito no exemplo 3), circundado pela sua própria reverberação realizada pelas outras violas; a orquestra quase não intervém e quando o faz, apresenta-nos então

diversos acordes de 17 a 11 sons diferentes, como se pode observar no exemplo 4. Apesar de existirem notas com o mesmo nome, estas têm funções diferentes no campo harmónico, pelo que o mesmo nome é uma mera coincidência, funcionando a harmonia mesmo com 17 sons diferentes.

Exemplo 4 - *"terra", nº 1*: acordes na orquestra.



Exemplo 5 - Série harmónica de *Ré*.

Estes acordes "iluminam" de diferentes modos o campo harmónico deixado pela reverberação da melodia da viola e são construídos a partir de duas estruturas diferentes: a estrutura intervalar inicial e a série harmónica natural de *Ré*. Assim como o acorde inicial tem vários sons comuns à série harmónica, a série natural acaba por reforçar acusticamente esses sons, como que iluminando-os com diferentes cores e intensidades, conforme os parciais utilizados (Observar os exemplos 4 e 5).

Deste modo, o reforço do acorde pelos sons da série harmónica, no grave e no agudo, procura dar ao acorde abstracto, que está exposto no registo central, uma componente de ressonância inferior e superior. Neste contexto, a música expande-se na vertical. De notar ainda que, para que a estrutura abstracta mantenha a sua identidade, as ressonâncias artificiais foram colocadas fora do âmbito do próprio acorde, tanto para o registo grave como para o agudo. Outros sons da série harmónica de *Ré*, interiores ao próprio acorde e

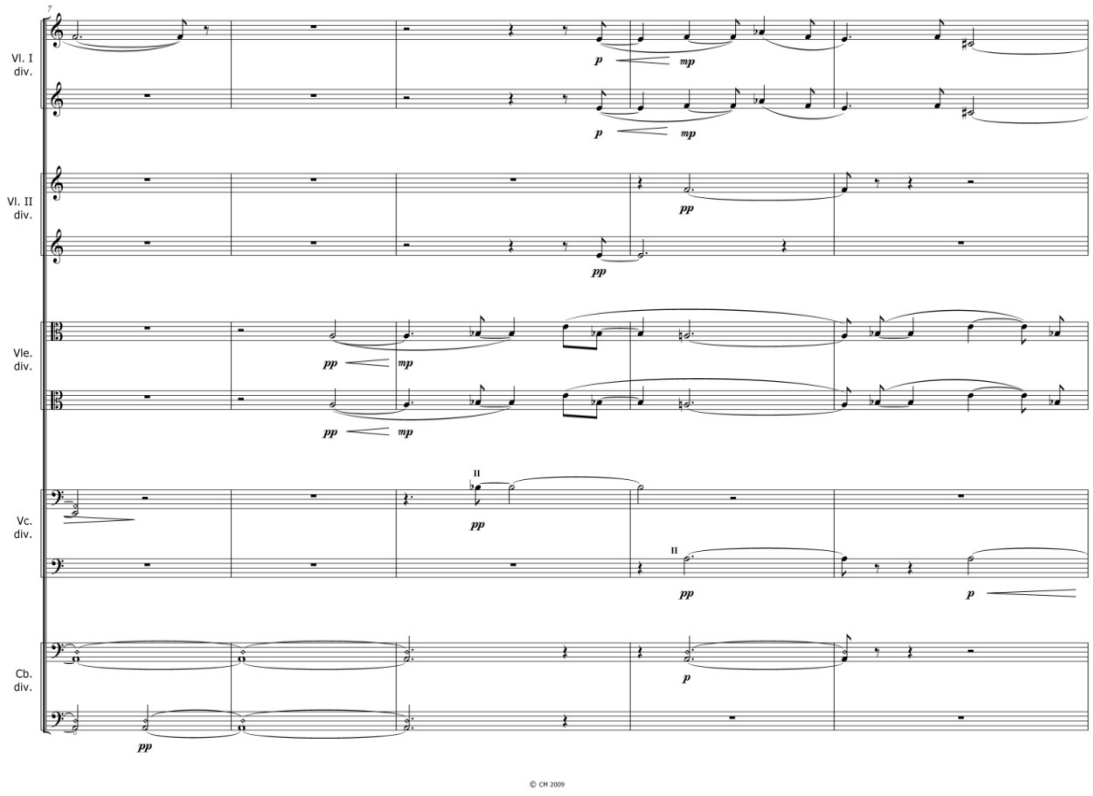
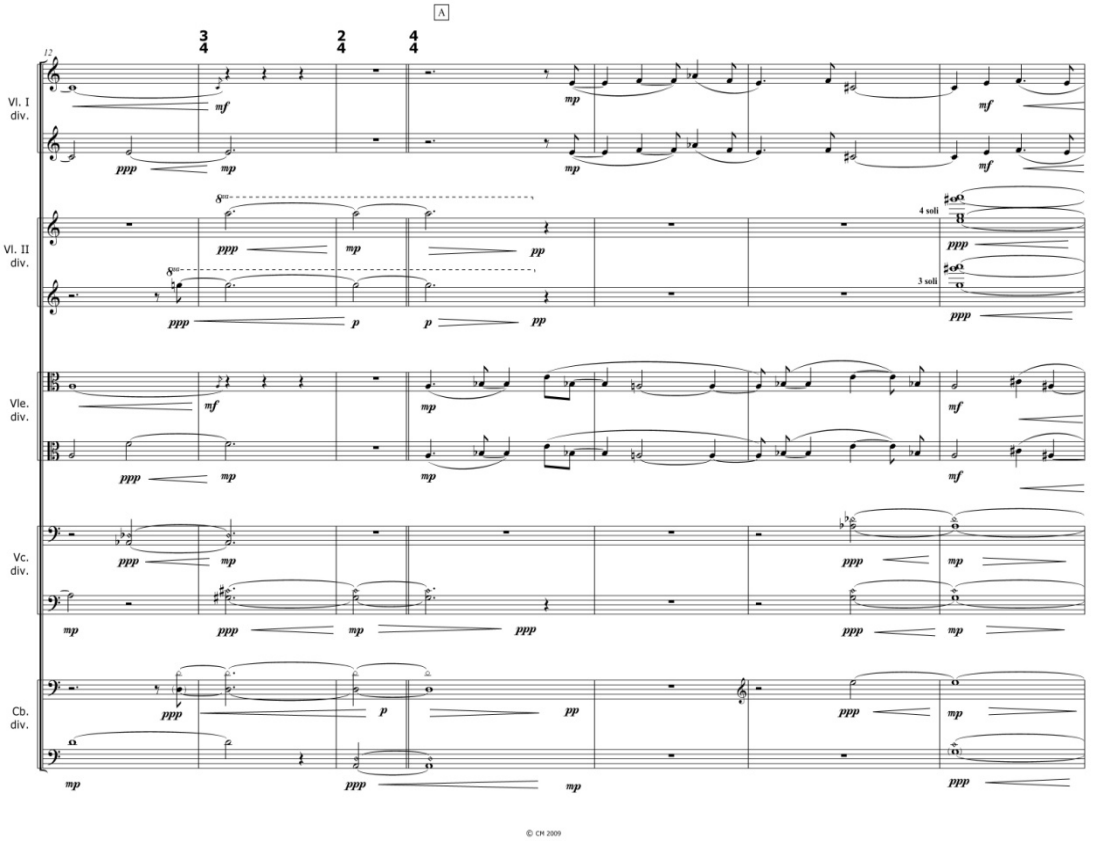
que não são notas comuns com ele, foram evitados. Por sua vez, através das notas comuns entre as duas estruturas pode-se garantir de forma consistente na textura, a coexistência de ambas.

Tal como nas estruturas abstractas, ao escrever estruturas espectrais não considero a 8ª equivalente; uso assim o mesmo critério. Na série harmónica nem todas as oitavas são equivalentes, isto no sentido em que a disposição exacta das notas pelo registo deve ser mantida, garantindo assim as proporções correctas dos seus intervalos.

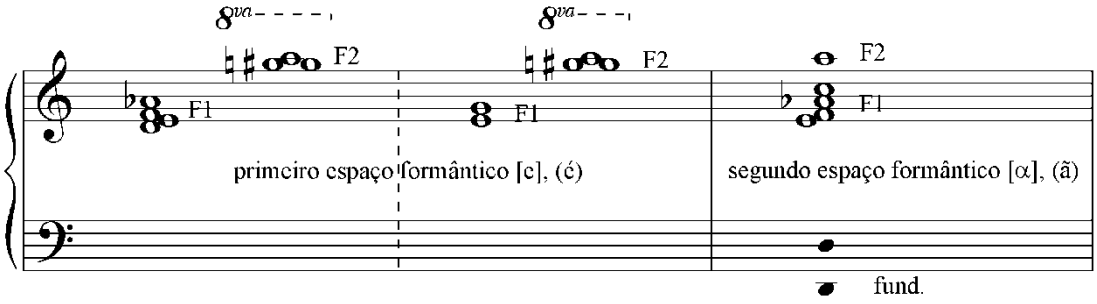
Por fim, será importante referir que as estruturas intervalares tiveram neste andamento uma função hierarquicamente mais importante que as espectrais; apesar disso, a vertente espectral assume também uma função muito relevante pois ajuda a integrar a camada principal no meio, através de todo o fenómeno sonoro de ressonância.

O segundo andamento de “terra”, mais lírico, inicia-se com o “apelo” do contrabaixo “cantando” uma nota aguda, que recebe duas linhas em contraponto orquestradas de modo a procurar diferentes timbres e manipulações do mesmo.

Uma secção contrapontística final, atrai para si toda a harmonia misturando todos os elementos, criando uma certa tensão harmónica, resolvida pelo “canto” agudo do contrabaixo que fecha o número.

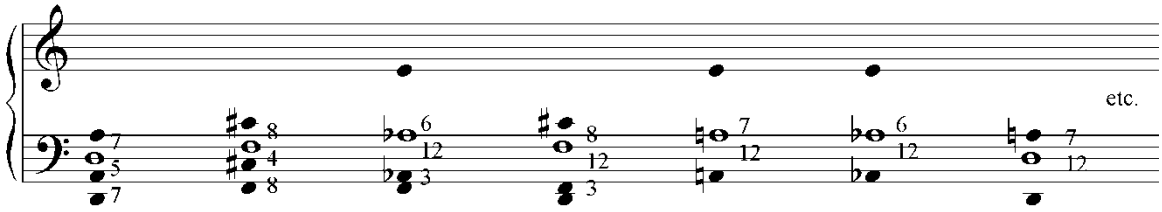
As duas linhas em contraponto, que se podem observar no exemplo 6, baseiam-se na mesma estrutura intervalar inicial. Com o recurso ao contraponto e à reverberação instrumental das linhas, também se faz ouvir o mesmo campo harmónico num contexto diferente.

© CH 2009

© CH 2009

Exemplo 6, - *"terra", nº 2*: duas linhas em contraponto entre violas e violinos I.

Entre as estruturas intervalares e as estruturas espectrais, existem aqui diferentes inter-relações. Por vezes estas formam camadas diferentes que coexistem na mesma textura. A estrutura espectral surge como uma camada secundária que se apresenta como uma espécie de vibração aparte daquilo que está em contraponto. Mas, essa vibração de origem espectral é no fundo uma ressonância aguda gerada a partir das linhas em contraponto, só que baseada em critérios formânticos, ou seja, foram criados dois espaços formânticos, onde para cada um deles são salientadas zonas de frequências fixas, que funcionam como se momentaneamente a orquestra tivesse um ressoador artificial, que vibra de forma simpática no agudo, como se observa no exemplo 7.

Exemplo 7 - *"terra", nº 2*: duas zonas formânticas.

Deste modo, para um dos espaços formânticos, foram criados os formantes F1 e F2, relacionados com a vogal [e] (é), com F1 na zona dos 400 Hz e F2 próximo dos 1600 Hz. O outro espaço formântico relacionado com a vogal [α], neste caso (ã) portanto semi-fechada, com F1 na zona dos 500 Hz e F2 próximo dos 880 Hz. Simbolicamente, estão assim a ser utilizadas as ressonâncias das vogais (é-ã) da palavra "terra", que dá título à peça. Apesar de ter pensado deste modo, a aproximação ao espaço formântico das vogais, funciona quase apenas ao nível simbólico no que respeita à percepção das vogais; o resultado imediatamente mais audível é na prática a co-existência temporária de duas camadas sobrepostas de origens diferentes.

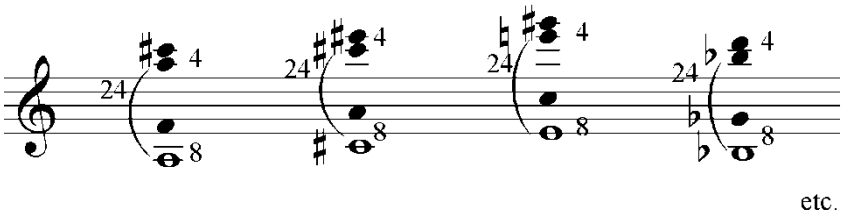
Na continuidade do andamento, as linhas em contraponto aparecem reforçadas timbricamente, com dois critérios diferentes que constituem mais duas diferentes aplicações deste tipo de interacção de estruturas. A linha grave, no violoncelo, aparece reforçada, constituindo um timbre específico com dobragens inferiores e superiores (observar exemplo 8).



Exemplo 8 - *"terra", nº 2*: linha grave do contraponto (Vc.) e respectivas dobragens.

Contudo as dobragens superiores estão moldadas à estrutura intervalar de base, uma vez que essas dobragens acontecem na mesma zona do registo das linhas contrapontísticas originais. Assim, termos um timbre levemente diferente conforme o evoluir da linha, como se a linha fosse filtrada nota a nota, pelo filtro que é a própria estrutura intervalar. A parte inferior das dobragens já obedece a critérios espectrais, integrando cada som, como um parcial de uma série natural de que a nota principal também faz parte como parcial mais agudo. A dobragem também não é linear, contribuindo assim para que o timbre dessa linha mude também de nota para nota.

Por sua vez, a linha mais aguda, nas violas (exemplo 9), aparece com dobragens sempre fixas, constituindo assim um mesmo timbre construído para toda a linha. Apesar de poucos sons das dobragens contrariarem os da estrutura intervalar, a linha apresenta-se aqui com o seu timbre reforçado por intervalos que podem ser vistos como pertencentes a uma componente espectral de um timbre particular.



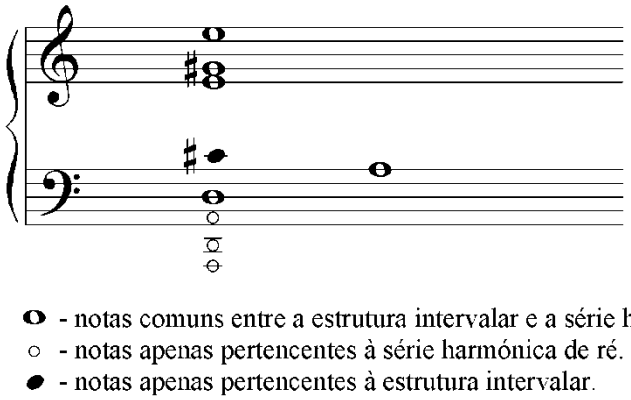
Exemplo 9 - *"terra", nº 2*: linha aguda do contraponto (Vle.) e respectivas dobragens.

Um outro lado interessante deste tipo de pensamento é que a própria estrutura espectral pode ser, como neste caso, criada de forma abstracta, pois neste exemplo, o timbre criado, apesar de relacionado com parciais harmónicos, não é uma imitação dum timbre existente noutros instrumentos, mas sim um timbre imaginário.

Também neste andamento as estruturas intervalares apresentam-se como determinantes para o resultado musical, sobretudo no início do andamento, mas o lado espectral assume cada vez maior importância, ao ponto de no final tenderem a inverter-se as hierarquias.

Assim, a secção final acumula toda a energia harmónica da estrutura intervalar em torno de um *Ré*, que se apresenta como uma fundamental de um acorde espectral que se assume como um pólo principal que através da sua força gravítica, atrai para si toda a harmonia.

No final deste andamento a estrutura espectral assume uma função hierárquica superior à intervalar. Esta harmonia apesar de ser próxima de uma série natural sofre contudo a interferência dos sons não comuns do campo abstracto (ver exemplo 10), apresentando-se por isso como um espectro deformado, criando assim uma certa tensão só resolvida pelo canto agudo do contrabaixo em Lá, que por sua vez, volta a desviar a nossa atenção para outro possível pólo de atracção.



Exemplo 10 - *"terra", nº 2*: acorde final do andamento.

Deste modo, apesar de colocar maioritariamente as estruturas intervalares num diferente patamar hierárquico, não deixo de considerar as estruturas espectrais extremamente importantes no enriquecimento do timbre e da textura musical e da integração das estruturas abstractas no meio, do mesmo modo que analogamente podemos entender a integração de um edifício arquitectónico no meio ambiente.

Reflexão sobre os dois tipos de estrutura e a nossa percepção na escuta.

Como última reflexão sobre os dois tipos de estrutura, tenho vindo a construir a convicção de que ambas as estruturas se relacionam com diferentes aspectos da nossa percepção.

O nosso ouvido tem uma resposta logarítmica à percepção das frequências. À medida que subimos no registo para a percepção do mesmo intervalo, obtemos uma diferença de frequências cada vez maior. A uma progressão linear de intervalos, corresponde uma progressão exponencial de frequências.

Assim, a nossa percepção dos intervalos musicais manifesta-se de forma linear, sendo de facto uma progressão aritmética de intervalos que representamos no nosso sistema de

notação, somando-se os intervalos de forma linear, tanto se nos deslocarmos para o agudo, como se descermos no registo. Deste modo, o intervalo musical resulta de uma razão de frequências e não da sua diferença. Este paradoxo de percepção fez-nos, durante séculos, até aos anos 70 do séc. XX, pensar quase exclusivamente de forma linear, um fenómeno que em ciclos por segundo pode ter outras implicações. Se pensarmos em frequências, de facto libertamo-nos das notas e pensamos mais no som, deixando de ser essencial a divisão da oitava, seja em 12 partes iguais da escala temperada ou subdividindo ainda os meios-tons, ficando com 24 partes iguais de quartos de tom. Estas são as divisões da nossa cultura ocidental, mas noutras tradições não ocidentais podemos encontrar a divisão da oitava em 17 partes como Médio Oriente, ou em 22 partes como na Índia.

Assim, é devido á resposta logarítmica do ouvido que reconhecemos uma subida de meio-tom em meio-tom, como algo linear, como uma subida de passos iguais. Quando se fala em meios-tons como passos iguais, baseamo-nos no sistema temperado ocidental, mas poderemos reconhecer como passos iguais qualquer outra divisão da oitava seja de 12, 24 ou de outra ordem. Assim, por exemplo, de $Dó_1$ para $Dó\#_1$ são menos de 4 Hz de diferença, e de $Dó_5$ para $Dó\#_5$ são cerca de 62 Hz, é a nossa percepção logarítmica que faz com que os oiçamos como o mesmo intervalo, como um passo igual, independentemente da zona do registo em que se apresente, aquilo que é de facto igual é a razão entre as frequências. Então o que são passos iguais em frequências? Será que o ouvido reconhece esses passos iguais medidos em ciclos por segundo? Esses passos iguais em frequências, podem ser vistos como toda a componente harmónica de um movimento periódico associado a uma determinada fundamental de um som complexo - a série harmónica. Se pensarmos no fenómeno de uma progressão linear de frequências, podemos verificar que partindo de uma determinada frequência e somarmos continuamente esse mesmo valor, dando no fundo passos iguais em Hz, estamos a construir a série harmónica natural. Num som complexo de parciais harmónicos, estes são múltiplos inteiros da mesma fundamental, resultando que as diferenças entre os próprios parciais, medidas em Hz, são sempre as mesmas e o valor dessas diferenças é o valor da própria frequência fundamental.

De certa forma, também poderemos reconhecer os passos iguais em Hz, não de uma forma linear como acontece com os intervalos, mas sim percepcionando o grau de harmonicidade que determinadas estruturas, podem possuir. Sobretudo ao nível harmónico, podemos distinguir se uma determinada estrutura está mais próxima ou mais afastada do comportamento da série harmónica natural, ou seja, se tem maior ou menor grau de harmonicidade, se têm maiores ou menores qualidades de ressonância, se possuem maior ou menor equilíbrio acústico. É precisamente o facto de as diferenças entre as frequências

dos seus componentes serem iguais ou próximas, que confere à harmonia o referido equilíbrio acústico.

Por seu turno, se um acorde tiver uma forte componente inarmónica os seus elementos não estarão certamente a diferenças iguais, o acorde não será constituído a partir de passos iguais, medidos em Hz. Aliás se um acorde soar acusticamente desequilibrado, apresentará certamente entre os seus componentes, diferentes distâncias, tal como um timbre inarmónico não apresenta a sua componente espectral equidistante.

No nosso sistema de notação representamos os intervalos musicais linearmente, correspondendo assim à nossa percepção auditiva das frequências, o que faz com que a música se apresente notada na verdade numa escala logarítmica. Por isso, se quisermos ter diferenças iguais em Hz entre os elementos de um acorde com o comportamento da série harmónica, temos que representar na pauta intervalos maiores no registo grave, progressivamente mais pequenos à medida que avançamos para o agudo, tal como estamos habituados a representar a série harmónica natural.

Se através da resposta logarítmica do ouvido, escutamos os intervalos musicais linearmente, temos a sensação que, por exemplo, o meio-tom é igual em qualquer zona do registo e que assim o podemos tomar como unidade intervalar. Este lado da nossa percepção dá-nos uma ferramenta, que nos permite estabelecer e escutar diferentes relações intervalares bem como procurar diferentes combinações resultantes da sua soma ou subtracção, especulando matematicamente e estabelecendo eventuais relações abstractas com outros parâmetros e elementos musicais. Não contar com esta qualidade da nossa percepção, seria deixar de fora um vasto campo de especulação musical.

Por outro lado, se também temos a qualidade de reconhecer os passos iguais a outro nível, ao nível do fenómeno harmónico, conforme elementos constituintes das estruturas, estejam mais próximas ou afastados de estruturas harmónicas, permitindo-nos percepcionar a sua harmonicidade ou a sua inarmonicidade, então esta vertente da percepção também deve ser valorizada pois poderá ser um rico e vasto território de exploração musical que nos aproxima e relaciona com a percepção do fenómeno sonoro no seu todo.

Precisamente um dos pressupostos da escola espectral, é centrar a prática composicional no fenómeno da percepção, acreditando que o nosso ouvido terá a capacidade de percepcionar pelo menos de forma empírica, o fenómeno da harmonicidade e inarmonicidade e todas as ricas cambiantes intermédias.

Assim, é com naturalidade que aceito que as minhas estruturas intervalares se exprimem de acordo com a percepção linear dos intervalos musicais e que é esse lado da percepção que nos permite toda a especulação intervalar, embora reconheça que esse modo de expressão está eventualmente mais ligado à tradição de toda a música ocidental. Ao

mesmo tempo, procuro relacionar as estruturas espectrais com o lado da nossa percepção linear de frequências, de modo a valorizar a percepção do equilíbrio acústico de estruturas e das qualidades de ressonância, reconhecendo a influência determinante que o pensamento espectral pode ter no resultado musical final, na eficácia da escuta e na sua fruição.

Bibliografia

Baillet, Jérôme (2000), *Gérard Grisey, Fondements d'une écriture,* Paris: Coédition L'Itinéraire, L'Harmattan.

Barrière, Jean-Baptiste (1991), *Le timbre métaphore pour la composition*, Paris: Christian Bourgois Éditeur, I.R.C.A.M.

Fichet, Laurent (1995), *Les Théories Scientifiques de La Musique, XIX et XX siècles*, Librairie Philosophique, France: VRIN.

Grisey, Gérard (2000), "Did You Say Spectral", *Contemporary Music Review*, Vol. 19, Part 3, p. 1-3.

Harvey, Jonathan (2001), "Spectralism", *Contemporary Music Review*, Vol. 19, Part 3, pp. 11-14.

Henrique, Luís L. (2009), *Acústica Musical*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Menezes, Flo (2003), *A acústica musical em palavras e sons,* Cotia, SP: Ateliê Editorial.

Murail, Tristan (2004), *Modèles & Artifices,* Strasbourg*:* Presses Universitaires de Strasbourg.

Murail, Tristan (2000), "After-thougths", *Contemporary Music Review*, Vol. 19, Part 3, p. 5-9.

Duas obras de autores portugueses para órgão no contexto de concursos de Composição nos anos 60

Celina Martins

Resumo

A produção organística das primeiras décadas do séc. XX em Portugal é praticamente insignificante. As obras escritas nos anos 60 permanecem inéditas, mas algumas há, que merecem particular destaque.

Pretende-se nesta comunicação dar a conhecer a evolução da cultura organística portuguesa ao longo do séc. XX, focando tanto o ponto de viragem para o ressurgimento da cultura organística, como os concursos que motivaram a composição para Órgão. Assim, apresentam-se o *Tríptico para Órgão* de Manuel Faria, escrito para o Concurso Nacional de Composição Carlos Seixas em 1963, e as *Variações sobre o nome de Igor Stravinsky* de Constança Capdeville, escritas para o Concurso de Composição do Conservatório Nacional no ano de 1962. Faz-se a apresentação dos autores e uma breve descrição destas obras, que despertam particular interesse pela originalidade de alguns processos utilizados e pela modernidade da linguagem.

Palavras-chave: Órgão, Composição, Portugal

Abstract

During the first two decades of the 20th century, the organ composition in Portugal was almost insignificant. The pieces written during the 60's remain unpublished and some of them deserve to be taken in account.

The purpose of this report is to inform about the development of the Portuguese Organ Culture in the 20th century, focusing two aspects: the increasing interest in the instrument (Organ) and the creation of competitions for Organ which stimulated the composition for this instrument. The composers within this context are mentioned as well as their work, which is briefly described. Thus, the piece *Tríptico for organ* written by Manuel Faria was composed for the Carlos Seixas's National Competition in 1963 and the piece *Variations on the name of Igor Stravinsky* of Constança Capdeville, for the National Conservatory's Competition in 1962.

Concluding, there is a peculiar interesting originality of particular composition procedures as the avant-garde of the language used.

Keywords: Organ, Composition, Portugal

Contextualização

Verifica-se que durante mais de um século houve uma degradação do património organístico português. As convulsões político-religiosas subsequentes à vitória do Regime Liberal (1834) e da implantação da República (1910) culminaram nas expulsões das ordens religiosas em 1834 e 1910, resultando, como consequência, a redução drástica da utilização do órgão de tubos e das profissões com ele relacionadas (nomeadamente, organistas e organeiros), situação que se prolongou durante cerca de um século. Na verdade, verificamos que na transição do séc. XIX para o séc. XX, apenas a oficina de organaria de Augusto Joaquim Claro (1865-1917), de Braga, tem projecção nacional, ainda que tenha descaracterizado a tradição da organaria portuguesa através dos seus "melhoramentos" nos instrumentos em que intervinha. Em termos de obras para este instrumento, a colectânea "Les Maitres Contemporains de L'orgue – pièces inédites pour orgue ou harmonium"[11] (1912) de Joseph Joubert (1878-1963), editou as que se apresentam no quadro 1.

Compositor	Obra	Referência
Luís de Freitas Branco (1890-1955)	*Chant Religieux Portuguais* (si menor)	Vol.5, p.81
	Ária (lá maior)	Vol.5, p.82
	Choral (mi maior)	Vol.8, p.84
Augusto de Oliveira Machado (1845-1924)	Prelúdio (ré menor)	Vol.5, p.160
	Allegretto (si menor)	Vol.3, p.88
	Improvisation (sol maior)	Vol.3, p.90
Ernesto Vieira (1845-1915)	Interludium (lá maior)	Vol.6, p.160

Quadro 1

Na década de 30, alguns factos indiciam o início da retoma da actividade organística, nomeadamente a criação da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (1929), que restaurou vários órgãos através da oficina de organaria João Sampaio & Filhos (Lisboa), uma firma que deu continuidade à casa de João A. P. Sampaio (fundada em 1880) e que se destacou a nível nacional, sobretudo a partir de 1935.

Em 1933 é inaugurado o órgão Walcker (1933) do salão nobre do Conservatório Nacional (CN), por M. Édouard Chambon, aí professor. Em 1938 é inaugurado o órgão da Igreja de N.ª S.ª de Fátima (em Lisboa) por Filipe Rosa de Carvalho (1892-1980), seu titular (entre 1938-41); na inauguração tocou a *Rapsódia Portuguesa* (1938) de Luís de Freitas Branco (1890-1955), obra dedicada ao organista intérprete. F. Rosa de Carvalho era também professor do CN (actividade que desempenhou entre 1936-50) e organista da Emissora

[11] Com os volumes: N.º 1, 2 e 4 *École Française*; 3, 5 e 6 *Écoles Étrangères*; 7 e 8 *Grand Orgue*.

Nacional entre 1940-50, sendo o único organista português de renome na primeira metade do séc. XX.

Nessa década de 50, outros factores viriam sublinhar a época de mudança: por um lado, em 1952 surge Karl Heinz Müller para leccionar a cadeira de Órgão do CN (entre 1951-61). Nesse mesmo ano era inaugurado o órgão Ruffatti da Basílica de N.ª S.ª de Fátima (Fátima) por F. Rosa de Carvalho. Em 1954 o órgão do CN é remodelado e aumentado pelo seu construtor. Dois anos mais tarde, o concertista Edward Power Biggs (1906-77) dá um concerto no CN e nessa década grava um disco (em vários órgãos), sob o título *Organ Music of Spain and Portugal*, referente à música dos séc XVI e XVII.

Por outro lado, o Centro de Estudos Gregorianos[12] era outra "frente" de batalha; criado em 1953 por Júlia d'Almendra (1904-92), trouxe para Portugal importantes professores de Órgão e concertistas, como Jean Guillou (n.1930), Gaston Litaize (1909-91) e Antoine Sibertin-Blanc (n. 1930). É curioso que professores da escola francesa se tenham implantado noutra escola que não a do CN. Eça de Queirós (1845-1900) propusera a abertura dessa cadeira no Conservatório Nacional, sendo ele "um conhecedor de figuras marcantes da escola francesa" (Valença, 1995: 359).

Posteriormente, os anos 60 são a década de ouro do ressurgimento organístico em Portugal, graças à intervenção da Fundação Calouste Gulbenkian (FCG), fundada em 1955 e, mais concretamente, do Serviço de Música, de que foi primeira directora Madalena de Azeredo Perdigão (em 1958); o seu gosto pelo órgão ficou marcado nas várias acções que se concretizaram sob a sua alçada. Refira-se a publicação da música antiga portuguesa pela comissão de Musicologia, constituída por Macário Santiago Kastner (1908-92), Manuel Joaquim (1894-1986) e Mário Sampaio Ribeiro (1898-1966). A colecção *Portugaliae Musica*, editada entre 1959 e 2000, teve como primeiro volume a obra do Padre Manuel Rodrigues Coelho (c.1555-1633): "Flores de Música para o instrumento de tecla e harpa". Graças à colaboração da oficina holandesa de Andreas Flentrop, foi efectuado o restauro de vários órgãos históricos e construídos também novos instrumentos, com destaque para o grande órgão (lado da epístola) oferecido à Sé Patriarcal de Lisboa (Igreja de Santa Maria Maior), que foi inaugurado em 1964 por Michael Chapuis (n.1930) e Peet Kee (n.1927). Esta construção foi assinalada, em 1965-66, com a audição integral da obra organística de Johann Sebatian Bach pelos organistas A. Sibertin-Blanc, Gertrud Mersiovsky (n.1932) e Georg Rudolf Lind. Em 1967, a Fundação organiza o ciclo de concertos "Música Latina para órgão" com a presença dos prestigiados organistas, Montserrat Torrent (n.1926), G. Mersiovsky e A. Sibertin-Blanc. Nesse ano constrói o órgão positivo de orquestra da FCG e, em 1969, o órgão de concerto do grande auditório. Para a

[12] Actual Instituto Gregoriano de Lisboa.

inauguração deste último, encomendou em 1968 a Frederico de Freitas (1902-80) a *Fantasia Concertante para órgão e orquestra de câmara*, sendo de referir que é a única obra para órgão e orquestra de autor português no séc. XX, A estreia deu-se em 1971 pela organista M. Torrent, a orquestra Gulbenkian e sob direcção do próprio compositor. Este era o panorama organístico nos anos 60.

Concurso Nacional de Composição Carlos Seixas (1963)

O Concurso Nacional de Composição Carlos Seixas promovido bienalmente pelo Secretariado Nacional da Informação desde 1959, tinha como objectivo *galardoar o valor dos compositores musicais portugueses e, assim, estimular a sua actividade* (Regulamento de 1963). No ano de 1963 – caso único na história do concurso – o instrumento escolhido foi o órgão e pretendia-se uma peça com a duração mínima de 15 minutos. Os concorrentes e respectivas obras estão no quadro 2.

Compositor	Obra
Constança Capdeville (1937-92)	*Partita à maneira de Chaconne*[13]
Manuel Freitas Escaleira (n.1943)	*Fantasia Fúnebre*
Manuel Faria (1916-83)	*Tríptico para Órgão*
Frederico de Freitas (1902-80)	*Sonata de Igreja para Órgão*
P. Álvaro Vicente Lapa (1910-92)	*Simplex Simplicibus* (missa)
César de Morais (1918-93)	*Obra para grande Órgão*
P. Luís Rodrigues (1906-79)	*Transfiguração de Cristo – 3 quadros*
Armando Borges de Sousa (1930-99)	*Tríptico da Redenção*

Quadro 2

O júri[14], nomeado por Bernardo Júdice da Costa – chefe da Repartição da Cultura Popular –, era constituído pelos seguintes elementos: Rui Coelho (1892-1986), Jorge Croner de Vasconcellos (1910-74), Armando José Fernandes (1906-83), Mário Sampaio Ribeiro (1898-1966) e Pedro do Prado (1908-90), da Emissora Nacional. Foi ainda convidado o pianista Filipe de Sousa (1927-2006) – da Juventude Musical Portuguesa – mas declinou o convite por motivos de saúde e profissionais. Quanto a Mário de Sampaio Ribeiro, acabou por não poder estar na reunião de deliberação, mas deixou, posteriormente numa carta, a sua reacção de desagrado perante a entrega do prémio a Frederico de Freitas (Martins, 2008: 27).

[13] Sobre o Minuet II da Sonata n.º 14 em Dó menor, de Carlos Seixas.

[14] A divulgação do Concurso foi feita no *Diário de Notícias* de 5 de Fevereiro de 1962. O Regulamento foi mandado para as várias escolas públicas vocacionais e diversas instituições.

Manuel Faria viria a fazer uma versão desta obra para orquestra em 1968, dando-lhe a designação de *Tríptico Litúrgico – em três quadros*[15]. Voltaria a concorrer a este concurso em 1972, arrecadando o prémio, com a obra *Parábolas da Montanha* (1967)[16]. Refira-se que, nesse concurso, obtiveram menções honrosas Frederico de Freitas e sua filha Elvira de Freitas (n.1927), com *Stabat Mater* – para coro feminino e órgão – e *Excertos para uma Missa de Requiem*, respectivamente.

Manuel Faria (1916-83)

> *Tenho porém duas fortes manias: uma nasceu comigo – a música; a outra adquiri-a nas alegrias e tristezas duma vida obscura e insignificante mas intensamente vivida – o amor entranhado ao nosso povo e à nossa terra.* (Faria, 1998: 9).

Manuel Ferreira de Faria (M. Faria) formou-se no Pontifício Instituto de Música Sacra (em Roma), onde obteve a Licenciatura em Canto Gregoriano (1943) e o *Magisterio* em Composição Sacra (1944). No ano de 1945 permaneceu em Roma para estudar, particularmente, com Licínio Refice (1885-1954). No ano seguinte regressou a Portugal e só em 1961 partiria novamente para aprofundar a sua formação. Com uma bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian, frequentou o Curso de Composição Musical na Accademia Musicale Chigiana (Siena), onde trabalhou com Vito Frazzi (1888-1952). Antes de regressar a casa, M. Faria deslocou-se a Roma, a expensas próprias, para trabalhar com Goffredo Petrassi (1904-2003).

Relativamente à sua actividade profissional, para além de sacerdote, era professor (Seminário Conciliar), compositor, conferencista e dinamizador de grupos corais. Na sua vasta obra abundam composições corais.

***Tríptico para Órgão* (1962)**

Antes de descrever o conteúdo da obra, importa apresentar as notas de programa que foram redigidas pelo compositor em 1974, aquando da estreia do *Tríptico Litúrgico*.

São três momentos vividos por uma alma ao atravessar os átrios do templo sagrado, qual fronteira entre o mundo material e a esfera do sobrenatural. Primeiro (Prelúdio) é um esforço de recolhimento sobre o próprio mundo interior, em cujos abismos ecoam recordações de salmos e coros religiosos. Depois (Meditação) é a pura contemplação da divindade, presente à «fina ponta da alma», como diziam os místicos. E o (Final) [sic] é o cântico da Glória de Deus construído pelo espírito entusiasmado ao contacto interior com

[15] Estreada em Lisboa em 1968 pela Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional, sob direcção de F. Freitas e repetida em 1974 e 1984 em Braga pela Orquestra Sinfónica do Porto, sob direcção de Gunther Arglebe (1933-2010).

[16] Cantata coral em quatro partes para 4/5/6 vozes mistas e solistas.

o Verbo, e então na atitude de o levar consigo para o mundo, onde de novo se lança para o converter e sacralizar.

Não se admire o ouvinte da estranha linguagem de toda esta música, pois a transcendência que nos leva ao contacto com a Divindade não pode ser expressa com o palavriado [sic] da nossa vida profana.

A obra apresentada no Concurso foi composta pouco tempo depois dos estudos com Petrassi. O *Tríptico para Órgão* tem 3 andamentos: Prelúdio, Meditação e Final, sendo este último constituído por uma fantasia e uma fuga. A fuga tem uma particularidade que revela o interesse do compositor pelas novidades no mundo da composição; o tema da fuga é uma série dodecafónica. M. Faria não continuou a compor com esta técnica até porque, como podemos ver numa carta escrita a Frederico de Freitas em 1962, não se sentia propriamente atraído pelo dodecafonismo e, portanto, a sua passagem por esta técnica foi breve.

> *Depois de ter estudado dodecafonia estou como o burro no meio da ponte. Por um lado não há meio de forçar a minha sensibilidade a aceitar as cacofonias (para mim é o termo) do Schönberg e do Webern. Por outro lado encontro cheios de beleza o Alban Berg e o Dellapiccola (sic) (embora com restrições a respeito deste), e doutra parte ainda, fui há dias ouvir as minhas três peças dodecafónicas (rigorosamente) para piano e sabe que as achei bonitas? Por isso não sei o que faça.* (Faria, 1998: 32-33).

O Prelúdio divide-se em 3 secções. A obra começa com uma nota pedal que é transmitida ao manual e que vai construir uma célula ao alargar-se às duas notas mais próximas. Deste modo cria-se uma célula-fundadora que, ao explorar todas as configurações possíveis (p.e. célula 1, 2, 2 retrógrada e 3, da Fig.1), vai ser uma espécie de *leitmotiv* para a obra toda. Assim, logo no início, a sobreposição das várias células, gera uma ambiguidade rítmica de três notas contra duas; a melodia da mão direita (m.d.) corresponde ao tema 1 (T1).

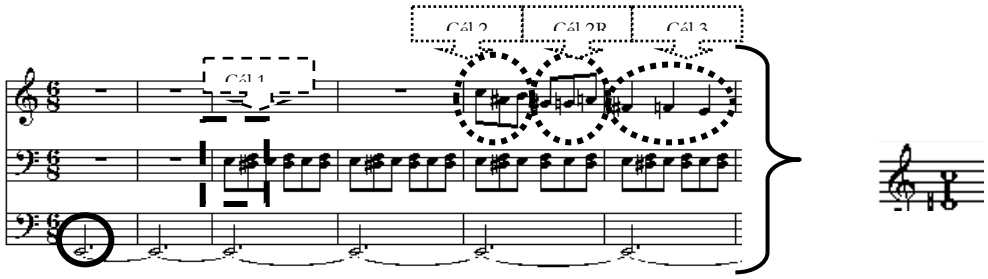


Fig.1

A passagem para a secção seguinte, um Adágio, é feita com a melodia inicial na pedaleira a solo. Nesta nova secção são visíveis elementos da escala hexáfona e o tema dois (T2), enquanto a melodia da m.d., vai anunciando o tema da Fuga (Fig.2).

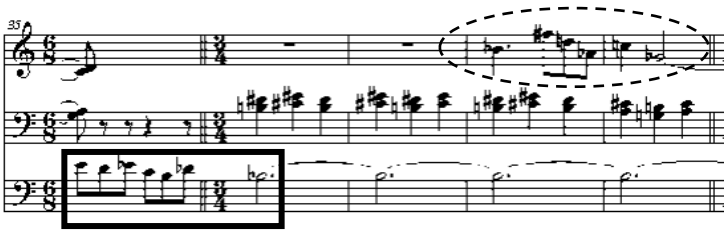



Fig.2

A última secção do Prelúdio apresenta um tema novo, com carácter mais polifónico (Fig.3), construído com a sobreposição progressiva das vozes e cuja origem é visível no T1, agrupando as notas do tema duas a duas e recolhendo a mais aguda (Fig.4).

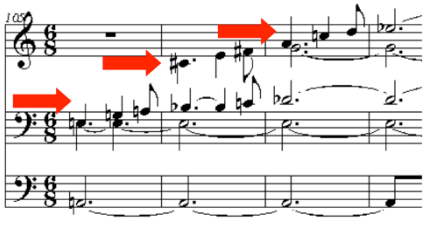



Fig.3

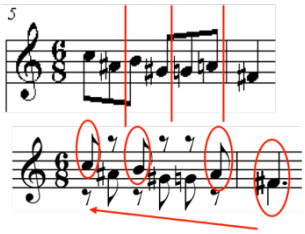



Fig.4

Relativamente ao 2.º andamento, a Meditação é uma melodia acompanhada (Fig.5), cuja origem é visível nas primeiras 4 notas do T2 do Prelúdio, lendo-as no sentido retrógrado e transposta meio-tom abaixo. A mão esquerda (m.e.), comparativamente ao T2, é enriquecida com uma terceira linha e apresenta a sobreposição das cél. 2 e 3, alterando as configurações ao longo do andamento.

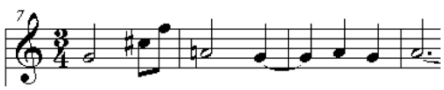



Fig.5

Por, fim, no último andamento surge a Fantasia e Fuga. A Fantasia, dividida em cinco secções, é inicialmente constituída pelo T1 em valores diminuídos (Fig.6), em forma de cânone. A intercalar as secções A e A1, surgem 2 Adagios (Fig.7), com grandes semelhanças com os do Prelúdio. Para além disso, este novo tema é um precursor da Fuga, na medida em que vai corresponder à primeira parte do tema.

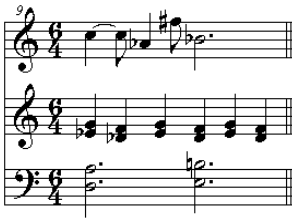



Fig.7

Na última secção desta Fantasia surge um motivo em valores rápidos (Fig.8), o qual antecipa mais material da Fuga.

Este motivo será utilizado quase textualmente na segunda parte do T da Fuga (depois em valores duplos) e ainda o contra-tema, durante o c.28 na linha da m.e. (Fig.9).

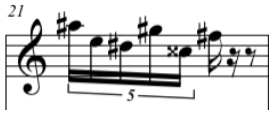



Fig.8

Por fim, a fuga, cujos T (Fig.10) e CT já foram aparecendo ao longo da obra. No tratamento do T da Fuga, o compositor recorreu a processos do dodecafonismo; no entanto, ao construir as matrizes verificamos que o compositor alterou várias notas, o que revela a liberdade com que tratou este material.

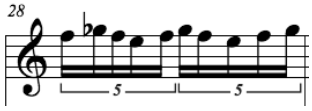



Fig.9

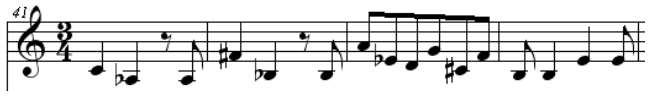



Fig10

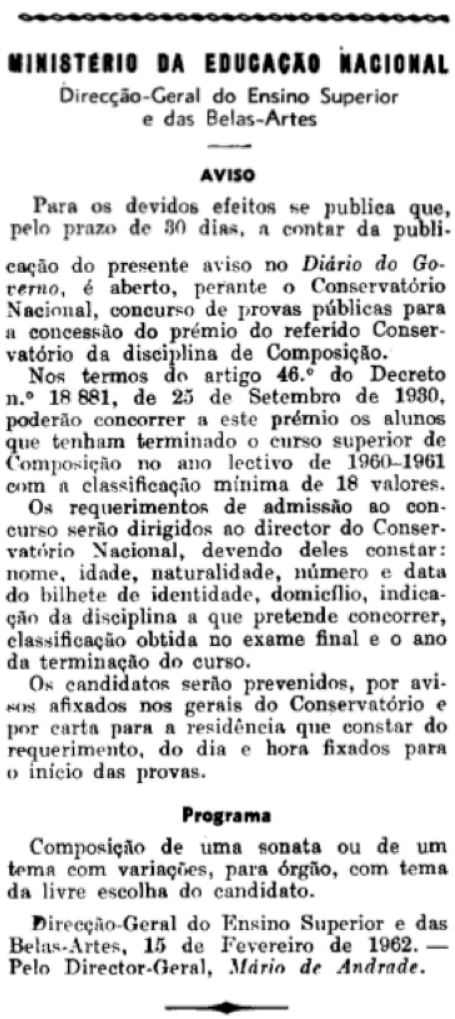
A obra foi estreada em 1973 por
Domingos Peixoto em França (apenas o último andamento) e em 88 em Itália, para além disso, nos anos 90 o mesmo intérprete incluiu-a num ciclo de concertos efectuados na Alemanha. Posteriormente, foi tocada a Meditação em 1993 por João Pedro Oliveira e, cinco anos mais tarde, Gianluca Libertucci tocou os dois primeiros andamentos. Mais recentemente, em 2001, o organista Giampaolo di Rosa fez um ciclo de concertos por Portugal, apresentando-a. Finalmente, em 2003 o P. Jorge Barbosa tocou o primeiro andamento.
O facto da obra ser apresentada em Portugal posteriormente à estreia da versão orquestral pode estar na origem de esta obra *para órgão* ser apelidada de *Tríptico Litúrgico*.

Prémio de Composição do Conservatório Nacional, 1962

No ano civil de 1962 houve a abertura de vários concursos no CN. A nota mínima de fim de curso exigida para os Prémios do Conservatório era de 18 valores (sendo os restantes concursos de 17). Em Setembro, destinados a alunos que tivessem terminado o respectivo curso superior no ano lectivo de 61/62, o Prémio do Conservatório para a disciplina de Composição pretendia uma peça para harpa e orquestra. No entanto, também foi aberto um concurso em Fevereiro desse ano mas aí, referente a alunos que tivessem terminado o referido curso no ano lectivo de 60/61 e onde se pretendia uma peça para órgão (Fig.11). O concurso a este prémio fora aberto isoladamente, pois os restantes, referentes a esse ano lectivo, foram publicado em Agosto do ano anterior. Na verdade, verifica-se alguma irregularidade nas datas de publicação/abertura dos referidos concursos nestes anos.

Em 1962, o regulamento pretendia a escrita de uma sonata ou tema (livre) com variações e o prémio eram 1.000$00. O júri deste concurso era constituído por: Ivo Cruz, J. Croner de Vasconcellos, A. José Fernandes, Filipe de Sousa Júnior, Karl-Heinz Müller e Elisa Paulina Ferreira Lamas como suplente.

Apesar de não se conhecerem outros concorrentes, Constança Capdeville venceu o prémio com a sua obra *Variations sur le nom de Igor Strawinsky*[17].



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO NACIONAL

Direcção-Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes

AVISO

Para os devidos efeitos se publica que, pelo prazo de 30 dias, a contar da publicação do presente aviso no *Diário do Governo*, é aberto, perante o Conservatório Nacional, concurso de provas públicas para a concessão do prémio do referido Conservatório da disciplina de Composição.

Nos termos do artigo 46.º do Decreto n.º 18 881, de 25 de Setembro de 1930, poderão concorrer a este prémio os alunos que tenham terminado o curso superior de Composição no ano lectivo de 1960-1961 com a classificação mínima de 18 valores.

Os requerimentos de admissão ao concurso serão dirigidos ao director do Conservatório Nacional, devendo deles constar: nome, idade, naturalidade, número e data do bilhete de identidade, domicílio, indicação da disciplina a que pretende concorrer, classificação obtida no exame final e o ano da terminação do curso.

Os candidatos serão prevenidos, por avisos afixados nos gerais do Conservatório e por carta para a residência que constar do requerimento, do dia e hora fixados para o início das provas.

Programa

Composição de uma sonata ou de um tema com variações, para órgão, com tema da livre escolha do candidato.

Direcção-Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes, 15 de Fevereiro de 1962. — Pelo Director-Geral, *Mário de Andrade*.

Fig.11

Constança Capdeville (1937-92)

C. Capdeville nasceu em Barcelona e veio para Portugal em 1951. Frequentou o CN, acabando por tirar os Curso Superiores de Piano e Composição, sob orientação de Lourenço Varela Cid (1898-1987) e J. Croner de Vasconcellos, respectivamente. Relativamente à sua actividade profissional, foi professora em diferentes escolas (Academia de Santa Cecília, Escola Superior de Música de Lisboa, Universidade Nova de Lisboa), compositora e intérprete, tendo estado envolvida em vários grupos e projectos, no âmbito do teatro musical, nomeadamente Grupo de Música Contemporânea de Lisboa, Convivium Musicum e ColecViva. Remetendo-nos para a época da referida obra, importa salientar que estudou entre 1957-62 com Nadia Boulanger (1887-1979) e Luís de Pablo (n.1930) e que no último ano frequentou um curso de aperfeiçoamento em Composição com Philip Jarnach (1892-1982).

> A extraordinária invenção de Constança Capdeville, o gesto inconformista, quase sempre marcado por um olhar irónico, senão sarcástico, estão na origem do género híbrido que constitui o traço distintivo da sua obra […] cada obra uma montagem de fragmentos com uma ideia poética como fio condutor, ou não raro apenas experimentada no curso da escrita (SERRÃO, 2006: 11).

[17] A utilização de títulos, bem como indicações em francês era uma prática frequente em C. Capdeville. De seguida iremos utilizar a tradução portuguesa dos títulos da obra em estudo.

***Variações sobre o nome de Igor Stravinsky* (1962)**

A obra foi escrita logo após a conclusão do Curso Superior de Composição, momento em que a compositora faz a aliança entre as influências do seu mestre, as novas tendências da composição (curso com P. Jarnach) e a procura do seu próprio caminho na escrita musical. A referida obra foi estreada no CN em 1964, pela Prof.ª G. Mersiovsky – que entretanto substituíra K. Müller na cadeira de Órgão em 1963 (Blanc, 1967: s/n) – nos concertos "A Nova Geração", onde também foi apresentada a sua Sonata Concertante para trombone e piano (1963):

> Concertos criados em 1947: Os Concertos e as representações A NOVA GERAÇÃO, organizados pelo Conservatório Nacional, destinam-se à apresentação de alguns dos seus antigos alunos das secções de Música e Teatro, recentemente diplomados. Intenta-se, assim, alargar os limites da acção formativa do Conservatório Nacional, revelando valores novos, estimulando vocações e enriquecendo a cultura nacional.

Posteriormente, também M. Torrent tocou a obra em 1967 integrada nos Concertos "Música Latina para órgão" gravando-a em LP (Ed. Egidsa: Lisboa). Ainda seria tocada por João Pedro Oliveira, em 98, integrada no 1.º Festival Internacional de Órgão de Lisboa promovido pela Juventude Musical Portuguesa. A compositora esteve presente nessas apresentações, onde, a partir de 67 se fizeram acompanhar das respectivas notas de programa, redigidas por José Blanc de Portugal (1914-2000) após conversa com a compositora e a intérprete:

> O *tema* ou série «formando o nome de Igor Stravinsky» (segundo a informação da Autora) «foi elaborado contrapondo a escala cromática ascendente e descendente com o alfabeto, de maneira a aproveitar as notas coincidentes com as letras que formam o nome do homenageado. Todo o esquema rítmico do tema é da maior simplicidade, para deixar em primeiro plano o elemento som. O nome de Stravinsky passa por quatro registos, caminhando do agudo para o grave». Eis, esquemática e sumariamente, a análise da obra e da sua registação, amavelmente comunicadas pela autora e pela intérprete.
>
> EXPOSIÇÃO: Tema (fundos) funcionando como Introdução. *I variação* (fundos, misturas e palhetas do grande órgão) de tipo ornamental, ritmo em primeiro plano, notas do tema ora na pedaleira, ora em qualquer das mãos; ao contrário do que sucedeu no tema, o impulso é nitidamente ascensional. A variação termina atingindo o dó sustenido última nota do tema. *II variação*: tema por movimento contrário funcionando como segundo tema (dois teclados e pedaleira; fundos de 8 e 4 pés). *III variação*: ritmo em primeiro plano; células do tema original e por

movimento contrário alternando como que numa hesitação (fundos e misturas). DESENVOLVIMENTO: *IV variação* (fundos e pequena mistura no positivo superior) células do tema com intervalos alternados, ritmo plano e constante; escrita a duas vozes. (As variações que formam desenvolvimento são tratadas como um *crescendo* não só de intensidade mas também de construção). *V variação*: aproveita apenas as 4 notas do nome de IGOR em movimento directo e contrário, em diminuição, aumentação, etc. (2 teclados e pedaleira; fundos de 8, 4 e 2 pés). *VI variação:* formalmente na forma A + A' – B, sendo B tomado do princípio do acompanhamento do tema; dinamicamente é um contraste entre o forte e o piano, entre a inquietação e a serenidade (fundos, misturas e palhetas). *VII variação*: Máximo do crescendo pretendido no desenvolvimento; variações por adição, expansão, extrapolação, aumentação, diminuição, etc.; variação ao mesmo tempo de tipo melódico, harmónico e rítmico; registação de fundos e misturas. *VIII variação:* Pedal harmónica dupla (melódica e rítmica) aproveitando ritmicamente o contratempo contido no tema e, melodicamente, o acompanhamento do mesmo ora por aumentação, ora na forma original; uma pequena *coda* (na pedaleira) conduz, sem interrupção, à variação seguinte. REEXPOSIÇÃO: *IX variação:* é a que funciona como 1.º tema de sonata com pequenas modificações; atingindo o ponto culminante (dó sustenido) este é simultaneamente o fim da variação e o início da seguinte; fundos de 8, 4 e 2 pés. *X variação:* funciona de 2.º tema com as linhas trocadas em relação á exposição: o tema aparece no meio e o acompanhamento na voz superior; pedal rítmica sobre o dó sustenido; as várias secções apresentam também intervalos transpostos; 2 teclados e pedaleira. *XI variação:* coral em 5 secções em que se ouve o tema completo por aumentação, sempre na voz superior; uma das notas do acorde final (dó sustenido) conduz ao tema tal como ouvido na Introdução mas com modificações harmónicas; finalmente ouve-se (na pedaleira) as 4 notas do nome IGOR; fundos, misturas e palhetas, fundos de 8 pés e pedaleira de 16'. A Autora salienta que a importância dada a determinada nota desta obra (dó sustenido) por várias vezes, «não é *de maneira nenhuma* de carácter tonal, mas apenas condutor» (Portugal, 1964: s/n).

C. Capdeville admirava Igor Stravinsky[18] e com esta obra pretendia assinalar os 80 anos do compositor. Sendo o tema livre, a compositora sobrepôs as letras do alfabeto a escalas cromáticas ascendentes e descendentes – processo explicado no verso da capa da obra (Fig.12).

[18] Viria a fazer referência a Stravinsky nos seguintes espectáculos cénico-musicais: *Uma hora com Igor Stravinsky* (1980); *En rouge et noir* (1981); *Rendez-vous* (1985) e *Wom, wom Cathy* (1990).

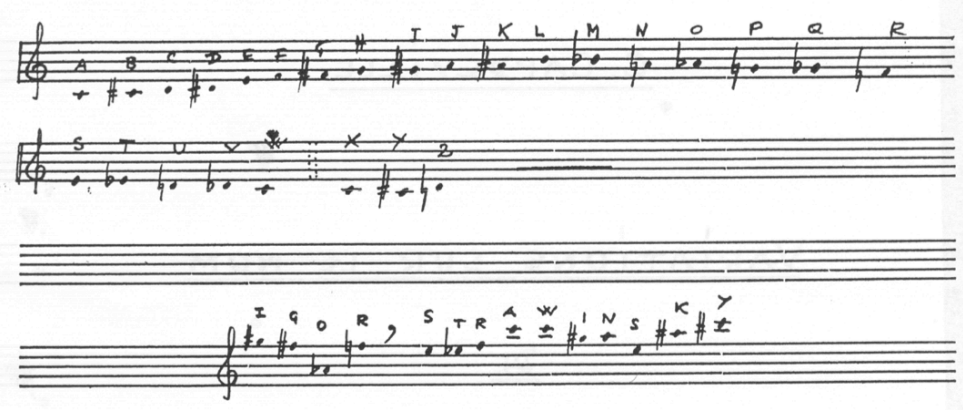



Fig.12

Vemos assim C. Capdeville a recorrer a um criptograma, que em órgão encontra a sua expressão mais empolgante em B-A-C-H.

Após ter o tema, ou a sucessão de notas do tema da obra, faltaria encontrar o ritmo. Na verdade, ao longo das variações o ritmo vai sendo alterado, mantendo-se na maioria dos casos apenas a essência da sequência de notas. Assim, torna-se importante verificar a conjugação de notas, ou seja, a formação de palavras ou, melhor, a divisão feita ao nome do homenageado. A Fig.13 apresenta o tema do início da obra (Thème).

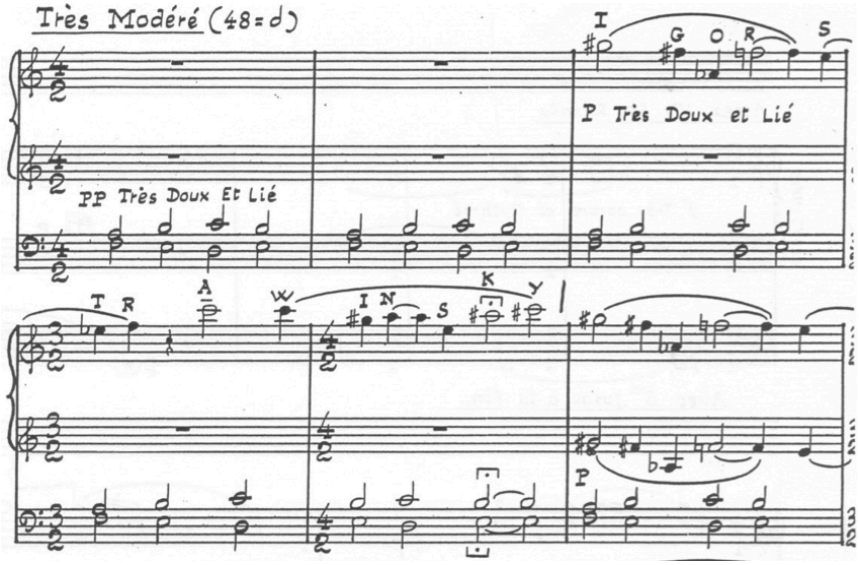



Fig.13

Analisando as figuras, verificamos que o tema é composto por duas frases entrecortadas por uma pausa de semínima. No entanto, essa pausa não se encontra entre o nome próprio e apelido do homenageado, mas sim a meio da quantidade de letras: 7 + 7, equilibrando a sequência de notas, pese embora a presença de uma suspensão sobre a penúltima, aspecto que salienta o surgimento da nota Dó#.

Debruçando-nos sobre as letras e respectivo ritmo, verificamos que à letra “R” é atribuída a figura mais longa. Este aspecto contribui para destacar este conjunto de 4 letras das

restantes. Com efeito, elas correspondem à palavra “IGOR”, que tem uma presença muito marcada no decorrer de toda a obra. A pausa anteriormente referida situa-se entre as letras “R” e “A”. É ainda de destacar a penúltima letra, “K”, pelo facto de ter uma suspensão. Este aspecto liga-se ao facto de, no decorrer das Variações, poucas vezes o tema aparecer até à letra “Y” (Dó#).

Aliás, poucas vezes o tema é apresentado por inteiro, sendo antes prática corrente a repetição sucessiva de determinados motivos /letras onde C. Capdeville altera o ritmo, acentuação, registação, dinâmica, explorando assim o motivo e conferindo unidade à obra. Deste andamento introdutório resultam os seguintes conjuntos de letras: IGOR – STR – A – WIN – SK – Y. No caso da Variação I obtemos aproximadamente (porque há sobreposições de vozes/letras) o seguinte resultado alfabético: “IGO-IGOR-IGORR-STR-STR-AWINSK-WINSK-AWINSKY”. Não estamos perante o tratamento dado em *Double* (1982)*;* no entanto, pode ser feita uma ligação com a relevância da “sonoridade das palavras”, processo que interessava Constança Capdeville (Serrão, 2006: 34).

A referência à forma sonata, não significa, obviamente, que se trate de uma forma sonata no rigoroso sentido clássico, mas de uma “sugestão” assente na sequência das diferentes partes da obra. Na verdade, após uma introdução com o Tema, as Variações I e II (Fig.14 e 15, respectivamente) podem ser encaradas como a exposição dos 2 temas, e as n.º IX e X como a reexposição.

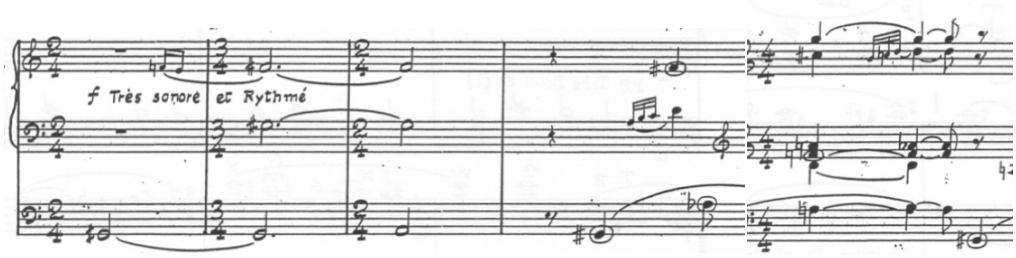



Fig.14

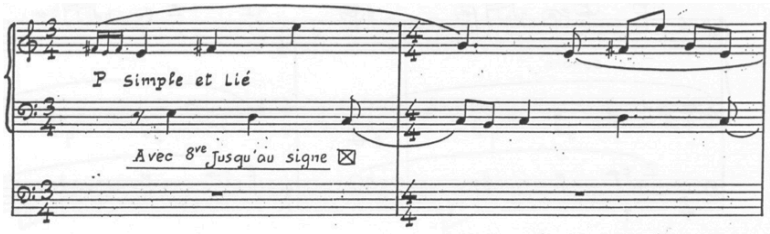



Fig.15

Por seu turno, a Var. III (Fig.16) é uma passagem da exposição ao desenvolvimento (Var. IV-VIII), a fazer simetria com a Var. IX que pode ser encarada como a ponte para a reexposição.

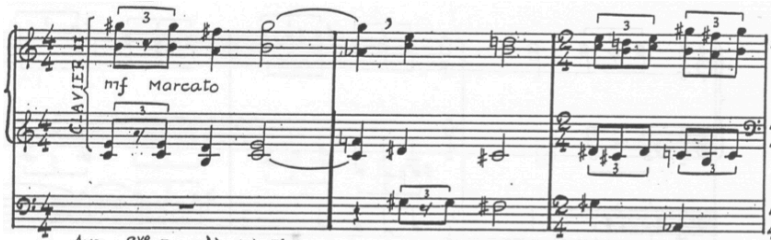



Fig.16

Finalmente, a Var. XI (Fig.17), em jeito de coda, fecha a obra com a simples harmonização do Tema geral, em simetria com a apresentação inicial.

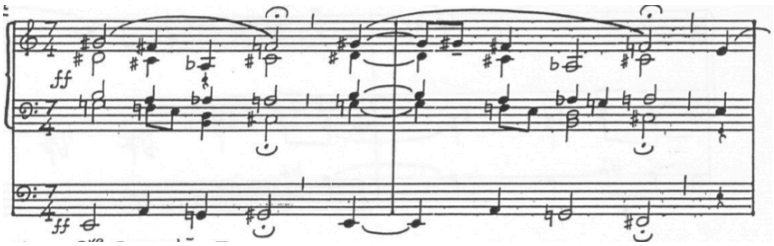



Fig.17

A estrutura da obra tem assim dois níveis diferentes, consoante seja abordada a nível mais reduzido ou amplo. A abordagem da obra enquanto tema e Variações, desenha o número 12 – que em música é associada à técnica dodecafónica –, número esse que também se encontra no número de compassos do andamento introdutório da obra, (Thème, que é a base da obra). Nesta obra, mesmo não sendo dodecafónica, a utilização de uma matriz revela-se uma ferramenta útil, que permite salientar os vários motivos temáticos. Constança viria a abraçar esta técnica em 1985 com a anti-ópera *Don't Juan*[19]*,* onde "a escrita musical demonstra um grande desejo de renovação e desenvolve-se em grande liberdade, tanto quanto aos sistemas da tonalidade, como às leis do serialismo" (Serrão, 2006: 45). Na verdade, o cromatismo do tema (representando Stravinsky) contrasta com o diatonismo de escalas que o acompanham (representando o meio predominantemente tonal da época).

Conclusão

Estamos perante duas obras que foram escritas para órgão no meio de um "deserto", ambas motivadas pelo incentivo de um concurso. A de Constança Capdeville foi premiada e mereceu o interesse de grandes intérpretes. Por sua vez, o *Tríptico* de Manuel Faria seria apresentado a um concurso nacional, juntamente com uma segunda obra para órgão da autoria de Constança Capdeville - a *Partita à maneira de Chaconne*. Mesmo não saindo vencedora do concurso, a obra de M. Faria foi também apresentado em concerto, embora mais tarde. De salientar que se trata da única obra do repertório organístico português da

[19] Encomenda da Secretaria de Estado da Cultura. Obra para voz, piano, contrabaixo, percussão, banda magnética, mimo, bailarino e luzes.

qual existe uma versão orquestral, feita pelo autor e apresentada em Lisboa e em Braga. Pese embora a diferença na estrutura formal, em ambas as obras existe um tema omnipresente ao longo de toda a composição e, no que diz respeito aos processos utilizados, tanto Constança Capdeville como Manuel Faria se serviram de elementos que marcavam a modernidade da linguagem. Assim, ambos ousaram tocar no dodecafonismo ou nas técnicas geralmente associadas a essa forma de compor. Numa palavra, duas obras quase desconhecidas, mas que constituem um elo importante na cadeia da evolução da linguagem musical do séc. XX.

BIBLIOGRAFIA

Capdeville, Constança (1963) *Variations sur le nom de Igor Strawinsky*, Manuscrito Original.

Castelo-Branco, Salwa (Dir.) (2010) *Enciclopédia da música portuguesa no Séc. XX.* Círculo de Leitores "Temas e Debates".

Faria, Cristina (1998) *Manuel Faria. Vida e Obra.* V. N. Famalicão: Câmara Municipal de V. N. Famalicão.

Faria, Manuel (1963) *Tríptico para Órgão.* Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra: Manuscrito original.

Freitas, Frederico de (1962) *Sonata de Igreja para festejar a noite de Natal*. Casa da Sr.ª D.ª Elvira de Freitas – Lisboa: Manuscrito Original.

Martins, Celina Teixeira (2008), *O Tríptico para órgão de Manuel Faria no contexto do repertório organístico do séc. XX*. Tese de mestrado desenvolvido na Universidade de Aveiro.

Portugal, José Blanc de (1962) "Quatro Novíssimos da música actual: Dodecafonismo Serial – Música Electrónica – Música Concreta – Música algorítmica". In Separata de *Rumo – Revista de Problemas actuais.* Porto.

Serrão, Maria João (2006) *Constança Capdeville – Entre o Teatro e a Música* (Colecção "Ensaios Musicológicos" n.º2). Lisboa: Edições Colibri.

Fundação Calouste Gulbenkian (1967) *Música Latina para órgão em 5 recitais por Monserrat Tourrent, Antoine Sibertain-Blanc, Gertrub Mersiovsky – Sé catedral de Lisboa, Abril de 1967*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Diário do Governo, Série III, N.º 201, 28 de Agosto de 1961.

Diário do Governo, Série III, N.º 46, 23 de Fevereiro de 1962.

Diário do Governo, Série III, N.º 217, 14 de Setembro de 1962.

Arquivo Nacional da Torre do Tombo

Concurso Musical Guilhermina Suggia e Carlos Seixas. PT-TT-SNI/RCP/C/11-2.

Correspondência sobre o Concurso Musical Guilhermina Suggia e Carlos Seixas – Secretariado Nacional de Informação. PT-TT-SNI/RCP/C/11-2/1, IGAC, caixa 555, 1959-1973.

Correspondência sobre o Concurso Musical Guilhermina Suggia e Carlos Seixas – Secretariado Nacional de Informação, PT-TT-SNI/RCP/C/11-2/1, IGAC, caixa 556, 1959-1973.

Prémio Nacional de Música Carlos Seixas. PT-TT-SNI/RCP/C/11-3.

Correspondência sobre o Prémio Nacional de Música Carlos Seixas – Secretariado Nacional de Informação. PT-TT-SNI/RCP/C/11-2/3, caixa 557. 1959-1973.

Correspondência sobre o Concurso Musical Guilhermina Suggia e Carlos Seixas – Secretariado Nacional de Informação, PT-TT-SNI/RCP/C/11-3/1, IGAC, caixa 557, 1959-1973.

Arquivo-morto do Conservatório Nacional

Carta do Director do Conservatório Nacional, Ivo Cruz ao Director-Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes de 4 de Dezembro de 1962.

Programa de concerto de 18 de Janeiro de 1964 no Conservatório Nacional.

Aviso referente ao Prémio do Conservatório Nacional para a disciplina de Composição no ano de 1963.

Padrões de dedos: uma contribuição à técnica violinística aplicada a alunos do ensino superior

Clarissa Gomes Foletto
Universidade de Aveiro
clarissafoletto@ua.pt

Resumo

Este artigo tem como objectivo estudar três autores: William Primrose, Robert Gerle e Barbara Barber que, nos seus livros voltados à prática violinística, apresentam o sistema de Padrões de dedos como um recurso técnico da mão esquerda, visando a optimização do estudo. Após analisada cada abordagem extraíram-se as principais características que, posteriormente, foram aplicadas em alunos do ensino superior da Universidade de Aveiro, pelo professor da classe. Esta investigação pretendeu testar a funcionalidade, aproveitamento e utilidade dos principais elementos estabelecidos, a fim de seleccionar aqueles que mais se destacaram. Os resultados obtidos apontam para que a utilização do sistema de Padrões de dedos optimiza a prática do violinista, melhorando a *performance* musical.

Palavras-chave: Técnica violinística – Padrões de dedos – Optimização do estudo

Abstract

This paper aims to present three authors: William Primrose, Robert Gerle and Barbara Barber, whom on their books focused on violin practice. These authors dealt with the Finger Pattern system, as a technical resource for the left hand, in order to optimize study. After each approach was analyzed, the main features of each system were selected, and applied by their classroom teacher, to higher education students. This research intended to test the functionality, utilization and usefulness of the main elements of each system, in order to select those that stood out. The results point out that the Finger Pattern system optimizes both violin practice and musical performance.

Keywords: Violin Technique - Fingers Patterns - Study Optimization

INTRODUÇÃO

Diferentemente dos instrumentos de teclas, os instrumentos de cordas friccionadas não possuem notas fixas ou pré-demarcadas, ou seja, os executantes destes instrumentos tocam na maioria das vezes sem apoio visual. Com isso, percebe-se a necessidade de cada instrumentista criar sua referência cinestésica e/ou auditiva para cada nota ou grupo

de notas, logo justifica-se a utilização de uma padronização dos dedos no *fingerboard*[20]. Esse sistema chama-se Padrões de Dedos (*Finger Patterns)* que "é uma organização e classificação sistemática de um número infinito de combinações de notas para um número limitado e identificado de padrões recorrentes" (Gerle, 1983: 25). Segundo Robert Gerle na abordagem dos *Padrões de Dedos,* muitas são as vantagens da utilização deste sistema na prática diária do estudo ou até mesmo nas aulas. A principal delas seria a optimização do estudo, melhorando na memorização, afinação e até interpretação.

PADRÕES DE DEDOS – Definição e diferentes abordagens

Padrão de dedos é um sistema que estabelece na mão esquerda as relações entre as distâncias dos dedos em todo o *fingerboard*, fornecendo a identificação exacta de cada nota visualmente, mentalmente e fisicamente, antes de o som ser produzido. A implantação deste sistema teve origem a partir da *tablatura* do sistema de notação Europeu, surgida primeiramente com os instrumentos de teclado (séc. XIV) e logo após com o alaúde (segunda metade do séc. XV).

> Sistemas de tablatura tem sido utilizado na música da Europa Ocidental pelo menos desde o início do séc. XIV, a maior parte deles decorrentes da técnica de um instrumento específico. [...], Sistemas de tablatura em geral utilizam um símbolo para mostrar de que forma produzir um som de uma tonalidade exigida a partir do instrumento em questão […] e outra para mostrar a sua duração. (Dart *et al*., 2001: 905)[21]

Paralelo a estas datas (séc. XIV), há os primeiros vestígios de informação que relatam a origem da família do violino, mas essas evidências em grande parte da bibliografia são dadas como "obscura, sendo apenas conjecturas, analogias, e inferências" (Schlesinger *apud* Kolneder, 2001: 65). Em relação a tablatura, são encontrados no princípio da origem do violino o uso da tablatura italiana[22] (Alaúde) e em menor uso no séc. XVI da tablatura alemã (Alaúde).

---

[20] Não foi encontrado uma tradução que melhor se adapte, o termo significa: escala, ou braço. Região do violino e instrumentos de cordas onde os dedos se posicionam para a produção de notas.

[21] *Systems of tablature have been in use in western European music since at least the early 14th century, most of them deriving from the playing technique of a particular instrument. (…), tablature systems in general use one symbol to show how to produce a sound of the required pitch from the instrument in question (…) and another to show its duration.*

[22] *The Italian system was more logical than German lute tablature since it was a visual representation of the fingerboard. Its clarity and ease of application remained, however many courses or frets the instrument possessed. Each course was represented by a horizontal line, the bottom course corresponding to the top line The 'staff' formed in this way normally had six lines.* (Dart et al.,2001: 910)

A aplicação desta tablatura para o instrumento moderno é chamada por Robert Gerle de "A nova tablatura", que diferente da tablatura italiana mostra "somente a indicação directamente da altura da nota e é designada especificamente para ajudar a prática" (GERLE, 1983: 25). É importante ressaltar que trata-se de um recurso voltado a parte técnica do instrumento, não remetendo directamente a aspectos interpretativos.

Após feita uma pesquisa bibliográfica chegou-se a um número de seis autores que se baseiam nos padrões de dedos para elaborarem suas abordagens. O material trata-se na maioria de métodos práticos, contendo breves explicações e exercícios. Optou-se pela escolha de apenas três abordagens baseado em alguns pré-requisitos respectivamente: apresentarem sistematizações[23] e/ou utilizar a terminologia Padrões de dedos (*Finger patterns*). A partir disto, foram escolhidos os seguintes autores: William Primrose, Robert Gerle e Barbara Barber como referenciais de abordagens para a base deste estudo.

William Primrose [24](1904-1982) - ***Technique is Memory****: a method for violin and viola players based on finger patterns,* ***(1960)***

Uma obra de cunho prático e direccionada para violinistas e violetistas, contendo dois objectivos, o primeiro, orientar o aluno sobre o caminho directo para a perfeição técnica, de modo a capacitá-lo a ignorar suas possíveis frustrações e para ajudar um instrumentista profissional com tempo limitado em sua prática para manter-se "em forma". Para o autor, técnica é uma questão de memória, necessária " para saber quando colocar um dedo em um determinado lugar num determinado momento, para também conhecer sua posição em relação aos outros três dedos no lugar e na hora, e saber tudo o que for necessário para buscar a precisão" (Primrose, 1960: 1).

Um dos pré-requisitos para praticar sua abordagem é o instrumentista ser capaz de nomear todos os intervalos que formam as escalas maiores e menores. Perante isto ele introduz e ressalta o termo Topografia do *fingerboard,* como sendo a utilização dos padrões feita a partir da memorização da relação intervalar dos dedos por tonalidades no *Fingerboard.* Sua abordagem está fundamentada na exploração dos padrões de dedos nas escalas maiores e menores em todas as tonalidades nas primeiras sete posições do violino e da viola. Essa fundamentação está baseada na seguinte afirmação: "Se técnica é a memória,

[23] Entende-se por sistematização o aprofundamento teórico, o desenvolvimento de nomenclaturas específicas e exercícios práticos

[24] Primrose nasceu em Glasgow e com seus quatro anos de idade iniciou seus estudos ao Violino. Em 1919 mudou-se com a família para Londres onde recebeu uma bolsa de estudos para estudar violino na *Guildhall School of Music* com Max Mossel. Graduou-se em 1924 e em 1926 foi para a Bélgica estudar com Eugene Ysaÿe com quem redescobriu a viola. Primrose mudou de instrumento quando assumiu a função de violetista no *London String Quartet* em 1930 que teve duração de cinco anos. Primrose contribuiu escrevendo quarto obras pedagógicas: *Art and Practice of Scale Playing* (1954), *Technique Is Memory* (1960), *Violin and Viola* (with Yehudi Menuhin and Denis Stevens; 1976), and *Playing the Viola* (1988). Em 1982 faleceu vítima de um cancro.

a visão desempenha um papel importante em tal prática. O percurso é: visão para o cérebro, o cérebro para o dedo, o dedo (ou o som produzido por ele) a audição, ao cérebro" (Primrose, 1960: 1)

O sistema é baseado na prática das escalas descritas, concentrando-se nos grupos de dedos que estão numerados e ligados por um sinal tracejado para ser preenchido com as seguintes cores: o vermelho para meio-tom na mesma corda, verde para uma série de tons inteiros em uma corda e o azul quando há uma distância de meio-tom com o mesmo dedo entre duas cordas. Cada escala está ainda dividida em duas partes, em exercícios Preparatório I e II (Ver figura 1 e 2). Primrose ainda acrescenta uma fórmula para memorizar os Padrões de dedos nas escalas e em todas as tonalidades nas primeiras sete posições no violino ou na viola.

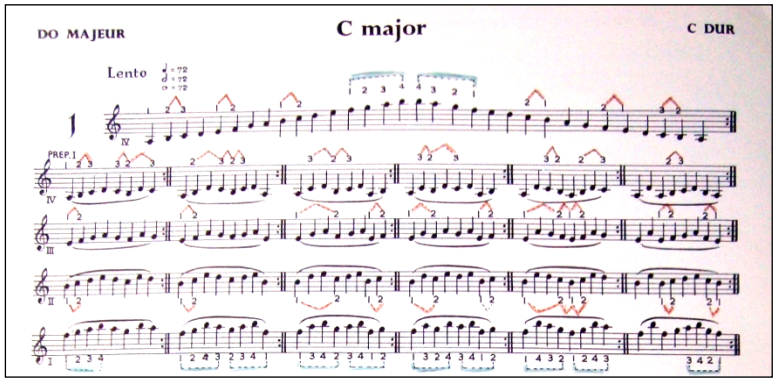


Figura 1: Exercício Preparatório I na escala de Dó maior por Primrose[25]

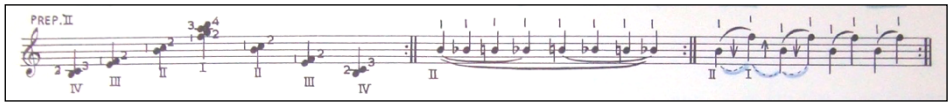



Figura 2: Exercício preparatório II na escala de Dó maior por Primrose[26]

Robert Gerle[27] (1924-2005) - *The Art of practising the Violin (1983)*

Um livro de cunho teórico-prático, onde são abordados determinados assuntos envolventes da técnica violinística. Sobre a prática dos padrões de dedos há uma divisão de três grandes secções: 1º) A nova tablatura, 2º) Boa afinação e 3º) Exercícios de afinação. Ao falar da primeira secção, Gerle está a introduzir um novo termo "A nova tablatura", que é

[25] Consiste na combinação em cada corda das notas utilizadas na escala em questão com o acréscimo da utilização das cores e formas geométricas para determinar os intervalos

[26] No preparatório II é feita a identificação somente dos meios-tons em cada corda na tonalidade em questão. É um exercício para ser praticado sem arco e numa velocidade rápida

[27] Iniciou seus estudos em violino na *Liszt Academy* em Budapeste na classe de *Geza de Kresz*. Em 1950 foi convidado por Paul Rolland para trabalhar na *University of Illinois,* onde pode trabalhar com George Enescu. Desenvolveu trabalho também como condutor e professor, associando-se a conservatórios Americanos, incluindo *Manhattan*, *Peabody and Mannes*, e Universidades como *Southern California*, *Oklahoma* e *Ohio*. Escreveu dois livros *The Art of Practising the Violin* e *The Art of Bowing Practice*.

apoiado em uma dupla fundamentação: A "grade[28]" do *fingerboard* e o sistema de Padrões de dedos. A "grade" está relacionada com a distribuição das notas no *fingerboard*, ou seja, a extensão completa do violino é de 4 oitavas ou 54 semitons. O segundo trata-se da sistematização das diferentes combinações e permutações de notas e dedos existentes no violino ou em outros instrumentos de cordas[29].

Foram estabelecidos vinte e um padrões, sendo eles nomeados de forma numérica. Os padrões são obtidos a partir das quatro primeiras notas da escala maior, baseado na distribuição dos tons e meios-tons, classificados de acordo com o local de apresentação do mesmo.

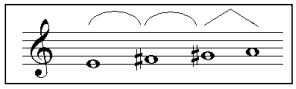



Figura 3: Padrão de dedos nº 1-Robert Gerle

Para seguir este sistema o autor recomenda o aluno reconhecer alguns pontos importantes: o padrão mantém-se o mesmo em diferentes posições; Um padrão continua o mesmo se todos os dedos estão ou não na mesma corda; Um padrão é permutável independente da sequência dos dedos; Um padrão pode ser formado de muitas combinações dos dedos e cordas; Um padrão pode ser seguido por vários diferentes padrões para formar uma passagem longa.

A segunda secção refere-se a "Boa afinação," para Gerle, a afinação perfeita "não é uma concepção absoluta ou imóvel. Boa afinação deve ser necessariamente o resultado de um compromisso dentro de limites muito estreitos, de acordo com a estrutura da tonalidade prevalente e harmónica da peça[30]" (Gerle, 1983: 36).

A terceira parte, "Exercícios de afinação", trata-se na prática de cada um dos quatro padrões básicos, com exemplos retirados do repertório violinístico. Cada padrão possui nove exercícios contendo aspectos técnicos diferentes. Para facilitar o entendimento o autor criou uma tabela sistemática dos Padrões de dedos onde divide os 21 padrões em três categorias: Categoria 1: Até a 4ª aumentada (Padrões 1 ao 7); Categoria 2: 5ª justa para uma sexta maior (Padrões 8 ao 14); Categoria 3: categoria rara, grande extensão (Padrões 15 ao 21).

[28] Tradução do termo em inglês "*Gridiron*"
[29] Neste caso entraremos nas questões relacionadas somente com o violino
[30] *Perfect intonation is therefore not an absolute or immobile conception. Good intonation must necessarily be the result of compromise within very narrow limits, according to the prevalent key and harmonic structure of the piece*.

Barbara Barber[31] **-** ***Fingerboard Geography,*** *an intonation, note-reading, theory, shifting system. Volume 1* **(2008)**

Fingerboard Geography é uma série de livros para violino, viola e grupo de cordas direccionado ao professor, na qual introduz um sistema de afinação por uma visualização do *fingerboard* utilizando quatro cores básicas codificadas para cada padrão. Em relação ao livro de violino, são acrescentadas mais oito cores, resultando um total de doze padrões, sendo a aplicação voltada para o método Suzuki, mas podendo ser aplicada em qualquer método de violino e em qualquer nível técnico. Como a figura 4 mostra, o seu livro tem em anexo quatro cartilhas contendo todos os doze padrões com suas respectivas cores.

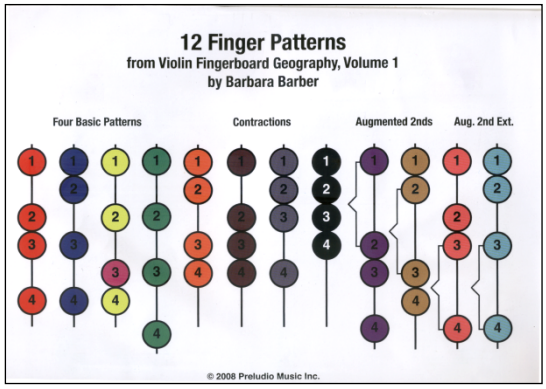


Figura 4: Doze Padrões de dedos estabelecidos por Barbara Barber

Barbar Barber estabelece alguns princípios para executar e praticar a Geografia do *fingerboard*, são eles: Padrão de dedos, ou relação intervalar, consiste em várias combinações verticais de um tom e meio-tom no *fingerboard*; A partir da colocação de dois ou mais dedos no fingerboard, já há um padrão estabelecido; Em todos os exercícios é recomendado o uso dos dedos em blocos, ancorando todos os dedos se possível, para poder ouvir, ver e sentir os Padrões de dedos; A cor marcada em cada padrão reflecte a tonalidade do padrão; Um padrão de dedo pode ser tocado em uma corda ou combinando duas, três ou quatro cordas, produzindo assim cordas duplas e acordes; Um padrão pode ser tocado em qualquer posição do *fingerboard;*

[31] Violetista e violinista, é internacionalmente conhecida por suas gravações e como pedagoga, editora, consultora e autora. Tem actuado como professora e proferido muitas conferências, seminários e workshops em toda América do Norte, Central, e do Sul, Europa, Ásia, Austrália e Nova Zelândia. Membro activo na *The American String Teachers Association* (ASTA) e na *The* **Suzuki** *Association of the Americas* (SAA). Sua carreira como pedagoga inclui uma série de livros escritos: *Solos For Young Violinists, Solos For Young Violists, Scales For Advanced Violinists, Scales for Advanced Violists, Twinkle Variations Festival Arrangement* e *Fingerboard Geography* que são publicados pela sua empresa Preludio Music Inc. Obteve o título de *Bacherol e Master Music degree* em Performance violinística no Texas Tech University e lecciona pedagogia do Violino e violeta no Texas Tech University, Texas Christian University e na Universidade do Colorado em Boulder e mantém um estúdio particular em Estes Park e Longmont.

Barber subdivide os exercícios apresentados em seu livro em cinco partes: “Doze Padrões de dedos”, “Marcha do dedos”, “Geografia do *fingerboard”*, “Sem medo de mudança de posição com a geografia do *fingerboard*” e a “Geografia do *fingerboard* para a escola Suzuki de violino, volumes 1-4”. Os padrões estebelecidos nesta abordagem devem ser antecipados pelo professor “introduzindo os exercícios quando necessário para preparar o aluno para as novas habilidades e garantir uma boa afinação”[32] (Barber, 2008: 6)

METODOLOGIA

Para esta pesquisa foram adoptados diferentes processos metodológicos. Após a Pesquisa bibliográfica[33] e a Análise documental do material colectado[34], passou-se para o trabalho experimental, feito a partir de um estudo de caso, durante o qual se introduziram variáveis num universo de 6 alunos, sem grupo de controlo; este trabalho experimental visou testar a aplicação das três abordagens seleccionadas, e os tipos de resultados obtidos com o uso dos Padrões de dedos; quais elementos característicos em cada abordagem geraram mais resultados positivos; quais dessas abordagens poderíamos considerar a mais eficaz e completa; como decorreu a adaptação do professor em diferentes abordagens. Esta etapa foi dividida em duas partes: primeira na observação da aplicação feita pelo professor com apoio de filmagens e a segunda consistiu na entrevista realizada aos alunos e ao professor. A aplicação foi somente prática, como uma alternativa para resolver determinadas passagens ou dificuldades técnicas, que no momento da aula o professor definiu de acordo com cada aluno, não havendo explicação prévia para os participantes. A metodologia utilizada para a colecta dos dados foi a observação, com um grau de envolvimento da pesquisadora de “participante como observador”[35]. Esta fase foi dividida em três etapas: A escolha dos participantes em diferentes níveis técnicos juntamente com o professor da classe[36]; A transmissão ao professor da classe do conteúdo contido em cada abordagem, entregando-lhe um material explicativo; Aplicação das abordagens pelo professor em sala

[32] *Introducing the exercises as needed to prepare the student for new skills and ensure good intonation*

[33] Que incluiu no âmbito da pedagogia do instrumento os principais métodos e abordagens para violino, em recentes teses de mestrado ou doutoramento que referem-se aos instrumentos de cordas ou mais especificamente ao violino e sites especializados em venda de materiais didácticos para o instrumento.

[34] Que averiguou a funcionalidade de aplicação das abordagens para poder seleccionar as abordagens mais completas de forma a testá-las em aplicações

[35] Este termo usado por Lüdk e André descreve o pesquisador com a preocupação de não deixar totalmente claro o que pretende, para não provocar muitas alterações no comportamento do grupo observado (Lüdk e André, 2005: 29)

[36]Foram escolhidos, dentre a classe de violino da Universidade de Aveiro, seis alunos de diferentes níveis técnicos para os quais foram aplicados (pelo professor da classe em sala de aula) as abordagens de forma não estruturada, inserida no decorrer normal da aula.

de aula juntamente com a observação. Foram feitas entrevistas para todos os participantes e para o professor, sendo a última, com conteúdo diferenciado em relação a dos alunos.

Critérios de Análise

Para analisar os vídeos foi necessário a construção de um conjunto de categorias descritivas para poder classificar os resultados obtidos. Essas categorias foram feitas a partir de uma escala de 100% com os primeiros 50% positivos e os outros 50% negativos, tendo assim um equilíbrio entre pontos negativos e positivos.

A classificação de cada vídeo foi feita por três ângulos de observação: 1º) em relação ao professor, 2º) em relação aos alunos e 3º) em relação as abordagens, isso para que haja suporte científico de ambos os lados e veracidade na recolha dos resultados, possibilitando posteriormente que eles possam ser cruzados e relacionados.

Em relação ao professor, foi analisado a aplicação feita de cada abordagem com cada aluno em quatro níveis de classificação: Detalhada, Básica, Superficial e Muito Superficial. Cada uma é composta por critérios que são definidos a partir da quantidade de elementos característicos das abordagens que foram utilizados em cada aplicação.

Em relação aos alunos foram analisados os tipos de resultados obtidos após cada aplicação de acordo com a eficácia na superação de dificuldades apresentadas pelo aluno, não sendo levado em consideração as suas limitações técnicas. A classificação usada foi a partir do modelo de avaliação qualitativa de Satisfaz Bem a Não Satisfaz.

Para avaliar a partir do ponto de vista das abordagens, foram levados em consideração os principais elementos característicos de cada uma em relação a sua utilização e aproveitamento pelo aluno. Os elementos foram extraídos do material compilado feito pela autora, que foi apresentado para o professor da classe. Como mostra a tabela 1 cada um desses elementos estão co-relacionados entre si, sendo alguns complementares de outros.

Tabela 1: Tabela com os elementos característicos de cada abordagem

Barbara Barber	**Robert Gerle**	**William Primrose**
Utilização de cores para visualização	Utilização de números para visualização	Utilização de sinais com cores para determinar os intervalos
Dedos em blocos	Dedos em blocos associado a memória cinestésica	Ênfase nos meios-tons
Ouvir, ver e sentir os padrões	Descrição dos intervalos	Exploração das três memórias (auditiva, visual e cinestésica)

A classificação final do aproveitamento de cada elemento característico das abordagens não pode ser dissociada do resultado obtido pelo aluno, pois o bem entendimento da abordagem se percebe pelos resultados conquistados no momento da aula. Sendo assim, a classificação é formada por um conjunto dos critérios de uma análise qualitativa de Satisfaz Bem a Não Satisfaz cruzadas com critérios de utilização criado pela autora. Temos um resultado de nove classificações, e para facilitar a compreensão foram utilizadas siglas com as inicias de cada item para cada classificação: USB - Utilizado com aproveitamento Satisfaz Bem; PUSB - Pouco Utilizado com aproveitamento Satisfaz Bem; US - Utilizados com aproveitamento Satisfaz; PUS - Pouco Utilizado com aproveitamento Satisfaz; USP - Utilizado com aproveitamento Satisfaz Pouco; PUSP - Pouco Utilizado com aproveitamento Satisfaz Pouco; UNS - Utilizado com aproveitamento Não Satisfaz; PUNS - Pouco Utilizado com aproveitamento Não Satisfaz; NU - Não utilizado.

A análise das seis entrevistas feitas com os alunos teve o objectivo de explorar as conclusões obtidas por um grupo de pessoas que tiveram contacto directo com as três abordagens, verificando entre eles argumentos comuns e disparidades, através de uma análise qualitativa.

RESULTADOS

Os resultados obtidos através da análise dos vídeos serão apresentados através de gráficos e tabelas de cada um dos três ângulos de observação[37] em cada abordagem:

Em relação a aplicação do professor:

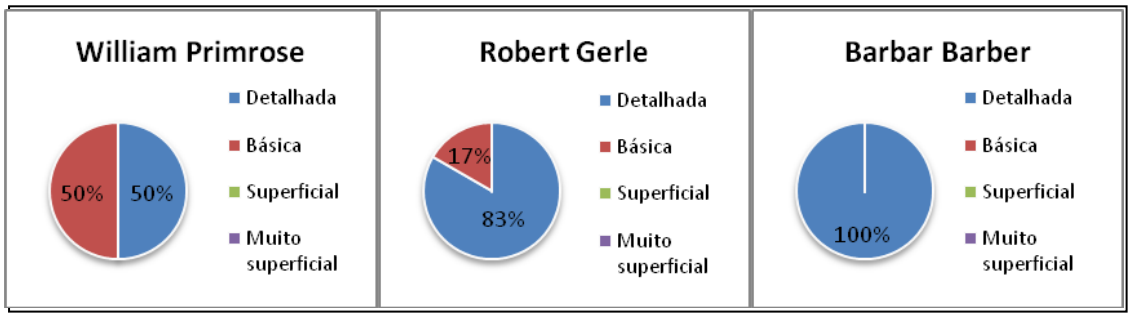


Gráfico 1: Resultado da aplicação das três abordagens pelo professor

Nota-se que houve diferenciação de aplicação nas três abordagens. Na abordagem de Primrose houve menos utilização dos elementos pelo professor em relação às outras duas,

[37] Em relação ao professor, em relação aos alunos e em relação aos elementos característicos de cada abordagem

e em Robert Gerle houve uma minoria que não recebeu a aplicação de todos os elementos. Já na abordagem da Barbara Barber todas as aplicações foram detalhadas, e foram utilizados todos os elementos característicos da abordagem.

Em relação a classificação dos alunos:

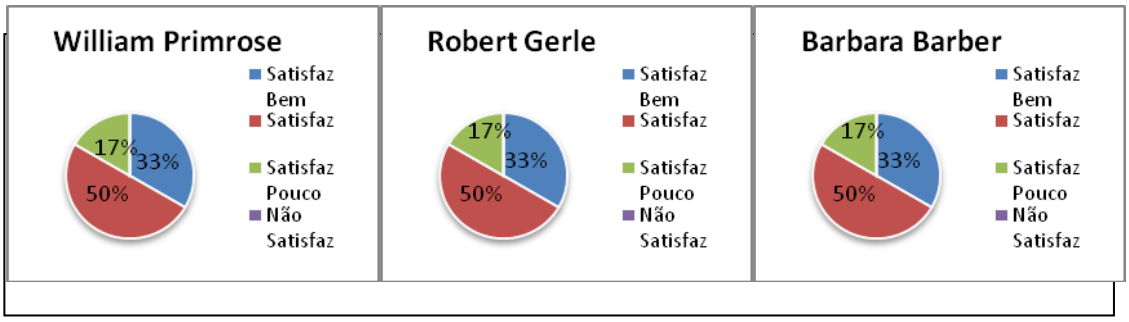


Gráfico 2: Resultado da classificação dos alunos nas três abordagens

No resultado da classificação dos alunos, pode-se notar que a abordagem de Gerle e Barber obtiveram o mesmo resultado, destacando-se pela negativa a de Primrose que obteve mais resultados Satisfatórios do que Satisfaz Bem e ainda ser a única abordagem apresentar um resultado negativo, Satisfaz pouco.

Em relação as abordagens:

Cada classificação foi associada a uma pontuação, para assim poder visualizar através das tabelas e dos gráficos os elementos característicos de cada abordagem que mais se destacaram entre os participantes e o professor. O gráfico abaixo apresenta o resultado final da pontuação agregado a cada elemento da respectiva abordagem.

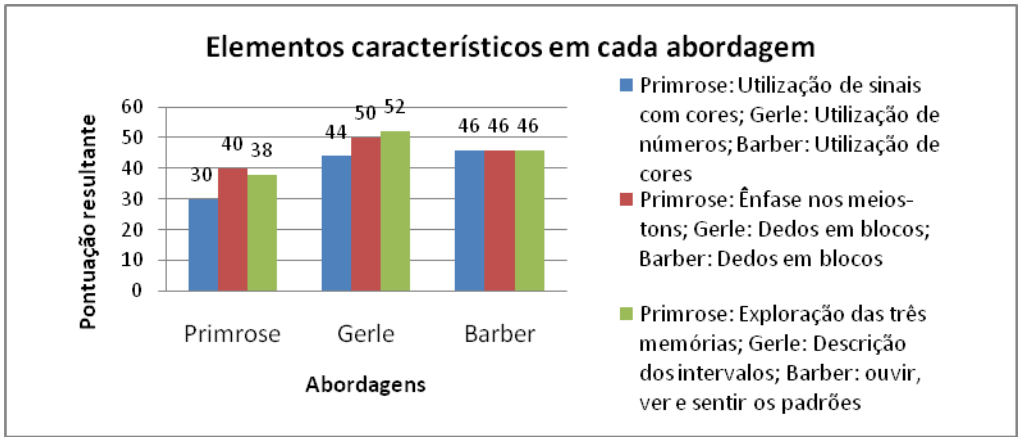


Gráfico 3: Resultado da pontuação agregada a cada elemento característico das abordagens

Através da análise dos resultados, pode-se observar que os elementos na abordagem da Barbara Barber foram os mais estáveis em relação a aplicação e aproveitamento dos

alunos, todos obtiveram a mesma pontuação. É na abordagem de Gerle que se encontram os elementos mais pontuados e Primrose foi novamente a abordagem com menor pontuação agregada, sendo a ênfase nos meios-tons o elemento de maior pontuação nesta abordagem.

Dentre essas pontuações foi extraído o que seria, para os participantes e o professor, os elementos mais importantes e com maior funcionalidade nas abordagens aplicadas. Respectivamente são eles: Descrição dos intervalos; Dedos em blocos associados a memória cinestésica; Utilização de cores para visualização, Dedos em blocos, Ouvir, ver sentir os padrões; Utilização de números para visualização; Ênfase nos meios-tons; Exploração das três memórias (auditiva, visual e cinestésica); Utilização de sinais com cores para determinar os intervalos.

Após analisar as respostas dos alunos dadas nas entrevistas, pode-se perceber que todos os participantes acham importante ter conhecimento sobre os padrões de dedos, mas diferem-se em relação a sua principal função. Para a maioria seria fixar a posição da mão, sabendo exactamente o lugar de cada dedo, e para outros ajudar na velocidade da memória física e dos dedos.

Em relação aos benefícios têm-se um consenso, a melhora da afinação e a redução do esforço. Não obteve-se uma uniformidade no que diz respeito a decorar todos os padrões para uma maior eficácia de sua aplicabilidade, três participantes reconhecem que não devemos decorá-los todos, dois ficaram indecisos e apenas um participante acha que sim. Das abordagens, a de Barbara Barber foi a considerada mais adaptável, mas se tivessem que escolher uma como a mais completa e mais eficaz optaram por Robert Gerle. A abordagem de Primrose foi eleita como a abordagem de mais difícil compreensão, mesmo tendo um elemento característico mais utilizado entre os participantes nos seus estudos individuais depois das aplicações.

Os participantes elegeram algumas características positivas e negativas em cada abordagem, são elas:

	Primrose	**Gerle**	**Barber**
Pontos Positivos	Utilização das cores e os desenhos, ênfase no meio-tom e trabalhar com a afinação não-temperada	A quantidade de padrões e levar em consideração a afinação própria do violino	Motivação para crianças e fácil utilização

Pontos Negativos	Um pouco limitado e não trabalha com o padrão dos outros dedos	A forma como está escrita, a quantidade de padrões e ter que decorá-los	Limitado em relação ao número de padrões, ter muita cor e não levar em consideração a afinação temperada

Tabela 2: Características positivas e negativas das abordagens segundo os alunos

DISCUSSÃO

Após analisar os vídeos das aplicações de cada abordagem e as entrevistas feita aos alunos, foi feita a triangulação dos dados juntamente com a entrevista do professor. O facto da utilização dos padrões ser ou não importante para o desempenho da técnica violinística já é visto que todos acham fundamental. De uma forma geral percebe-se que a organização e a fixação da mão no braço do instrumento são consideradas as principais funções da utilização dos padrões, assim como um benefício de sua utilização ser o auxílio para a boa afinação, opiniões análogas entre o professor e os alunos.
Não podemos deixar de destacar que 95% do aproveitamento obtido pelos alunos durante a aplicação foi positivo, sendo 56% Satisfaz Bem e 39% Satisfaz, resultados que comprovam a importância e funcionalidade deste sistema.

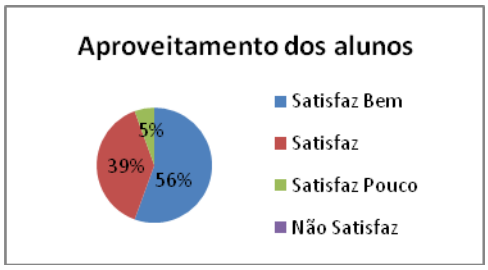


Gráfico 4: Aproveitamento dos alunos resultante da aplicação das três abordagens

A ênfase dada pelo professor na aplicação das abordagens difere de aluno para aluno, consequentemente intervindo nos resultados obtidos por eles. A maioria que recebeu uma aplicação “Detalhada”, obtendo aproveitamento Satisfaz Bem. Através da análise dos vídeos notou-se desigualdades de resultados obtidos no que diz respeito a funcionalidade e aproveitamento de cada abordagem. É visível que a abordagem de Primrose foi a que trouxe resultados inferiores em relação às outras; esta abordagem foi a única que obteve três aproveitamentos Satisfaz, dois Satisfaz Bem e um Satisfaz pouco. Além de que a adesão pelo professor foi menor, isto é, foi a que teve três

aplicações Detalhadas e três Básicas, num conjunto de quatro Básicas (a outra classificação Básica foi na abordagem do Robert Gerle).
Esta mesma abordagem foi considerada pelo professor a de maior dificuldade de aplicação, tendo inclusive, que utilizar-se de elementos de outras abordagens para complementação da explicação. Constatação esta reflectida na opinião dos alunos que referem-na como a de mais difícil adaptação. Isso engloba consequentemente os elementos que caracterizam esta abordagem, que foram os menos pontuados em relação aos elementos das outras abordagens. O elemento considerado mais importante pelo professor nesta abordagem (a ênfase nos meios-tons) e mais utilizado por ele consequentemente possuiu maior pontuação. Isto justifica-se talvez pela construção da abordagem, que está configurada de uma forma muito específica, como um exercício para ser estudado separadamente do repertório, fixado em escalas, para depois de praticado e dominado, aplicar no repertório. Sendo assim, pode-se considerar que para atingir o objectivo de Primrose, a abordagem deve ser praticada exactamente como está em seu livro, sendo considerado mais como uma série de exercícios técnicos, e havendo uma lacuna na transição para a aplicação no repertório.
Há uma conformidade entre o professor e os alunos em relação aos resultados obtidos na abordagem de Robert Gerle. Esta é a abordagem utilizada pelo professor em seus estudos, mas ele destaca que não decora os números de cada padrão. Pelos alunos, foi a eleita a mais completa e mais eficaz. Mas os números mostram que os elementos característicos desta abordagem foram os que obtiveram maior pontuação, sendo a descrição dos intervalos o mais pontuado. Este por sua vez vem a ser um factor fundamental na construção dos padrões de dedos. Também seja possível considerar um elemento forte da abordagem, a utilização dos dedos em blocos associado a memória cinestésica. Esses vêm ao encontro com o anterior, pois uma vez que sabe-se os intervalos e as distâncias entre os dedos, pode-se montar o padrão e pensar nos dedos em blocos, relacionado directamente com a memória cinestésica, característica utilizada também na abordagem da Barbara Barber.
Pode-se observar que a abordagem de Barbara Barber causou boa impressão entre os participantes e ao professor, mas a grande maioria acham-na direccionada para crianças, por haver um elemento que na consciência geral é considerado infantil, as cores. Foi considerada a abordagem de mais fácil adaptação, provavelmente pelo facto dela ter sido construída voltada para crianças, mas isso não deixou de causar efeito entre os participantes, até porque foi a abordagem na qual os elementos característicos estiveram mais estáveis, resultando na mesma pontuação. Grande parte desses resultados estão vinculados ao factor desta ser a mais simples das abordagens, feita para crianças aproximadamente a partir dos quatro anos perceber, sendo este resultado já esperado.

Mas uma abordagem que consegue abranger uma grande escala de níveis de maturidades musicais, não poderia ser considerada eficaz? Talvez sim, mas os participantes e o professor reconhecem que abordar os padrões mais difíceis e ter um discurso mais voltado aos adultos faz com que seja mais eficaz.
Mas o que não pode ser esquecido é que este trabalho não visou escolher uma abordagem como a mais eficiente, e sim os elementos característicos de cada uma, formando assim um conjunto de características necessárias para o bom desenvolvimento e entendimento dos padrões de dedos.

CONCLUSÃO

Após a aplicação das três abordagens consideradas mais relevantes sobre o sistema de Padrões de dedos, pode-se chegar a um resultado de uma série de elementos característicos no qual obtiveram melhores aproveitamentos. Pode-se concluir que a utilização do sistema de Padrões de dedos, indiferente de qual abordagem que seja gera resultados positivos, assim optimizando a prática do violinista, visando à *performance* musical.
Um dos objectivos desta pesquisa também passava pela sugestão a partir dos resultados obtidos, de uma série de elementos que poderiam formar uma nova abordagem. Uma constatação feita na observação das aplicações, foi o facto de alguns alunos resolveram bem os padrões isolados, mas quando havia aplicação no repertório com a combinação do arco, as vezes não resultava logo. Entre as abordagens estudadas sobre os Padrões de dedos observou-se que ambas estão voltadas apenas a mão esquerda, por se tratar de um sistema técnico específico para esta mão. Neste caso, sentiu-se a necessidade de adicionar um elemento, o sincronismo dos padrões de dedos com padrões de arco, ou seja, tratar das diversas combinações dos dedos mas interagindo com combinações diferentes do arco, trazendo exercícios específicos para isto. Assim, a aplicação poderia dar um salto maior entre a transferência do conhecimento adquirido em um exercício técnico, até chegar na aplicação do repertório.
Um elemento que obteve bons resultados nas abordagens pesquisadas, e sugere-se que se mantenha é o pensamento dos dedos em blocos. Mas sentiu-se necessidade nas abordagens existentes de enfatizar mais os exercícios para independência dos dedos. A utilização desse recurso está baseado na relação feita de dedo para dedo, resultando em um bloco, mas se fosse adicionado também a relação de cada dedo com a corda solta, sem referência entre dedos, e sim com alusão directa do dedo na corda, resultaria em um exercício mais completo, explorando as memórias auditivas, cinestésicas, visuais e ainda ajudaria na independência dos dedos.

Como reflexão final os resultados apontam para que se use a classificação de diferentes padrões como nas abordagens de Gerle e Barber. Sugere-se que se deve apresentar um maior número possível de combinações existentes, acrescentando mais padrões aos já elaborados por Gerle, (essa falta foi inclusive verificada na sua aplicação), mas categorizados a partir de quatro padrões básicos, que originariam as demais combinações dos dedos consequentemente os demais padrões. Apenas estes quatro receberiam uma nomenclatura específica para facilitar a memorização. A partir desta pesquisa concluiu-se que não há necessidade de decorar todos os padrões estabelecidos em uma abordagem com uma determinada terminologia, mas sim decorar os principais, ou seja, os quatro padrões básicos. Isso, de uma forma geral, mas com excepções em determinadas passagens, consideradas mais difíceis, num contexto geral de uma obra.

Estas conclusões abrirão a possibilidade de futuras investigações elaborar e testar uma nova abordagem, que poderá reunir os aspectos/componentes que obtiveram melhores resultados.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Barber, Barbara (2008), *Fingerboard Geography for Violin, Volume 1*, CA: Alfred Publishing Company.

Dart. T, Morehen. J, Rastall. R (2001) "*Tablatura*" in Sadie, Stanley (org.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London: McMillan. Vol 24, 905-912.

Gerle, Robert (1983), *The Art of practising the violin*, London: Stainer & Bell.

Kolneder, Walter (2001), *The Amadeus book of the violin- construction, history and music,* Portland: Amadeus press.

Lüdk, Menga e André, Marli (2005*), Pesquisa em educação: Abordagens qualitativas*, São Paulo: EPU, Editora Pedagógica e Universitária Ltda.

Primrose, Willian (1960), *Technique is memory: a method for violin and viola players based on finger patterns*, London: Oxford University Press.

Entre Portugal e a Índia:
Viagens de sons e de emoções numa experiência de trabalho de campo

Ana Cristina Almeida
Universidade de Aveiro, INET-MD
analmeida1982@gmail.com

Resumo

Este artigo pretende partilhar os resultados obtidos durante a minha primeira experiência de trabalho de campo em Damão (Índia) que decorreu em 2008 e que foram actualizados e aprofundados durante a minha segunda e mais prolongada permanência no terreno em 2010. O meu objecto de estudo centrou-se na identificação do contexto musical da comunidade católica damanense e no conhecimento das suas práticas musicais, que dividi em **religiosas** – no contexto público (as missas diárias, as novenas e ladainhas e a performance de motetos durante a Quaresma) e no contexto doméstico (a visita domiciliária da imagem da Nossa Senhora e a prática do Louvado do Menino Jesus) – e **não-religiosas** (o mandó, o casamento e práticas seculares associadas e a organização de grupos de dança tradicional portuguesa). Procurei ainda perceber o papel central que a música desempenha em três escalas como **diferenciador** de Damão em relação à Índia, da comunidade católica em relação à restante população damanense e como **identificador** das diversas gerações no contexto da comunidade católica.

Palavras-chave: trabalho etnográfico, práticas musicais, herança colonial

Abstract

This article aims to share the results achieved during my first fieldwork experience in Daman (India) in 2008 which were updated on my second and longer permanence in the field in 2010. The core of my investigation was the identification of the catholic community's musical environment and the acquaintance of its musical practices, which I divided in **religious** – of public domain (daily mass, novenas and litanies and the performance of several motets during Lent Season) and domestic domain (the home visit of the statue of Our Lady and *Louvado do Menino Jesus* (Praised Infant Jesus) – and **non-religious** (mandó and the organized performance of Portuguese traditional dance). Afterwards, I tried to understand the central role played by the music in three levels **distinguishing** Daman from the rest of India, **differentiating** the catholic community from all the damanese population and **identifying** each generation on the context of the catholic community.

Keywords: ethnographic work, musical practices, colonial heritage

Introdução

O presente artigo resulta de uma comunicação apresentada com o intuito de partilhar a minha experiência de trabalho de campo em Damão (Índia) que decorreu em Janeiro e Fevereiro de 2008, desenvolvida com o objectivo de elaborar um projecto de doutoramento sobre a música em Damão. Os resultados desta pesquisa expostos no Post-ip, Post in Progress, sofreram uma actualização e aprofundamento durante a minha segunda viagem a Damão que decorreu entre Janeiro e Abril de 2010 para continuar no terreno esta investigação que entretanto se efectivou no âmbito do meu doutoramento em música/etnomusicologia. Durante este período realizei um trabalho exploratório no sentido de identificar o contexto musical de Damão, em geral, e da comunidade católica, em particular, e diagnosticar aspectos importantes que pudessem configurar problemas de análise pertinentes para a investigação em Etnomusicologia. Uma vez feito o levantamento das diversas práticas performativas onde a música se encontra presente e que vão ser apresentadas neste artigo, foram surgindo questões que reclamam uma análise da informação etnográfica recolhida no terreno. De entre elas gostaria de salientar as seguintes:

Qual a música que, para os damanenses católicos, constitui um factor de demarcação e de identificação da sua diferença cultural? O que consideram ser a "música damanense"? De que modo as diferentes gerações se relacionam com a música cantada em “português de Damão” e com a música identificada como portuguesa? Qual o repertório musical tendencialmente adoptado por cada uma das gerações? Qual o comportamento que as diferentes gerações de damanenses, quer em Damão quer na diáspora, estabelecem com a música, num quadro pós-colonial de demarcação identitária?

Uma vez que os dados coligidos em trabalho de campo são variados e extensos creio ser difícil neste momento proceder a uma análise teórica profunda sobre as questões aqui levantadas. Elas serão objecto de reflexão a partir deste momento e também após o estudo que me parece fundamental sobre a diáspora damanense (Portugal e Inglaterra). Assim, este artigo é eminentemente etnográfico, pois a reflexão teórica e o respectivo enquadramento exigem um tempo de elaboração que ainda não sinto estar devidamente consolidado.

Apresentação do terreno

Damão situa-se na costa Ocidental da Índia, no Mar Arábico e no Golfo de Cambaia e faz fronteira a Norte com o estado do Gujarat e a Sul com o do Maharashtra (Fig. 1). Damão e Diu eram pontos estratégicos para o domínio do comércio marítimo no Golfo da Cambaia e formam desde 1961 um Union Territory (Território da União Indiana), que por não ter

autonomia administrativa depende do Governo Central de Nova Deli. 1961 foi o ano em que o domínio colonial português na Índia chegou ao fim através da integração de Goa, Damão e Diu na União Indiana. "Libertação" é a forma como a Índia designa o acto político ao qual os damanenses católicos da geração mais velha[38] ainda hoje se referem como a "invasão" de Damão.

Fig. 1: Mapa da Índia (Fonte: www.portalsaofrancisco.com.br/alfa/índia/imagens/mapa-da-india-3.gif)

Fig. 2: Mapa de Damão (Fonte: www.mapsofindia.com/maps/daman anddiu/daman-tourist-map.gif)

Damão tem 72 km2 e cerca 114.000 habitantes. O rio Damanganga divide a cidade em duas partes: a Norte Nani Daman (ou Damão Pequeno) e a Sul Moti Daman (ou Damão Grande) (Fig. 2). Em Damão Grande existe uma área delimitada por um forte que é designada como Damão Praça (ou Fort Area) e lá se encontram diversos edifícios administrativos herdados do período colonial português, como a Câmara Municipal, o Secretariado, o Tribunal, o antigo Palácio do Governador, a Igreja do Bom Jesus (Sé Catedral) e a Capela de Nossa Senhora do Rosário[39].

[38] Ao longo deste artigo utilizo este termo para designar a geração nascida sob o domínio colonial português

[39] Estas designações são usadas veicularmente pelos damanenses católicos e, à excepção da Câmara Municipal que hoje é designada oficialmente por Daman Municipal Council, as restantes mantêm o mesmo nome oficial em português.

De acordo com os dados recolhidos para o Census de 2001 31% da população de Damão vive na área urbana, que é apenas 8% da área total. Dos 113.989 habitantes os cristãos, que constituem o meu universo de estudo, são apenas 3.160 (2.7 %), uma minoria que convive com as comunidades hindu, muçulmana, jainista, sik, budista e outras.

A Igreja Católica exerce a sua actividade através de três paróquias: a de Nossa Senhora do Mar em Damão Pequeno, a do Bom Jesus em Damão Praça e a de Nossa Senhora dos Remédios em Damão Grande.

Apesar de já não ser ensinado nas escolas de Damão o português permanece, no contexto da comunidade católica, como língua materna que é transmitida de pais para filhos numa forma de dialecto que é vulgarmente denominado de "português de Damão" ou "broken portuguese".

Uma vez em Damão deparei-me com a necessidade de centrar o meu estudo na comunidade católica por duas razões: pela relação emocional que estabeleci com o terreno por sentir uma série de afinidades ao nível da língua, da religião, da música e das práticas expressivas do quotidiano e pelo interesse que me despertou a manutenção de uma prática musical singular no contexto da Índia e cuja morfologia remete para o paradigma da música ocidental.

Práticas musicais religiosas

No contexto da comunidade católica a música está fortemente associada ao serviço religioso, seja ele público – as missas diárias, as novenas, trezenas e os serviços próprios da Quaresma – ou doméstico – a Visita Domiciliária da Nossa Senhora e o Louvado do Menino Jesus. No domínio religioso ombreiam-se, quase competindo, as duas línguas que preenchem o quotidiano dos católicos damanenses – o português e o inglês – parecendo claro que uma geração mais velha tende a defender a conservação da língua que herdou do antigo colonizador enquanto que a mais nova se tem vindo a aproximar da Índia e a adoptar rapidamente o inglês.

As missas são celebradas na língua escolhida pelo padre colocado em cada igreja e embora no século XXI a maioria dos padres chegue a Damão sem saber falar português muitos aprendem a ler nesta língua com damanenses da geração mais velha que são conhecidos pela sua fluência e domínio da língua portuguesa. De acordo com a língua em que a missa é celebrada é constituído informalmente um coro e à excepção da Igreja do Bom Jesus nas outras duas paróquias há tendência para que o coro que canta em português seja mais pequeno do que o que canta em inglês e formado por membros da geração mais velha, enquanto que o que canta em inglês é constituído por jovens. Apesar de o inglês ser utilizado para a celebração do serviço religioso católico as novenas e trezenas que se realizam durante nove ou treze dias respectivamente antes das festas

religiosas são sempre cantadas em português e em latim. Todas as novenas e trezenas são realizadas na igreja, capela ou cruzeiro e regra geral começam com o *terço* (do Menino Jesus, da Nossa Senhora, de Santa Ana ou da Imaculada Conceição) e incluem uma *ladainha* (do Santo Nome de Jesus, de Nossa Senhora, de Santo António ou de Santa Ana), uma *salve* (do Menino Jesus, de Nossa Senhora de Santo António ou de Santa Ana) e um *hino* (ao Menino Jesus, à Nossa Senhora, da Santa Cruz, a Santo António, a Santiago ou a Santa Ana). Quanto à língua utilizada, o terço é sempre rezado ou cantado em português, a ladainha é cantada em latim à excepção da ladainha de Santa Ana que é cantada em português, a salve é cantada em latim ou português e os diversos hinos são cantados em português.

Para além do terço, ladainha, salve e hino as novenas e trezenas ainda incluem uma missa (rezada um dia em português e no seguinte em inglês), orações específicas da festa religiosa e uma apresentação da imagem do santo celebrado pelo padre através do corredor central da igreja seguida da sua saudação com flores, água benta e beijo por parte dos anjos e dos irmãos confrades[40]. Mesmo quando a missa é rezada em inglês e cantada pelo coro em inglês constituído maioritariamente por jovens, as novenas e trezenas são cantadas pelo coro formado pela geração mais velha, uma vez que a geração mais nova não canta em latim.

É também este coro em português, composto por damanenses da geração mais velha, que durante a Quaresma canta um moteto diferente cada domingo, seja na igreja no final da missa seja nas procissões em cada um dos descansos. Estes motetos são cantados em latim, acompanhados por órgão e a sua autoria é desconhecida, existindo apenas uma cópia manuscrita assinada por "A. F. Noronha" – Aurélio Francisco Noronha –, um antigo mestre do coro da Igreja de Nossa Senhora dos Remédios durante os anos 40 e 50 do século XX que nesse período ensinou aos elementos do actual coro em português os mesmos motetos que ainda hoje cantam.

No contexto doméstico a música ocupa um papel importante no ritual da visita domiciliária da imagem da Nossa Senhora e central na prática do Louvado do Menino Jesus. A cada um dos dez bairros[41] da Paróquia de Nossa Senhora dos Remédios em Damão Grande foi entregue uma imagem da Nossa Senhora da Medalha Milagrosa pelo padre Roberto Barreto que esteve ao serviço nesta igreja entre 1951 e 1955. Todos os meses a imagem

[40] O papel de anjo é desempenhado por cinco crianças – uma leva a bandeira da festa, duas levam as flores e outras duas a água benta – e o de irmãos confrades por doze ou catorze homens vestidos com um manto vermelho denominado *Opa e Murça*. Destes irmãos confrades o *mordomo* – aquele que celebra ou patrocina a festa – segura um cajado durante este ritual.

[41] São os seguintes os bairros da Paróquia de Nossa Senhora dos Remédios: Mangueiral, Angústias, Tanque, Açucena, Estrada Nacional, Angélica, Santiago, Santo António, Ferreiros e Machivará.

visita cada uma das casas do respectivo bairro e é acompanhada por uma cartilha com as orações de boas-vindas, de consagração da família, de despedida e para obtenção da cura de um enfermo. Estas orações estão escritas em português e em inglês, assim como os hinos à Nossa Senhora que são cantados entre as orações e no percurso entre a casa que entrega a imagem e a que a recebe. Por vezes são cantados também hinos em português que não estão escritos na cartilha mas que alguns damanenses da geração mais velha se recordam de ter aprendido na sua infância e juventude com os seus familiares ou na Acção Católica. Nas seis visitas domiciliárias a que assisti dominou a língua portuguesa, embora quando as crianças insistiam em tomar parte podia cantar-se um hino em inglês.

O Louvado do Menino Jesus é um ritual que os damanenses católicos da geração mais velha comummente recordam como sendo uma prática que na sua infância e juventude tinha lugar um pouco por toda a cidade de Damão todos os dias entre o Natal e os Reis. No século XXI apenas a família de Fremiot Mendonça[42] dá continuidade a este ritual na antiga casa dos seus pais (Bairro Angélica) e somente em alguns dias, como o dia de Ano Novo e o dia de Reis. Segundo Fremiot Mendonça foi o seu tio José Vitorino Mendonça (1914-1994) quem compilou os vinte e dois cânticos relativos ao Advento que constituem o Caderno do Louvado. Apesar desta família não deter este manuscrito pensa que o primeiro Caderno do Louvado terá datado de cerca de 1939, ano que figura na cartilha da Novena de Santa Ana cujos hinos e orações foram também compilados por José Vitorino Mendonça. Das vinte e duas canções de Natal que constituem o Caderno do Louvado do Menino Jesus três estão escritas em latim e as restantes em português, e destas dezanove, duas utilizam termos que vários damanenses associam à presença no passado de africanos em Damão – como por exemplo “cabelos torcidos”, “cafarinho pangaio”, “cafre de Sofala”, “cafre de Inhabane”, “negro carrapito”, etc. A publicação da diocese de Damão intitulada *In the mission field* integra um capítulo da autoria de António Francisco Moniz denominado «The Negroes and St. Benedict’s Feast» que dá assim conta da presença de africanos em Damão desde pelo menos o século XVIII:

> To help the Portuguese in their domestic and village work, and also as palanquin bearers, the best form of transport in those days, they brought directly from the African Portuguese colonies a large number of negroes, many of them being bought at a high price which was current in those days […] It is presumed, therefore, that in

[42] Fremiot Mendonça (n. 1937) foi o meu principal colaborador durante estas duas fases do meu trabalho de campo devido à sua enorme disponibilidade e vontade de partilhar todo o seu conhecimento relativo à música, língua e outras práticas expressivas da comunidade católica damanense.

> those times [1722] there were no less than 600 negroes in Damaun-Praça itself, besides others who lived in Upper and Lower Daman (Na, 1925: 567).

O mesmo capítulo descreve o modo como estes escravos pomposa e entusiasticamente celebravam durante oito dias a festa de S. Bento, o seu santo padroeiro, com uma missa solene seguida de procissão até casa do *Presidente* da festa que era desta forma animada:

> An orchestra of African musicians went in front playing pipes, tambourines, birimbaus (a mouth organ of steel) and small drums. Half a dozen others rattled with dexterity their favourite incanha (empty cocoanut shell with a handle covered with a coloured cloth, having in it small pebbles). These men were preceded by as many girls, with short skirts, having around their legs a special contrivance of matted cocoanut leaf with square little boxes containing small seeds which in the act of dancing gave a peculiar sound which blended with that of the incanhas. They danced gracefully and with enthusiasm an African dance of their own. After this procession a dinner was served (Na, 1925: 568).

Os dois cânticos do Caderno do Louvado do Menino Jesus para que diversos damanenses me chamaram a atenção durante o meu trabalho de campo por conterem palavras que na sua opinião remetem para África, estão escritos – melodia e texto – neste mesmo capítulo de *In the mission field* sob o título «Original specimens of Christmas songs and dances of the negroes in Damaun», o que prova que em 1925, ano desta publicação, já eram cantados na altura do Natal.

Como concluí dos testemunhos dos damanenses católicos e lusófonos pertencentes a uma geração mais velha esta prática foi-se espalhando nos anos 40, 50 e 60 do século XX por várias casas de toda a cidade através de cópias que foram sendo feitas do primeiro Caderno do Louvado compilado por José Vitorino Mendonça. Este Caderno do Louvado inclui apenas o texto dos vinte e dois cânticos do Advento que são cantados a uma só voz sem acompanhamento instrumental. Fremiot Mendonça, o meu principal colaborador na minha pesquisa de trabalho de campo, explica o modo como este ritual é organizado e as regras que tem de respeitar, devendo começar sempre com os três primeiros hinos do Caderno – *Louvado de Menino Jesus*, *O Meu Menino* e *Adeste Fideles* – e para cada um deles a sua família conhece duas melodias diferentes:

> Estes três têm estas diferenças, aliás outros todos são mesmo, tem o mesmo… é por isso que nós variamos escolhendo cada dia um ou dois hinos daqui, aqueles que nós queremos, aqueles que o grupo mais quer ouvir. Os três primeiros são fixos e depois escolhemos. Um dia se cantamos um no outro dia não cantamos aquele e cantamos outro. Chega ao fim e cantamos aquele *Jesus Dulcis*, como eles cantam

> na Novena também. As três Ave Marias cantamos depois disto. […] Todos os dias cantamos diferentes do que está aqui e esquivamos um hino aqui só. Todos os dias cantam-se diferentes mas um hino canta-se só no último dia, no dia dos Reis, «Eu vos ofereço». No fim de tudo, não sei se é mesmo depois das três Ave Marias, é para fechar completamente, voltamos para o ano. Todos os dias cantamos três Ave Marias, sempre diferentes, sempre melodias diferentes. E termina assim. No dia de Reis termina com o oferecimento (Fremiot Mendonça, 14/01/2010).

A família de Fremiot Mendonça é a única que em 2010 continua, ano após ano, a cantar o Louvado do Menino Jesus em Damão e muito graças ao seu entusiasmo, dedicação e perseverança, mas o próprio é o primeiro a constatar as mudanças ao longo destes 70 anos:

> As nossas crianças, todas as crianças (minha filha, meu filho), desde criança nós seguramos e levamos ali e mesmo que brinquem apanham a música. Eu mesmo estou a ver que com o tempo as coisas vão mudando. Há mais programas, há mais ocupações, de modo que esta coisa fica à parte. Nós cantamos dia de Natal, dia do Ano Novo e depois dia dos Reis, mas então mantínhamos todos os dias com precisão e regularmente, porque todos estavam dispostos e livres para tomar parte. Toda a gente, os mais novos e os mais velhos, dedicávamo-nos exactamente àquela hora para ir e cantarmos ali em casa. Os mais novos estão a afastar-se, o que nós não queríamos. Nós queríamos que eles estivessem mais ligados. Não se vê aquela dedicação, ficam mais ocupados com.... Isto faz parte da religião. Nós dizemos é uma tradição mas aquilo ajuda-nos a manter a nossa fé (Fremiot Mendonça, 02/01/2010).

Na verdade, dos cerca de vinte familiares que Fremiot Mendonça reuniu em 2010 no dia de Ano Novo e no dia de Reis para cantar o Louvado do Menino Jesus (Fig. 3) a maioria tinha mais de 60 anos e a sua sobrinha Auta Mendonça, de 18 anos, era a única representante da geração mais nova, e defende da seguinte forma por que considera importante manter este ritual: «Generation after generation, we have to keep that, o avô cantava e nós temos de cantar» (Auta Mendonça, 14/01/2010).

Fig.3: Família Mendonça cantando o Louvado (foto de campo, 6 de Junho de 2010)

Esta prática de cantar o Louvado do Menino Jesus foi levada para Londres e para Macau pelos damanenses aí residentes, assim como diversas festas religiosas e a sua respectiva novena e a visita domiciliária da imagem da Nossa Senhora. Para Fremiot Mendonça o Louvado do Menino Jesus faz parte da tradição damanense e defende que «só aqui se canta o Louvado. Tirando o Adeste Fidelis o resto só se canta aqui» (Fremiot Mendonça, 02/01/2010).

Práticas musicais não-religiosas

Fora do domínio religioso tomei ainda contacto com um género musical denominado de "mandó" que é cultivado predominantemente pelos damanenses católicos da geração mais velha. O mandó é um género performativo cujo acompanhamento instrumental tem adoptado diferentes configurações ao longo dos anos. A mesma designação existe em Diu e em Goa para se referir a géneros musicais, embora corresponda a géneros diferentes e em Goa seja cantado em konkani enquanto que em Damão se utiliza o "português de Damão". Como explica Noel Gama, músico amador com um grande interesse pela cultura damanense, Mandó is goan, that there is no doubt. Here is in Portuguese but the music came from Goa. Musically Daman's mandó is similar do Goa's, similar but simpler, more primitive, not very artistic. Is almost like just anyone has composed it. And then you heard the mandó of Goa is very melodious, very catchy and beautiful. Rhythm is the same, is faster, but is the melodic phrases that are good […] Goa uses violin everywhere, but now

they use this modern, and Goa is still writing mandós, new records are coming out every year and beautiful melodies, while us for 400 years conserving this and that also if you ask somebody for words very few people have got the lyrics. It's like that. So that is another difference, that in Goa are still writing and are still producing new music. The language itself is so old, the dialect. But what I found about Goa mandós is that musical phrases are rich with notes and all, while ours of Daman in a phrase the notes are not far dispersed is very much indoors, is very repetitive, we call it roundabout in English. This is a line of lyrics but the phrase is repeated here, so it becomes very monotones going on and on and on, while Goan is not like that. Is very melodious, very melodically rich (Noel Gama, 07/03/2010).

Na verdade, a origem do mandó e a autoria dos mandós que ainda hoje são cantados é desconhecida e o único documento escrito publicado que inclui a melodia e o texto de dez mandós é o primeiro volume da publicação de António Francisco Moniz intitulada *Notícias e Documentos para a História de Damão* que data de 1899. Embora a palavra "mandó" nunca seja utilizada por este autor, sete destas dez canções são desta forma classificadas pelos damanenses no século XXI, sendo as restantes três desconhecidas. Na nota de rodapé da primeira canção – *Canto de Marília*, que no século XXI é conhecida com o título *No Inverno Rigoroso* – pode ler-se a seguinte indicação relativa à sua performance e ao ambiente musical da época:

> Os versos são cantados por duas senhoras alternativamente com acompanhamento de dôll ou caixa tocada a mão, e no costado do dôll batem a compasso, dois pausinhos denominados chunche e tambem com guitarras, violas e rabecas.
>
> O coro canta a repetição do mesmo verso. É para lamentar que os versos e a musica sendo tão lindos, a élite da sociedade damanense vai deixando cair em desuso, enquanto que a gente do povo entusiasma-se por ela (Moniz, 1923: 283).

Pelo que constatei das entrevistas que realizei durante as minhas duas estadias em Damão, a prática do mandó era efectivamente transversal a toda a cidade católica, uma vez que os damanenses da geração mais velha recordam ter aprendido estas canções com "os velhos" do seu bairro ou da sua família. Em Badrapor[43], Fremiot Mendonça recorda as "batucadas" que tinham lugar na sua infância com os seus tios e vizinhos sentados toda a noite na rua a cantar mandós acompanhados por dôll (Fig. 4), chunche e gaita-de-beiços:

[43] Zona periférica da cidade constituída pelos bairros de Santo António e de Santiago que até à segunda metade do século XX se manteve afastada do resto da cidade por ser habitada pela classe social mais desprotegida e iletrada de Damão (carpinteiros, pedreiros, tanoeiros).

Antigamente cantávamos nós nos bairros e sentávamo-nos mesmo à frente de qualquer casa e começava com mandós, até 6 horas da manhã! Nós aprendemos com essa gente toda (02/01/2010). Noite inteira nós ficávamos ali naquele cruzamento com bancos assim, só posto bancos e pessoas com gaita e isto só [dôll]. Ficava vermelho isto, fazia calo. Tomava um, largava outro, assim tantas horas, continuous, como se diz, contínuo, sem parar, só parava para pôr gasolina (07/02/2010).

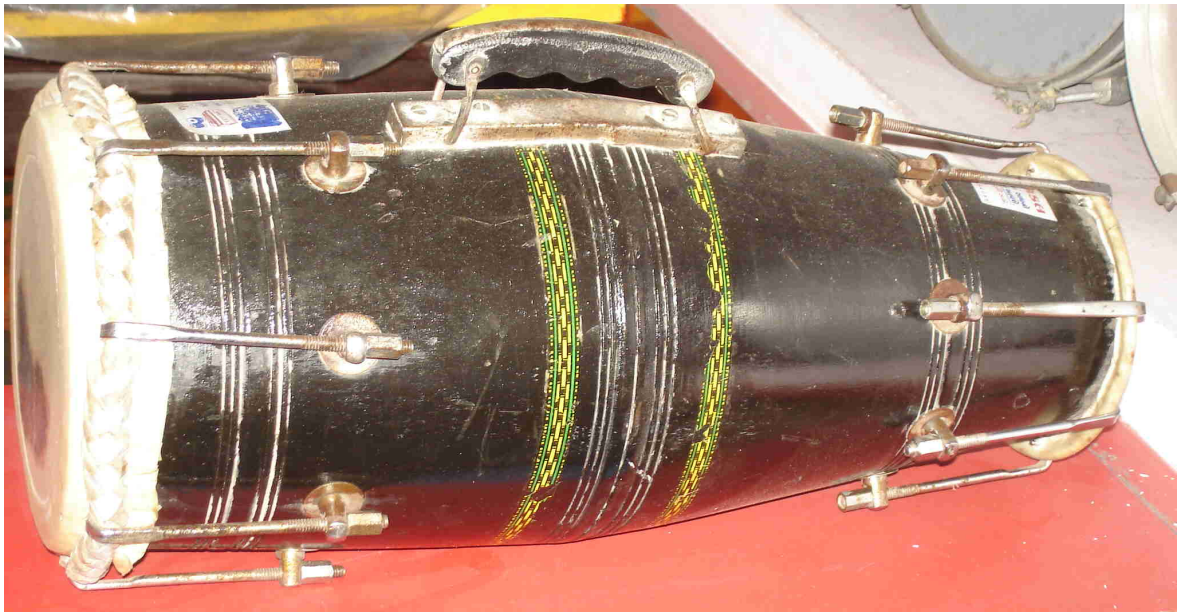
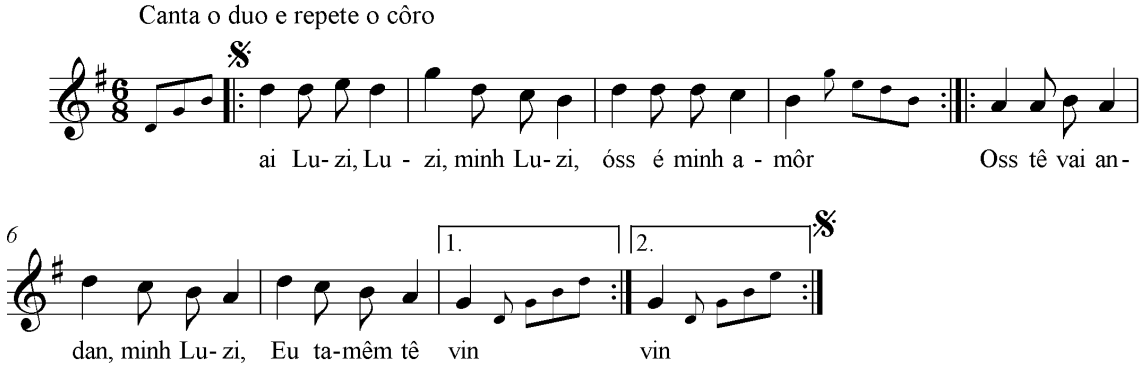


Fig. 4: Dôll (foto da autora)

O dôll era também utilizado no acompanhamento dos mandós em casa de Ludovico Machado (1899-1968), músico amador oriundo de uma família de músicos que no período colonial era convidado pelo Governador para fazer apresentações musicais no Palácio ou nos piqueniques que este organizava para os oficiais portugueses. Ludovico Machado apresentava-se com os seus filhos que cantavam mandós e tocavam violino, guitarra, banjo e dôll e é da sua autoria um manuscrito que reúne a música e o texto de trinta e seis mandós. Os seus filhos defendem que a maioria destas estrofes foram escritas por Ludovico Machado e eu pude constatar que efectivamente estas são conhecidas apenas no interior desta família e desconhecidas por exemplo em Badrapor, onde os mesmos mandós são cantados frequentemente pela geração mais velha mas com um número reduzido de estrofes que são cantadas em vários mandós diferentes. Há por isso uma grande liberdade na utilização das estrofes que foram e continuam a ser transmitidas oralmente das gerações mais velhas para as gerações mais novas, e uma vez que são praticamente inexistentes os registos escritos o conjunto das estrofes que os damanenses

católicos guardam na sua memória é bastante restrito e os mesmos versos podem ser cantados em vários mandós diferentes.

Pelo que me pude aperceber durante as minhas experiências de trabalho de campo o mandó mais popular em Damão é o chamado *Ai Luzi*, que é conhecido e cantado pelas várias gerações de católicos em festas associadas ao casamento – como a *lavada-de-cabeça* e a *entrega do colchão* –, nas *suradas*[44] e que foi popularizado por toda a Índia pelo cantor goês Remo Fernandes. É a sua versão que é actualmente tocada nas recepções dos casamentos católicos damanenses numa rapsódia popularizada como *masala* que encadeia mandós de Damão em "português de Damão" – *Ai Luzi* e *Maria Pitaxê* – com canções em konkani, marathi e inglês aproximadamente no mesmo ritmo. Segundo Fremiot Mendonça, o mandó *Ai Luzi* é o cartão de visita dos damanenses fora de Damão e mesmo fora da Índia e por isso defende que os versos "Barra de Damão / Estreita e comprida / Alegre na entrada / Triste na saída" devem ser cantados neste mandó, porque Damão é conhecido… se disser que canta *Ai Luzi, Luzi* já sabe que é damanense, canta *Ai Luzi* logo. *Ai Luzi* é conhecido… a principal canção, mandó, de Damão. Qualquer parte do mundo pode-se ir, se falar *Ai Luzi, Luzi* já sabe que é de Damão, de modo que aquele "Barra de Damão" vem ali no *Ai Luzi, Luzi*» (07/02/2010).

IIº

ai Luzi, minh Luzi
óss é minh morgád,

VIIº

Já foi passear, minh Luzi
Calicachigão,

[44] A *surada* é uma actividade organizada principalmente no mês de Maio – devido às elevadas temperaturas e às férias escolares – pelos bairros, pelas famílias ou por grupos de amigos que consiste num passeio até ao campo para beber sura – bebida feita a partir da seiva do cajury – e passar o dia. O mandó é o principal género cantado para animar estes piqueniques, uma vez que no século XXI o principal instrumento utilizado para o seu acompanhamento é a guitarra que é de fácil transporte:

oss se largá pór mim, minh Luzi
oss á fica lográd

IIIº

ai Luzi, Luzi, minh Luzi
óss é minh víd
óss se dicha par mim, minh Luzi
Eu à ficá perdid

IVº

ai Luzi, Luzi, minh Luzi
óss é minh querid,
óss se matá par mim, minh Luzi
óss a ficá ardid

Vº

ai Luzi, Luzi, minh Luzi
óss é minh Raính,
óss se fuji de mim, minh Luzi
a murrê na caminh

VIº

comê aréc-bét, minh Luzi
não cuspi no chão
cuspi no meu pêt, minh Luzi
a rega minh coração

Só para visitar, minh Luzi
Famil de Falcão

VIIIº

Famil de Falcão, minh Luzi
Famil muit falád
Na hora de saíd, minh Luzi
Ficô consolád

IXº

Já foi passear, minh Luzi
Méta de Palcêt
Chigô na caminh, minh Luzi
Já quibrô carrêt

Xº

Já foi passear, minh Luzi
Hórt de Manakcajy
Comêu espêt de letão, minh Luzi
Bebeu vinh um garrafão

Ex.1: O mandó *Ai Luzi* conforme o manuscrito de Ludovico Machado (de acordo com o original)

Noel Gama, vocalista e guitarrista da primeira banda que nos anos 80 do século XX começou a tocar uma rapsódia de mandós nas recepções dos casamentos católicos damanenses, afirma que na altura não se identificava com este género musical que

considerava apropriado apenas para situações festivas informais como as suradas e não para ser apresentado em palco, e por essa razão se recusou a cantá-los neste contexto:

> I used to refuse to sing mandós, I never sang, I had to play because I was holding the guitar but… I don't appreciate mandó at all. I find it primitive and… I don't know, is the same thing, musical phrases are all very similar […] But as a person who likes Daman and Portuguese culture then of course […] Now there is a revival because of Magacha and her cultural group, people are more aware «ah, this is part of our heritage and we should preserve it», otherwise nobody cared before, we were not aware. That is why I was ashamed of playing it because I didn't want to be linked to that kind of music. Now is different, now we feel that at least we have something original. This happens since the last 10 years or so. In the 80's it was only our group, now more and more other people are also becoming aware that this is special and acknowledge it. We knew how to sing because surada was part of our social activities, so for surada the most suitable is mandó; surada, picnics and these things […] we usually have a guitar and a mouth-organ, that's all. And mandó anyone who knows two cords can play a mandó, there are hardly more than two or three cords […] It was never meant for the formal occasion, is something very casual. Now they brought it to the formal (07/03/2010).

O grupo cultural responsável por esta revitalização e revivalismo do mandó a que Noel Gama se refere foi formado por Maria da Graça Rocha na década de 80 do século XX e mais tarde foi-lhe dado o nome de *Caravela*. Começou por apresentar mandós de Damão cantados, tocados e dançados[45] por damanenses católicos da geração mais velha em programas culturais e recepções a representantes oficiais portugueses pela Índia e em Macau, e gradualmente o grupo foi integrando elementos mais jovens e apresentando também música e dança tradicional portuguesa e mais recentemente música e dança indiana. Desta forma a geração mais jovem foi aprendendo e construindo uma ligação com os géneros mantidos e supostamente herdados do antigo colonizador – o mandó e a música e dança tradicional portuguesa – e enquanto o primeiro é maioritariamente praticado pela geração mais velha os grupos de dança portuguesa formados em Damão são fortemente dinamizados e constituídos pela geração mais jovem.

O papel da música como diferenciador e identificador geracional

[45] Actualmente o mandó é dançado apenas nestas apresentações em programas culturais e como não existe uma coreografia definida dança só um par, cada um segurando uma ponta de um lenço e fazendo gestos miméticos de acordo com a letra do mandó em questão.

A música em Damão parece adquirir um papel central como diferenciador em três níveis ou escalas. Numa grande escala a permanência da religião católica e da cultura, língua, música e práticas supostamente herdadas dos portugueses diferencia Damão do resto da Índia e mesmo em contextos não-católicos sente-se um predomínio da música anglo-saxónica em detrimento da música de raiz hindustânica que predomina no resto da Índia.
Por outro lado, para além de distinguir a cidade de Damão do resto do país a música também identifica um grupo, uma vez que através da música os damanenses católicos e lusófonos, nascidos sob o domínio português e seus descendentes, diferenciam-se do resto da população e mantêm, exprimem e reforçam uma separação entre o *eu* (católico e lusófono) e o *outro* (não-católico e indiano).
Numa escala mais pequena ainda a música tem um papel central na identificação geracional, pois gerações diferentes tendem a adoptar músicas diferentes. No contexto da comunidade católica convivem pelo menos três gerações, sendo a mais velha – nascida ainda debaixo da nacionalidade portuguesa colonial – a detentora do repertório expressivo que remete para a herança portuguesa (música, língua e outras práticas expressivas). Enquanto o "português de Damão" permanece ainda como língua de comunicação intergeracional a música parece estar cada vez mais repartida pelas diferentes gerações correspondendo a cada uma delas tipos de repertório diferentes. Enquanto a mais velha se identifica com repertório que designa por indo-português (música portuguesa herdada dos portugueses e o mandó), as gerações mais novas adoptam sobretudo música anglo-saxónica e música portuguesa actual veiculada pelos novos meios de comunicação.
Actualmente observa-se um momento crítico de passagem de testemunho entre gerações. A geração mais velha preocupa-se sobretudo com o eventual "fim" da sua cultura de diferenciação, enquanto as gerações mais novas se afastam cada vez mais do registo dos seus pais e avós aproximando-se da Índia e da cultura anglo-saxónica. É interessante que, apesar desta aproximação da Índia ser vista pela geração mais velha como uma ameaça (pois os seus membros são os primeiros a constatar que com o seu desaparecimento desaparecerá a língua portuguesa e o repertório musical indo-português), a geração mais nova encontra na música portuguesa actual uma plataforma a partir da qual mantém um elo de ligação à cultura com a qual os seus pais e avós se identificam e que remete para um referencial português. Na verdade, a prática musical congrega as diferentes gerações mesmo quando ao primeiro olhar parece ser exclusiva de uma determinada geração. A *lavada-de-cabeça* é um bom exemplo desta partilha, pois neste ritual preparado antes do casamento pelas mulheres da geração mais velha para os noivos são cantados mandós e canções portuguesas com que a geração mais nova também se identifica. Da mesma forma, convivem as diversas gerações na performance dos cânticos do Louvado do Menino Jesus e da visita domiciliária da Nossa Senhora, embora cada uma tendo protagonismos

diferentes e parecendo claro que a mais nova procura conhecer, aprender e partilhar o repertório musical adoptado pela geração mais velha mas com que também aquela se identifica.

Deste modo, a aproximação da Índia por parte da geração mais nova não é feita sem uma negociação com a cultura mantida pela geração mais velha e sem uma conciliação entre ambas, o que reflecte uma ambivalência e dualidade que são elas próprias uma forma de diferenciação. Para o estudo deste papel da música no processo de identificação geracional e enquanto território de diferenciação identitária pareceu-me indispensável a realização de um trabalho de campo multi-situado em Damão e na diáspora (Portugal e Inglaterra) cujos resultados serão posteriormente alvo de uma análise e reflexão teórica aprofundadas.

Bibliografia

Moniz, António Francisco (1923) *Notícias e Documentos para a História de Damão – Antiga Província do Norte*, 4 volumes. (pp. 283-296);
Moniz, António Francisco (1925) "The Negroes and St. Benedict's Feast" in Na *In the Mission Field*. The Diocese of Damaun. (pp.567-572)

Entrevistas:

Fremiot Mendonça, 02 e 14/01/2010 e 07/02/2010;
Auta Mendonça, 14/01/2010;
Noel Gama, 07/03/2010

A versatilidade tímbrica do Vibrafone: uma fonte de *coloridos sonoros*

Fernando Chaib
Universidade de Aveiro
fernandochaib@gmail.com

Resumo

O artigo aborda questões práticas relativas à performance musical no vibrafone. Conceitos técnicos para a execução do repertório destinado a esse instrumento, geralmente transmitidos via tradição oral, são aqui ilustrados e formalizados afim de estabelecer um critério mínimo na bibliografia especializada em performance musical. Para isso são utilizados exemplos musicais extraídos de obras consagradas no cenário musical contemporâneo. Este trabalho poderá servir como ferramenta para o desenvolvimento pedagógico e artístico de percussionistas e compositores.

Palavras-Chave: Vibrafone – Performance Musical – Exploração Tímbrica.

Abstract

This article poses practical questions about musical performance on the vibraphone. Technical concepts for the vibraphone's repertoire, traditionally transmitted orally, are illustrated and formalized into a minimal criterion that can be integrated into the specialized musical performance bibliography. To this end, musical excerpts from standard works in the contemporary music scene are utilized. This work aims to contribute to the existing body of knowledge by providing a pedagogical and artistic developmental tool for composers and musicians.

Keywords: Vibraphone – Musical Performance – Timbrical Exploration.

Introdução

As constantes buscas por compositores e intérpretes da música do século XX por uma originalidade estética que rompesse com dogmatismos e regras composicionais preestabelecidas acarretaram produções musicais onde os convencionalismos eram pouco a pouco descartados. Isso incluiu o modo tradicional de como o som, característico de um repertório *x* ou *y*, era extraído de um instrumento. Alguns compositores resolveram explorar o timbre dos instrumentos de formas inusitadas, fora dos padrões tradicionalistas de Extracção do som existentes até então. Essas pesquisas sobre o timbre na música ocidental do século XX pontificaram estudos sobre certos instrumentos que resultaram no desenvolvimento de diferentes meios de extração sonora. Os instrumentos de percussão,

estando em voga nas produções de compositores como Ives, Cowell, Cage e Milhaud foram determinantes para o encontro dessa "não convencionalidade" tão quista pelos contemporâneos da primeira metade do século XX. Dentre esses instrumentos, o vibrafone destacou-se por se apresentar extremamente versátil no que diz respeito à capacidade de se conseguir uma gama considerável de sonoridades particulares ao mesmo, tornando-se um verdadeiro laboratório tímbrico para compositores e intérpretes no decorrer do século precedente:

> Dentre os instrumentos de percussão há várias razões para que o vibrafone tenha se destacado. Uma das razões certamente está na capacidade de produzir uma grande diversidade sons, inventivos e próprios ao instrumento. […] Um dos seus traços marcantes é possuir um mecanismo de controle de duração e articulação do som impressionantes. O uso do pedal juntamente com a possibilidade de ir abafando as notas permite todo tipo de *legatos*, meio *legatos* e *staccatos*. Além disto, o instrumento possui uma ampla variação de dinâmica. […] esse instrumento se destaca em meio ao conjunto dos instrumentos de percussão, pois são poucos os instrumentos dessa família que possibilitam o controle simultâneo de todos esses aspectos do fazer musical. (ZAMPRONHA, 2007).

O presente artigo tem por objectivo a apresentação de algumas formas técnicas para a Extracção de diferentes sonoridades no vibrafone, a sua *exploração tímbrica*. Explanaremos algumas problemáticas de execução através de exemplos musicais encontrados no repertório padrão do instrumento e procuraremos ilustrar de uma forma clara e concisa as soluções técnicas sugeridas para a sua performance. Um segundo objectivo desse trabalho será o de formalizar, na literatura especializada em performance musical, conceitos de execução no vibrafone que geralmente são transmitidos via tradição oral nas escolas técnicas e superiores. Uma vez formalizadas, essas informações poderão auxiliar pedagogicamente com mais precisão o desenvolvimento performativo do instrumentista em fase de aprendizagem.

Conceito de timbre - É importante salientar que, tratando-se de um artigo que discutirá a performance musical no vibrafone, os assuntos aqui discutidos terão como cerne o fenómeno acústico resultante dos efeitos sonoros extraídos do instrumento, não envolvendo quaisquer outras questões. Ao se discutir pontos relativos à exploração tímbrica faz-se necessário o esclarecimento do conceito de *timbre*, uma vez que definições equivocadas podem comprometer a compreensão dos assuntos aqui apontados. Pierre Schaeffer o define procurando não deixar margem para dúvidas que o possam desvincular do seu real conceito enquanto fenómeno sonoro: O timbre de um objecto não é outra coisa

se não sua forma e sua matéria sonora, sua completa descrição, dentro dos limites dos sons que pode produzir um certo instrumento, tendo em conta todas as variações de execução que ele permite[46]. (SCHAEFFER, 1966: 232). Podemos concluir por essa afirmação que o timbre possuirá, intrinsecamente, uma variedade sonora. Poderá se apresentar através de sonoridades distintas mas com características semelhantes entre si, permitindo identificar a sua origem partindo de um mesmo instrumento. A exploração tímbrica num determinado instrumento não alterará o seu timbre, mas sim as variantes sonoras que ele pode oferecer mediante os meios de execução possíveis.

Partindo do princípio que essa designação não era (e não é) algo particular à música, foi possível, entre outros exemplos e explicações encontrados, fazer uma relação entre o som e as cores. Podemos citar Varèse, Stockhausen, Antunes e López López como alguns, de tantos outros compositores, que ao exemplificarem um determinado som característico chamar-lhe-ão de *cor do som* ou *colorido sonoro*. É interessante percebermos que os artistas plásticos também falam em *timbre, cromatismo* e *tonalidade* quando se referem a um quadro com *essa* ou *aquela* coloração. A união de várias cores produzirá uma outra resultante de uma certa mescla. Da mesma forma a união de vários harmônicos e/ou inarmônicos em relação a um outro som específico nos permitirá identificar as diferenças vibratórias, de frequência ou intensidade que caracterizarão a formação do *timbre* do som e suas variantes.

Aplicação do conceito de timbre no vibrafone - Quando tocamos o vibrafone com baquetas, arcos de instrumentos de cordas ou dedos, extraímos do instrumento certos tipos de sonoridades que possuem algumas características semelhantes e outras distintas. As características sonoras distintas ocorrerão pelo modo de ataque e artefacto com o qual o instrumento é manipulado, acarretando incidências diversas de harmónicos, o que valorizará para mais ou para menos a nota fundamental. As características sonoras semelhantes existirão por se tratar do mesmo instrumento. Ou seja, mesmo utilizando baquetas, arcos ou dedos, conseguimos identificar que o instrumento executado é um vibrafone, pois o seu timbre permanece o mesmo. O que muda é a *sonoridade* do timbre, o seu *colorido sonoro*. Observando o repertório destinado ao vibrafone, percebemos que existe uma grande quantidade de obras que exigem a manipulação de diferentes tipos de ferramentas para sua execução, somado aos mecanismos e características originais do instrumento como o pedal, o motor e principalmente a possibilidade de uma ampla variação de dinâmica, como afirma FRIEDMAN (1987:2) “[...] O contraste das dinâmicas é o que faz o vibrafone respirar”.

Nos concentraremos em exemplificar algumas variações sonoras relativas ao timbre do

[46] Todas as traduções são de responsabilidade do autor desse artigo.

vibrafone que se distanciam do *som original*[47] (no entanto bastante recorrentes em obras de grande relevância para o repertório do vibrafone). Discorreremos também sobre alguns pontos técnicos essenciais que nos ajudarão a compreender melhor de que modo as ressonâncias são extraídas e como elas podem variar, dependendo do controlo dos mecanismos existentes no instrumento em sua origem ou artefactos confeccionados para sua execução (baquetas e outros objectos). Por tanto chamamos a atenção para uma questão particular ao intérprete que será substancialmente relevante para que as questões aqui discutidas tenham de fato um resultado positivo na prática: a percepção auditiva das ressonâncias extraídas do instrumento. É comum aos intérpretes dos instrumentos de lâminas uma preocupação extrema com a harmonia (ou melodia) de uma obra executada, esquecendo-se da qualidade tímbrica que melhor se enquadrará num determinado contexto musical. O intérprete, em geral, sente-se satisfeito se o ataque de um acorde com as quatro baquetas ressoar as notas desejadas, mas descuida-se ao realizar esse gesto explorando diferentes regiões das lâminas obtendo um som desigual, heterogéneo, dissemelhante do que se espera sonoramente de uma determinada passagem. Por outro lado, o fato de a maioria desses intérpretes serem percussionistas contribui para um conceito equivocado de Extracção do som dos instrumentos de lâminas. Não é raro observarmos instrumentistas que se utilizam de um mesmo gesto de articulação para tocar um vibrafone e, por exemplo, um tom – tom. É preciso separar os conceitos técnicos que melhor se aplicarão para cada instrumento pois, inversamente, um gesto para realizar um ataque sobre as lâminas do vibrafone também não será o mais adequado para a execução de um toque articulado em um tom – tom. Existem obras que requerem diferentes resultados sonoros do instrumento, mas elas são bastante específicas a esse respeito. Caso contrário, o intérprete deverá ter o cuidado de explorar homogeneamente o som do instrumento, adquirindo um equilíbrio sonoro, adequado ao que a música se propõe. Mesmo em casos onde a exploração tímbrica se dá com outros artefactos o intérprete deverá primar pela coerência dos sons extraídos relativos à passagem musical que se deseja demonstrar.

O *Concerto pour Vibraphone et Orchestre à Cordes* de Sejourné exemplifica bem algumas questões de variações sonoras, pois se utiliza de várias passagens onde o som do instrumento se descaracteriza do seu contexto original. A abordagem sobre os artifícios utilizados pelo compositor poderão também clarear a forma de interpretar e executar outras obras que exigem semelhante desenvoltura técnica. Utilizaremos também outras

[47] Chamaremos de “som original” o som extraído do ataque das baquetas (com cabeça de borracha revestida com lã ou linha) sobre as lâminas, visto que originalmente o vibrafone foi concebido para ser executado dessa maneira.

composições para exemplificar diferentes questões, a exemplo de *Modelagem X-a* de Zampronha*, Cálculo Secreto* de López López, *Mirror From Another – A Collection of Solo Pieces for Vibraphone* de Friedman, *Rain Tree* de Takemitsu, *Links* de Smith e *6 Unaccompanied Solos for Vibe* de Burton.

Meios de exploração tímbrica – Baquetas - Um dos factores determinantes para a exploração de diferentes sons no instrumento é o objecto manipulado pelo instrumentista. O vibrafone não foi concebido originalmente para ser executado com as mãos (ainda que hajam excepções para esse artifício em algumas obras, nas quais os compositores são bem explícitos com relação a esse uso). Na maioria dos casos a sua execução se dá de forma indirecta pelo intérprete. Isso significa que entre o instrumento e o instrumentista existe um objecto que interage, que cria um "elo" entre os dois. O principal artefacto utilizado pelo intérprete é denominado, em língua portuguesa, *baqueta* (com o qual o vibrafone foi concebido originalmente para ser executado). Para os instrumentos de percussão compostos por lâminas denomina-se *baqueta de teclados*[48] ou *baqueta de lâminas*[49] (conhecida na literatura internacional especializada pela denominação *mallet*[50]). Uma observação a cerca das baquetas de lâminas será importante para entendermos algumas questões que se seguirão no decorrer desse trabalho, pois trata-se de um dos pontos principais de preocupação de compositores e intérpretes na composição e execução de obras destinadas ao vibrafone: "Certamente o tipo de baqueta pode modificar não só a sonoridade, mas a forma do ataque do som, o que permite modificar substancialmente o carácter de um segmento musical" (ZAMPRONHA, 2007). Essas baquetas formam-se por um "cabo" cilíndrico de madeira ou ratan[51] com medida variável entre 01 cm e 03 cm de diâmetro e comprimento entre os 15cm e 20cm. Em uma das extremidades está afixada uma ponta (geralmente uma esfera, por vezes ligeiramente elíptica) à qual damos o nome de "cabeça" da baqueta que chega a medir 1,6" de diâmetro. Essa ponta pode ser feita de materiais diversos (silicone, acrílico, plástico, borracha, madeira ou metal) mas para o vibrafone é confeccionada, em geral, com borracha e posteriormente revestida (cozida) com algum tipo de linha (lã, linho, seda, corda). Alguns modelos de baquetas extremamente duros podem substituir as borrachas por outro tipo de material (acrílico, silicone, plástico, madeira). No entanto escolha do tipo de borracha (dureza) e tipo de linha (dureza) são extremamente importantes para o som que se quer extrair do instrumento:

---

[48] Terminologia em língua portuguesa utilizada no Brasil.
[49] Terminologia em língua portuguesa utilizada em Portugal.
[50] "Termo em inglês para baqueta de instrumento de teclado (lâminas)" (FRUNGILLO, 2002: 200).
[51] "Termo brasileiro – Tipo de bambu maleável e resistente utilizado para servir de cabo de baquetas" (FRUNGILLO, 2002: 271).

Maiores níveis de dureza – maior incidência de harmónicos e som mais "brilhante" em toda a extensão do vibrafone. Maiores níveis de dinâmica e articulação mais clara. Exemplo: Cabeça confeccionada com material duro (acrílico, plástico, madeira, metal) sem revestimento ou revestida com material de grande dureza (linho ou lã dura); *Menores níveis de dureza* – maior incidência da nota fundamental na região grave (som mais "encorpado"). Pouca resposta sonora na região aguda do vibrafone. Menores níveis de dinâmica e pouca articulação. Exemplo: Cabeça com material mole (borracha ou plástico de pouca dureza) revestida com material de pouca dureza (lã, feltro).

A maleabilidade do revestimento da cabeça da baqueta também será importante. Se a linha for bastante apertada contra a esfera, resultará em um som mais característico do material com o qual a cabeça foi feita. Por outro lado, estando a linha envolvendo a cabeça com uma certa folga, o contacto entre os dois materiais não será tão imediato resultando primeiramente num som característico da linha. O vibrafonista poderá, entretanto, combinar diferentes níveis de dureza entre a cabeça da baqueta e o material que a reveste, constituindo diferentes tipos de baquetas, proporcionando uma vasta exploração sonora. Devemos observar que devido ao seu tipo de costura a maioria das baquetas possuem, na extremidade de suas cabeças, uma concentração maior do material que a reveste, perdendo certo contacto com esfera, proporcionando um timbre mais característico do material utilizado para envolvê-la.

Existem ainda as chamadas *baqueta de duplo ataque*[52]. Essas baquetas possuem uma característica peculiar em sua fabricação. Geralmente a sua esfera é confeccionada com um material duro (acrílico, silicone, plástico, madeira ou borracha dura) contendo uma parte de material de menor dureza (borracha mole ou espuma) circundando o seu eixo, além de possuir uma linha de pouca dureza (geralmente lã) revestindo a esfera com bastante maleabilidade. Assim, para a Extracção de dinâmicas em pianíssimo será ouvido o som característico do material menos duro ao passo que para dinâmicas fortes ouviremos o som do material com maior nível de dureza. Devemos deixar claro que a característica sonora extraída por uma baqueta de duplo ataque variará de acordo com a dinâmica. Com esse tipo de baqueta o som resultante extraído em dinâmica pianíssimo será completamente diferente de som extraído em dinâmica forte. Não podemos afirmar que todas essas baquetas são fabricadas com os mesmos materiais. Diremos então que, diferentemente das baquetas que possuem em sua cabeça um material para a fabricação

[52] Na literatura internacional especializada encontramos a denominação em inglês: *Double Sound ou Double Tone.*

da esfera e um para o seu revestimento, uma baqueta de duplo ataque terá, em sua maioria, três materiais que compõe a sua cabeça (o primeiro que origina a esfera, o segundo que a circunda e o terceiro que a reveste), permitindo uma variação sonora maior relacionada ao timbre do instrumento, sempre condicionada à dinâmica executada.

Encontramos também no repertório para o vibrafone um tipo de baqueta que possui uma particularidade em sua fabricação: a sua esfera é constituída por dois tipos de material que possuem durezas diferentes (duro e macio). Não há qualquer material que circunda a esfera (como é o caso da baqueta de duplo ataque). A parte dura compreende a região do centro da esfera para baixo (em direcção ao cabo) enquanto a parte macia compreende a região do centro da esfera para cima (ponta da baqueta). O principal motivo que causará a diferença do som extraído será, de facto, por conta do material com o qual é fabricada a cabeça da baqueta. A obra *Cálculo Secreto*, López López, exige esse tipo de baqueta que não está padronizada no mercado, sendo recentemente implementada em uma rota limitada de comercialização (apenas por encomenda). Por esse motivo ela não tem uma designação oficial ou reconhecida pela literatura internacional que possa identificá-la. Para que possamos reconhecê-la e diferenciá-la dos outros tipos de baquetas, a denominaremos como *baqueta de dureza oposta*, já que a sua cabeça possui dois tipos de dureza distintos podendo ser executados em quaisquer níveis de dinâmica, sem prejudicar o seu resultado sonoro característico.

Nos livros e métodos existentes sobre os instrumentos de percussão de lâminas, a indicação da manipulação das baquetas está padronizada de forma numérica, sendo 1 e 2 as baquetas indicadas para a mão esquerda e 3 e 4 para a mão direita (da esquerda para a direita do corpo humano): “Em caso de possíveis dúvidas, eu anotei a manulação[53] utilizada usualmente (*E* para esquerda e *D* para direita)[54]. Em algumas ocasiões, anotei a manulação para a função de quatro baquetas como: 1-2 (mão E) e 3-4 (mão D)” (BURTON, 1996: 3). O repertório para o vibrafone estabeleceu como material primordial para a sua execução as baquetas de ponta de borracha revestidas com linha ou lã. Isso, no entanto, não limitou a busca por novas sonoridades extraídas do instrumento com outros tipos de artefactos.

Ressonância: O vibrafone é o instrumento mais ressonante dentro da família dos instrumentos de percussão de lâminas. Isso explica-se pelo facto de as lâminas serem de metal, possuindo uma capacidade de vibração mais duradoura do que a madeira (no caso

[53] “Termo brasileiro, s.f., pl. = ‘manulações’ – Forma de indicar a “mão” a ser usada na execução.” (FRUNGILLO - 2002:201).

[54] No texto original a indicação se dá por *L* (“Left”) para esquerda e *R* (“Right”). Em língua portuguesa será: *L* = *E e R* = *D*.

da marimba e do xilofone), pois "Como o atrito interno das barras de metal é menor do que o das barras de madeira o tempo de decaimento do som é muito maior" (HENRIQUE, 2007: 512). Será também mais ressonante que o *metalofone*[55], visto que esse não possui tubos ressonadores que ajudem na propagação do som e por ter suas lâminas fabricadas com um tipo de metal que possui menores níveis de vibração do que o *alumínio em liga especial*[56] utilizado para a fabricação das lâminas do vibrafone. Além do mecanismo do pedal, que permite ao intérprete controlar temporalmente a vibração das lâminas, existe um outro factor determinante para que a ressonância do vibrafone possua maior ou menor incidência sonora. Trata-se da possibilidade da manutenção dos tubos ressonadores fechados ou abertos pelas placas circulares que se encontram acopladas em cada um deles. As mesmas são as responsáveis pelo efeito de tremulo no som extraído do vibrafone, e não de *vibrato* como costuma-se pensar equivocadamente: "O efeito [extraído a partir do movimento das placas] é de um tremulo e não de um *vibrato* como o das cordas friccionadas ou da voz, porque aqui não há variação de frequência" (HENRIQUE – 2007:513).

Contrariando a ideia geral que se tem sobre a relação entre os tubos e a ressonância do instrumento, chamamos a atenção para a seguinte questão: estando os tubos abertos, a ressonância do vibrafone será a mais intensa possível e terá uma duração de reverberação das lâminas razoavelmente curta, o que significa que a nota deixa de ser ouvida num curto espaço de tempo. Se mantivermos os tubos totalmente fechados, o som perderá intensidade em sua ressonância mas será, pelo menos, três ou quatro vezes mais longa a duração da reverberação das lâminas, mantendo as notas executadas audíveis por mais tempo. Existe a possibilidade de encontrar-se um "meio-termo" entre a ressonância e a reverberação das lâminas, deixando os tubos parcialmente abertos para valorizar-se os dois aspectos. Alguns vibrafonistas costumam dispor as placas, que se encontram acopladas nos tubos, num ângulo *x* em relação ao eixo cilíndrico procurando obter um melhor resultado sonoro para alguma execução em específico. O movimento das placas através do motor também alterará a duração e a ressonância do som. A velocidade do motor poderá ser controlada pelo intérprete, mediante os mecanismos possíveis de manipulação durante a execução de uma obra. O motor possui uma grande variedade de velocidade, permitindo os mais diversos níveis de trémulos que as placas circulares são

[55] "*Metalofone* […] o termo fixou-se para indicar o instrumento feito com barras rectangulares de metal dispostas na forma de um teclado diatónico, similar ao *Glockenspiel* e ao vibrafone. Difere desses ou por ser feito de outro tipo de metal ou por ser utilizado o teclado sem abafador e sem motor". (FRUNGILLO – 2002:221).

[56] Segundo a fábrica brasileira *Jog Music*. Numa outra descrição do material, HENRIQUE (2007: 512) chama de "Liga metálica à base de alumínio".

capazes de produzir nos tubos, alterando também a durabilidade do som. Em certos casos o instrumentista deverá desenvolver mecanismos alternativos de controlo da velocidade motriz. Almeida, ao executar o estudo *Etude XIV*, de Michael Udow, concebeu a ideia de um "pedal" para regular a velocidade do motor, já que suas mãos encontravam-se ocupadas durante todo o trecho em que ele optou por variar os níveis de tremulo do instrumento:

> […] Pensei num dispositivo que tornasse possível controlar a velocidade do motor com o pé esquerdo, e que fosse fácil de usar. O pedal possibilitou que eu mantivesse o motor girando à mesma velocidade da colcheia, em relação ao estudo. […] O pedal se mostrou útil para ligar o motor de forma mais cómoda em trechos que o intérprete é solicitado a activar rapidamente o motor durante a troca de baquetas ou mesmo durante a execução de encadeamentos de acordes. (ALMEIDA, 2007).

Podemos observar nas tabelas a seguir, a relação temporal[57] entre as notas tocadas com os discos dos tubos ressonadores em diferentes posições (motor desligado, Tab.1) e em três níveis de velocidade (motor ligado, Tab.2):

Tab.1	**Tubo Aberto**	**Tubo Fechado**	**Tubo Semiaberto**
Lá2	11s48dc	40s	25s62dc
Lá3	16s28dc	44s13dc	31s79dc

Tab.2	**Velocidade lenta**	**Velocidade média**	**Velocidade rápida**
Lá 2	16s48dc	15s62dc	18s
Lá 3	25s	24s	22s56dc

Em Tab.2 as diferenças do tempo de duração de reverberação são menores em relação à Tab.1. as notas *Lá2* e *Lá3* apresentam praticamente a mesma relação de durabilidade de reverberação com o motor em velocidade lenta e média. Curiosamente, estando o motor em alta velocidade, apresentam uma relação de tempo oposta. A nota *Lá 3* parece seguir uma coerência de menor duração quanto mais rápida for a velocidade do motor. Já a nota *Lá 2* não corresponde a essa observação. Para avaliarmos as medidas que se encontram nas duas tabelas deve ser levado em conta todo o espaço e material utilizado para realizar esse estudo. A acústica da sala em que se encontra o instrumento (nesse caso com pouca

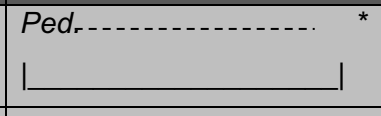
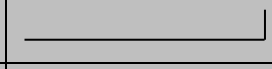
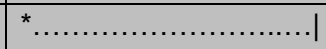
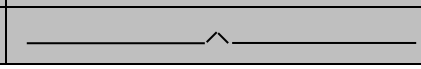
[57] Medida em segundos do ataque da nota até o momento em que ela torna-se inaudível.

reverberação), as baquetas utilizadas, a intensidade com qual foi feito o ataque e o próprio instrumento tornam essas medidas muito particulares à essa observação. A relação entre as medidas poderá ser mantida apenas se as mesmas características de espaço, material utilizado e forma de ataque forem conservadas para todas as observações efectuadas. Salientemos que nessa observação, ao ressoar a nota *Lá 2* com o tubo aberto, ouviremos a nota fundamental somente durante os sete primeiros segundos ficando logo após em evidência o harmónico n.4 (nota relativa à fundamental duas oitavas acima). Isso aplica-se a toda a região grave do instrumento.

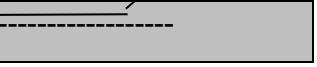
As lâminas ressoam por mais tempo com os tubos fechados porque a área de escape do som se torna limitada. Dessa maneira as ondas sonoras permanecem entre a lâmina percutida e a placa circular, num constante *vaivém*. Já com os tubos abertos, o som possui uma área de escape maior, o que resulta em uma vibração da lâmina sem interferências. A intensidade sonora será maior com o tubo aberto porque ele também passará a vibrar, aumentando a quantidade de harmónicos do som. Utilizamos a região central das lâminas para realizar os ataques, ajudando na percepção das ressonâncias que o vibrafone é capaz de produzir a partir de uma nota fundamental. As lâminas possuem a característica de modificarem ligeiramente o som conforme as regiões percutidas. As áreas que compreendem o centro das mesmas (exactamente onde os tubos estão dispostos) e suas extremidades (pontas) terão a fundamental em total evidência, ao passo que à medida que formos aproximando os ataques dos pontos nodais os harmónicos característicos da nota em questão começarão a ganhar evidência no som extraído, dividindo as atenções com a nota fundamental. Salientemos que para extrairmos uma sonoridade das extremidades das lâminas semelhante ao centro, é necessário realizarmos um ataque em seu limite, procurando um distanciamento de sua região nodal.

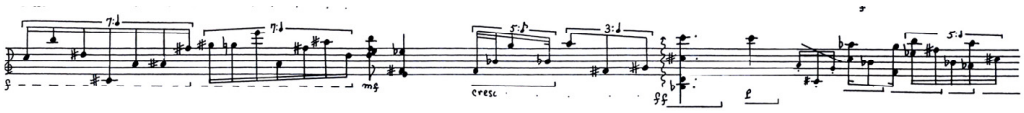
Pedal - Para explorarmos o timbre do vibrafone com a intenção de obter diferentes resultados sonoros, além de construir fraseados, motivos melódicos, rítmicos e encadeamentos harmónicos, faz-se necessário um controle bastante preciso do pedal do vibrafone. Buscando ajudar o intérprete nessa questão, os compositores procuraram estabelecer símbolos para indicarem o uso desse recurso em suas obras. Alguns símbolos e nomenclaturas são explicitados, nas partituras escritas para o vibrafone, apontando como devem ser aplicados os recursos no instrumento exigidos pelo compositor: *Pedal aberto* – Indica um apoio sobre o pedal com o intuito de desencostar totalmente a barra de abafamento das lâminas; *Pedal fechado* – Indica que não há qualquer apoio sobre o pedal, permanecendo a barra de abafamento totalmente encostada às lâminas; *Meio pedal* – Indica uma leve pressão sobre o pedal, criando um meio-termo de atrito entre a barra de abafamento e as lâminas; *Pedal gradual* – Indica que a barra de abafamento deverá encostar ou desencostar das lâminas gradualmente, abafando-as ou deixando-as ressoar

pouco a pouco. O pedal gradual poderá ser executado em andamentos rápidos ou lentos. Na literatura internacional destinada ao vibrafone temos diferentes tipos de escrita simbólica destinados a exemplificar o mesmo processo, como podemos conferir nos exemplos a seguir que demonstram os símbolos utilizados para sinalizar a utilização do *pedal aberto* (Tab.3):

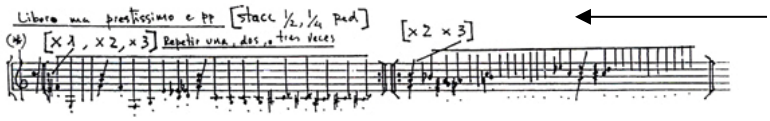
Obras	Escritas para Pedal Aberto
Concerto Pour Vibraphone et Orchestre à Cordes	
Links 2	
Mirror From Another	
6 Unaccompanied Solos for Vibe	
Rain Tree	

Em todos esses exemplos a linha contínua ou pontilhada na posição horizontal significa a manutenção do pedal aberto. A linha vertical (ou o asterisco) no final da linha horizontal significa o fechar do pedal (se está no início da linha, significa que o pedal eslava fechado antes de ser aberto). Note-se que, mesmo não seguindo um padrão de escrita simbólica, os compositores limitam os caracteres utilizados e ordenam-nos de maneiras diferentes, chegando a um símbolo característico (mas não exclusivo) para indicarem o uso do pedal. Sejourné chega a utilizar dois tipos de escrita simbólica na mesma obra para indicar o mesmo processo. Por sua vez, Takemitsu pede apenas uma breve interrupção do pedal aberto seguido de uma nova abertura, visto que sua peça tem como uma de suas principais características a eminente presença de grandes ressonâncias extraídas do vibrafone. Outros tipos de escrita simbólica para o pedal indicam outras faculdades exequíveis desse mecanismo, como a indicação de *meio-pedal* e *pedal gradual,* Tab.4:

Obras	Escritas para Pedal Gradual
Ajax Men of Science	
Rain Tree	
Links 2	

Smith não especifica em *Links 2* se a sua indicação é de facto um *meio pedal*. Podemos interpretar dessa maneira (como podemos também atribuir um *pedal gradual* a essa simbologia) pois existe um símbolo diferente para o pedal aberto utilizado na mesma obra pelo compositor (Ex:1):

Ex:1: Smith: *Links 2* (1975). Terceiro sistema da segunda página.

Takemitsu especifica inclusive com a expressão *gradually*, a indicação do *pedal gradual*. Observando que essa indicação vem posteriormente à indicação do *pedal aberto* podemos concluir que se trata de um *pedal gradual* em direcção ao *pedal fechado*. Conforme os exemplos de escrita do *pedal aberto*, as indicações sobre outros tipos de pedal também não são uma prática padronizada. Vejamos a sinalização de *staccato*, meio-pedal e ¼ de pedal exigido por López López em determinado trecho de sua obra *Cálculo Secreto*[58] (Ex: 2):



Ex: 2: López López: *Cálculo Secreto* (1994). Início da *Secção E*.

Sugerimos que o uso do pedal (de maneira geral) seja feito da forma mais suave e delicada possível. O pé sobre o pedal deverá agir de uma forma bastante sutil. O peso aplicado ao pé sobre o pedal deverá ser o suficiente para que se consiga o efeito esperado de abafamento. Não se deve aplicar uma força – peso além do necessário, com o risco de danificar o mecanismo do instrumento ou criar certos ruídos indesejáveis à performance. Não há necessidade de o pedal encostar-se ao chão, quando esse for accionado. Os dois pés devem ser utilizados, alternadamente, conforme a região do instrumento executada, contribuindo para um posicionamento corporal adequado diante do instrumento. Para não extrapolarmos a quantidade de força aplicada aconselhamos que a região do pé sobre o pedal compreenda apenas um quinto de sua totalidade (a partir dos dedos em direcção ao calcanhar) e que o seu calcanhar mantenha-se sempre encostado ao chão. A ideia e fazer com que o mecanismo do pedal passe desapercebido no decorrer de uma performance.

Abafamentos - Ao perceberem a limitação técnica do pedal relacionado aos abafamentos das lâminas (pois quando accionado, sua interferência dá-se em toda a extensão do instrumento), os vibrafonistas procuraram desenvolver diversas técnicas de abafamento que pudessem auxiliar os fraseados, encadeamentos harmónicos, duração de ressonância

[58]*Cálculo Secreto* (1994). Parte manuscrita pelo compositor. O trecho faz parte da *Secção E* da obra, (CHAIB, 2007: 82).

das notas, ampliando as possibilidades interpretativas que o instrumento pode oferecer para o instrumentista expressar-se musicalmente. As várias técnicas de abafamento que foram desenvolvidas até o momento permitem a exploração de ressonâncias e a ausência de som, em simultâneo, em lâminas distintas. O artefacto principal utilizado para a realização desses abafamentos é a própria baqueta utilizada para tocar o instrumento. Em alguns casos, o uso da mão ou dos dedos também será uma possibilidade relevante. É como se as próprias mãos do intérprete (auxiliado pelas baquetas) se tornassem uma espécie de segundo pedal, abafando apenas as notas desejadas. Em geral, identificamos o sinal de abafamento (sem a utilização do pedal) em uma obra por um "x" sinalizado logo após a nota que se deseja abafar: "Um 'x' marcado imediatamente após a nota significa que essa deve ser abafada sem a utilização do mecanismo de pedal, mas pressionando a lâmina com o auxílio do dedo ou de uma baqueta" (BURTON, 1966: 1).

Sejourné e Friedman também utilizam o mesmo tipo de sinal para indicar esse tipo de abafamento. Acrescentam, no entanto, um tipo de abafamento que ambos denominam como *dead stroke*. Essa indicação será pelo sinal "+", que se localiza por cima da nota que deve ser abafada. Na literatura em língua portuguesa especializada não existem nomenclaturas ou termos técnicos para os tipos de técnicas de abafamento aplicados no vibrafone. Indicaremos por tanto os termos em inglês (por se tratarem de expressões existentes na literatura internacional) com a sua tradução em português[59]:

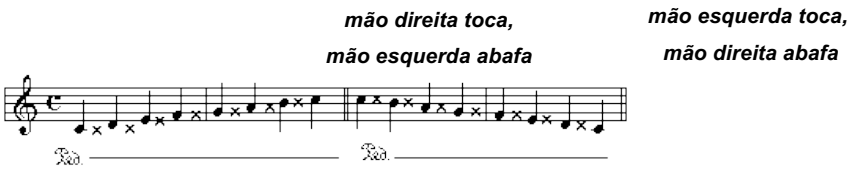
Toque preso (dead stroke): Ataque sem rebote da baqueta sobre a lâmina. Ao realizarmos um ataque contra a lâmina a baqueta permanecerá sobre a mesma, inviabilizando a sua vibração: "[…] Notas mortas. Permanecer a baqueta sobre a lâmina, cessando a sua ressonância" (FRIEDMAN, 1987: 6). Será um som extremamente seco e curto.

Abafamento em deslize (slide dampening): Poderá ser realizado com as duas mãos ou com uma apenas. A baqueta deslizará de uma lâmina para outra (geralmente em grau conjunto ou em movimento cromático), abafando-a. Poderá ser realizado atacando as notas com uma mão e deslizando a baqueta sobre as lâminas com a outra, efectuando o abafamento. Pode-se aproveitar o movimento de articulação em uma nota e deslizar a baqueta em direcção à lâmina que ressoava anteriormente (nesse caso o abafamento poderá ser realizado em simultâneo com as duas mãos).

Mãos combinadas (opposite hand combinations): Consiste na realização da articulação nas lâminas com uma das mãos e o abafamento das mesmas lâminas com a outra mão, logo após o ataque. Diferentemente do abafamento em deslize executado com a mesma mão (onde a nota é abafada subsequentemente ao ataque realizado em outra nota), as notas

[59] Aproximaremos a tradução em língua portuguesa para uma percepção linguística relacionada à técnica aplicada no instrumento. Por exemplo, "stroke" significa "golpe", mas aqui traduziremos para "toque". Será uma tradução com a intenção de criar expressões técnicas.

devem ser abafadas em simultâneo às lâminas subsequentes atacadas. Um exemplo simples seria tocarmos a escala de *Dó Maior ascendente* com a mão direita e abafarmos as lâminas com a mão esquerda, realizando o movimento inverso de ataque e abafamento das mãos na escala *descendente* (Ex:3):



Combinação com a mesma baqueta (same mallet combinations): Será o abafamento das lâminas efectuado pela mesma mão que realiza o ataque. Para percebermos esse tipo de abafamento visualizaremos a mão esquerda abafando as notas que executa na região grave do instrumento e mão direita realizando o mesmo gesto (alternadamente com a mão esquerda) na região aguda.

Abafamento com as mãos (hand dampening): O vibrafonista fará uso da própria mão para abafar as lâminas. Podem ser usados os dedos, o punho, o cutelo[60]. Não há uma forma exacta de se aplicar essa técnica. Cada intérprete utilizará da forma que melhor lhe convier a posição da mão para a realização desse tipo de abafamento.

Abafamento de intervalos (double stops): Aqui deve-se ter, obrigatoriamente, duas baquetas em cada mão. Um intervalo deve ser abafado pela mesma mão que realizou o seu ataque, ao mesmo tempo em que a outra mão executará um ataque em outro intervalo. Frisemos que o intervalo deve ser atacado ao mesmo tempo (um uníssono), alternadamente entre a mão direita e a mão esquerda.

Baqueta com baqueta (mallet to mallet): Esse tipo de abafamento é, tecnicamente, bastante peculiar e difícil pois consiste em atacar uma lâmina e abafar outra utilizando as duas baquetas de uma mesma mão. Ou seja, se pensarmos por exemplo na mão direita, atacaremos uma nota com a baqueta 3 (ou 4) abafando, em simultâneo, outra nota com a baqueta 4 (ou 3).

*Abafamento com o corpo (*body dampening): Realiza-se, geralmente, com a parte abdominal do corpo (podendo expandir-se para outras regiões). Para exemplificarmos esse tipo de técnica de abafamento consideraremos a seguinte situação: podemos nos deparar com passagens onde a mão esquerda esteja sobre a região grave do instrumento e a mão direita sobre a última oitava. Considerando que ambas as mãos estarão realizando figuras numa determinada velocidade que as tornam incapazes de se deslocarem para as regiões opostas no intuito de realizarem abafamentos, o corpo poderá executar esse papel encostando-se nas lâminas interrompendo a sua vibração.

[60] Parte lateral da mão, abaixo do dedo mindinho.

É importante destacar que um dos grandes desafios na realização desses abafamentos é o de tornar inaudível o toque do artefacto (baqueta, mão, corpo) que realiza esse efeito. Será necessário calcular a força exacta do toque para que consigamos abafar completamente uma lâmina sem tornar perceptível o ataque sobre ela. Os abafamentos têm como objectivo cessar as ressonâncias de notas estranhas à harmonia ou a um trecho executado que procure valorizar certas consonâncias ou dissonâncias. Isso acarretará um outro desafio não menos importante que se trata, justamente, do sincronismo que deverá existir entre o abafamento e o ataque das notas tornando simultâneo o desaparecimento de uma e o aparecimento de outra (ou outras, no caso de intervalos ou acordes).

Esses são alguns exemplos de técnicas de abafamentos mais utilizados e indicados na literatura especializada. Contudo, o intérprete poderá escolher a forma que melhor lhe convier para realizá-los (inclusive desenvolvendo a sua maneira particular, se for o caso), tornando a passagem executada mais coerente com o que ser quer demonstrar musicalmente. Não existe a necessidade de executarmos essas técnicas independentes umas das outras. Todas elas são perfeitamente adaptáveis e poderão ser combinadas entre si, permitindo o máximo de comodidade ao instrumentista para a execução musical.

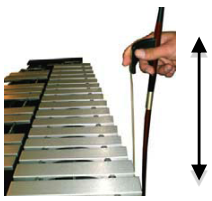
Manipulação de Arcos - Um grande número de obras escritas para vibrafone exige do intérprete a manipulação de arcos de instrumentos de corda sobre o instrumento. A espessura da crina dos arcos utilizados é de fundamental importância para a extracção de um som com maior qualidade, permitindo maior vibração das lâminas, proporcionando uma grande exploração de harmónicos, influenciando o som e a dinâmica. Para facilitar a sua manipulação sobre o vibrafone sugerimos os chamados "Arcos Júnior"[61], que conservam a espessura da crina mas são de menor peso e comprimento, facilitando o seu manejo em passagens tecnicamente difíceis. Existem também baquetas de lâminas confeccionadas artesanalmente para esse tipo de repertório, possuindo um sistema de crina já esticada acoplado ao cabo, permitindo a utilização em simultâneo do artefacto. Quanto maior for a pressão sobre a parte perpendicular da lâmina, maiores serão os níveis de vibração da mesma. A partir do momento em que o arco fecha o ângulo em direcção à superfície do vibrafone, o som poderá ser prolongado, mas dificilmente haverá uma alteração sonora de grandes proporções, pois o contacto da crina contra a lâmina diminui. Vejamos os níveis de pressão do arco que devem ser exercidos sobre a lâmina para a obtenção do som desejado:

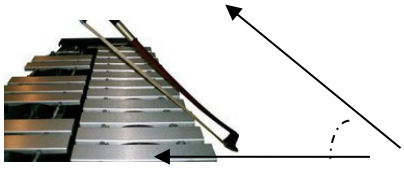
> *Som contínuo sem alteração* – Após a extracção inicial do som, a pressão do arco contra a lâmina deve ser aliviada procurando o equilíbrio entre os dois, permitindo um som contínuo sem alteração de dinâmica. O ângulo do arco fechado sobre a

[61] Arcos para crianças, existente no mercado.

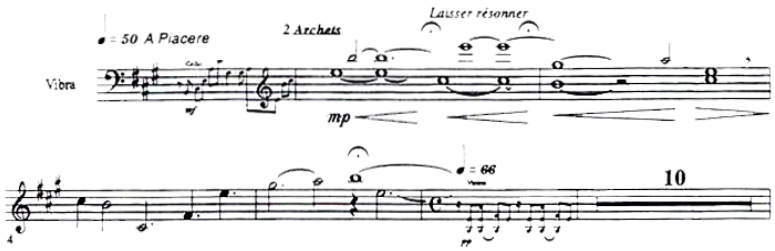
superfície do instrumento poderá ajudar a equilibrar o som; *Dinâmica Crescente* – A pressão do arco contra a lâmina deverá aumentar conforme os níveis de dinâmicas crescentes indicados. Preferencialmente o ângulo do arco deverá permanecer em 90º em relação à superfície do instrumento; *Dinâmica Decrescente* – A pressão do arco contra a lâmina deverá diminuir conforme os níveis de dinâmicas decrescentes indicados. A mudança de ângulo do arco contra a lâmina poderá ajudar nessa questão.

Para extrairmos um som extremamente ressonante a crina deve estar em contacto com a parte da lâmina que é perpendicular ao chão, perfazendo um ângulo de 90º com a superfície do vibrafone extraindo-se maiores níveis de vibração da lâmina. Dessa forma será mais fácil controlar as dinâmicas e o som desejado (Ex. 4). Para obtermos sonoridades do vibrafone utilizando o arco devemos exercer uma leve pressão da crina contra a lâmina, deslizando-o num sentido vectorial de cima para baixo ou de baixo para cima criando um atrito inicial para que a lâmina comece a vibrar. O facto de iniciarmos o toque contra a lâmina com a parte mais espessa da crina (de baixo para cima) ajuda-nos a ter um maior controle sobre a extracção inicial do som. O arco deverá realizar um movimento contínuo podendo, eventualmente, deslocar ligeira e gradualmente o ângulo em direcção à superfície do instrumento (Ex.5).

Ex.4 

Ex.5 

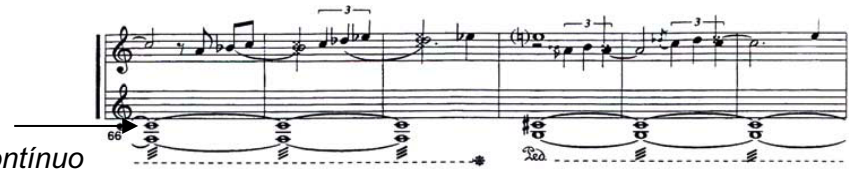
O vibrafonista deve-se valer da mesma resina utilizada por violoncelistas e contrabaixistas, ajudando na obtenção de atrito suficiente entre o arco e a lâmina para a extracção do som. No início do primeiro movimento do *Concerto pour Vibraphone et Orchestre à Cordes* de Sejourné, observamos que o executante começará a obra manipulando arcos de instrumento de cordas sobre o vibrafone (Ex.6):



Ex.6*:* Sejourné: *Concerto pour Vibraphone et Orchestre à Cordes* (1999). 1º mov. c. 1 - 16.

O segundo e terceiro compasso do Ex.6 apresentam ligaduras e suspensões, sugerindo fraseados longos e reverberantes, sem abafamentos. Interpretamos esse trecho executando todo o valor rítmico da nota com o arco, aumentando gradualmente a sua pressão contra a lâmina, desencostando-o da mesma logo a seguir, deixando o som reverberar realizando um decrescendo natural sem a interrupção do intérprete. Para o último intervalo desse sistema (Dó 4 – Mi 4) deveremos atacar essas notas com bastante pressão sobre a parte perpendicular das lâminas, dessa forma conseguiremos executar a dinâmica indicada. É um trecho de carácter bastante espacial, onde a reverberação das notas se misturam umas às outras. No segundo sistema desse excerto a escrita é mais específica, sendo necessária uma maior clarificação da frase. Sugerimos a ausência total do pedal como recurso abafador e recorremos ao uso do próprio arco para abafar as notas que executa, parando o seu movimento ao realizar uma leve pressão contra as lâminas de maneira lenta e subtil até a execução da próxima nota, sem comprometer a fluência da frase. Para uma fluência maior de fraseado e de gesto corporal sugerimos que o sentido seja de baixo para cima, ajudando no movimento do corpo para a execução, por exemplo, das notas – acidente. Apenas em casos extremos (onde o sentido sugerido compromete a execução ou se a nota executada for demasiado longa) o movimento deve alterar-se (de cima para baixo ou alternando os sentidos sucessivamente).

Som contínuo - Muitos instrumentos de percussão têm uma característica original semelhante: a ausência de um som contínuo de longa duração causado pelo acto de percutir. Com o vibrafone não é diferente. Percebemos há pouco que quando extraímos o som por fricção conseguimos torná-lo mais duradouro. Contudo, não é raro encontrarmos passagens em obras para vibrafone onde o compositor sinaliza a intenção de criar um som contínuo com a utilização de *baquetas*. Geralmente a visualização gráfica se dá por *tr* (trinado) ou por um tremulo de semibreve, mínima, semínima, etc. O intérprete em muitos casos, ao iniciar uma música com baquetas duras, sente dificuldade em obter esse efeito sonoro do instrumento pela impossibilidade física da troca de baquetas, procurando não prejudicar a fluência da obra em questão. É preciso ter em conta se a obra lhe dá essa oportunidade de troca, ou optar por baquetas que mais se adaptem às suas características gerais. O *Concerto pour Vibraphone et Orchestre à Cordes* de Sejourné permite, em todos os trechos que possuem essa característica de um som contínuo, a troca de baquetas. Nesse caso o compositor pede para a mão esquerda realizar um pedal[62] que será sustentado enquanto a mão direita executa a melodia (Ex.7):

[62] Tremulo de semibreves com a mão esquerda.

Ex.7: Sejourné : *Concerto pour Vibraphone et Orchestre à Cordes* (1999). 2º mov. c. 66 - 71.

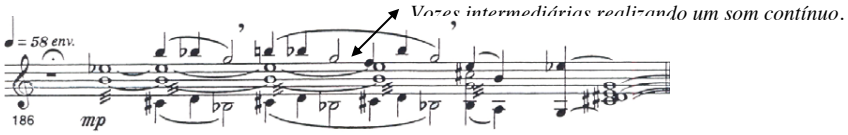
Cabe ao intérprete tornar essa intenção exequível. Para isso faz-se necessária a experimentação de diferentes tipos de baquetas até obtermos o som desejável. Tão relevante quanto à escolha das baquetas será a intenção do toque (ataque ou articulação). Sabemos que as possibilidades de variações sonoras extraídas das lâminas estão directamente ligadas à relação de dureza das baquetas. Se concluirmos que um som uniforme, longo e contínuo tem em sua nota fundamental a personagem principal do timbre, optaremos por uma baqueta extremamente macia (com cabeça e revestimento de pouca dureza) para a mão esquerda (baquetas 1 e 2) e uma baqueta de dureza maior para mão direita (baquetas 3 e 4) com a intenção de sobrepor a melodia ao acompanhamento. A intenção de toque sobre a lâmina com a mão esquerda deverá ser lenta e contínua. A ideia é não ouvirmos os ataques das baquetas. Partindo do princípio que cada novo toque abafa o anterior, perceberemos que quanto menos toques aplicarmos sobre o instrumento, menor será o risco de ouvirmos os ataques das baquetas. Se a intenção é não ouvirmos esses ataques deveremos ter a preocupação de executar o trecho utilizando o máximo possível a extremidade das cabeças das baquetas, valorizando a ausência de articulação e o timbre extraído pelo material que a reveste. Vejamos a ilustração do posicionamento angular da baqueta sobre a superfície do instrumento, para uma melhor compreensão:

> *Ângulo aberto* – maior contacto da ponta da baqueta com a lâmina, proporcionando um timbre mais característico da linha que reveste a "cabeça" da baqueta; menores níveis de dinâmica; maior evidência da fundamental nas notas graves; pouca resposta sonora na região aguda do instrumento; ataque com pouca articulação (Ex.8); *Ângulo fechado* – maior contacto da região central da baqueta com a lâmina, proporcionando um timbre mais característico do material com o qual é feita a "cabeça" da baqueta; maiores níveis de dinâmica; fundamental com maior incidência de harmónicos agudos nas notas graves; boa resposta sonora na região aguda do instrumento; ataque com bastante articulação (Ex.9).

Ex.8

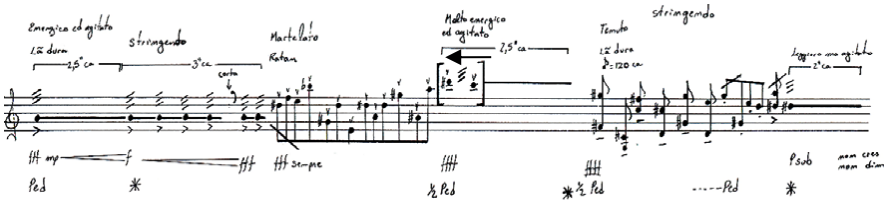
Ex.9

Esse artifício não está condicionado apenas às vozes da mão esquerda ou mão direita.

Observando no Ex.10, a indicação de um som contínuo nas vozes intermediárias.

Ex.10*:* Sejourné: *Concerto pour Vibraphone et Orchestre à Cordes* (1999).

As baquetas de menor dureza deverão ser as de número 2 e 3, enquanto as que possuem maior dureza compreenderão os números 1 e 4. Esse trecho tem a particularidade de ser executado com o motor funcionando em ritmo lento. Cabe ao intérprete aproveitar esse recurso do instrumento para que a reverberação das notas alcançadas através dos tubos ressonantes ajude na extracção do som contínuo.

Harmónicos: *Extracção de harmónicos com baquetas* – podemos extrair harmónicos das lâminas do vibrafone com o simples uso de baquetas de grande dureza (madeira, acrílico, silicone, metal), podendo estar sem o revestimento da cabeça (linha, lã, corda) ou utilizando a extremidade da baqueta (ponta do cabo de ratan ou madeira). O som extraído será uma fundamental rica em harmónicos e inarmónicos. A obra *Modelagem X-a* de Zampronha é um bom exemplo desse tipo de sonoridade. Aqui se especifica que o material do cabo da baqueta deve ser o ratan, e não a madeira (Ex.11):

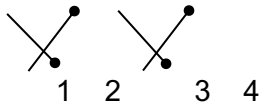


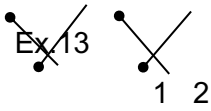
Ex.11: Zampronha: *Modelagem X-a* (1997)*.* Primeiro sistema da página n.2.

Devemos iniciar e finalizar esse trecho com a cabeça da baqueta revestida com lã, conforme indicado. Os sons ricos em harmónicos serão explorados no trecho onde está sinalizado o uso do ratan (centro do pentagrama), onde intérprete deverá tocar com o cabo da baqueta. Pela rapidez do gesto e pelas notas que o compõe, sugerimos o uso das pontas do cabo da baqueta (lado inverso à cabeça). Pela impossibilidade de troca de baquetas durante toda a obra, o intérprete vê-se na obrigação de manusear duas baquetas na posição inversa, uma em cada mão, (com o intuito de tocar a parte do ratan na lâmina), do início ao fim da música: "São utilizados dois pares de baquetas: Baqueta de lã dura e ratan. Não há tempo para trocas de baquetas. Deve-se utilizar duas baquetas em cada mão, uma baqueta de lã dura e outra de ratan"[63]. As posições das baquetas nas mãos

[63] Modelagem X-a: Instruções (1997).

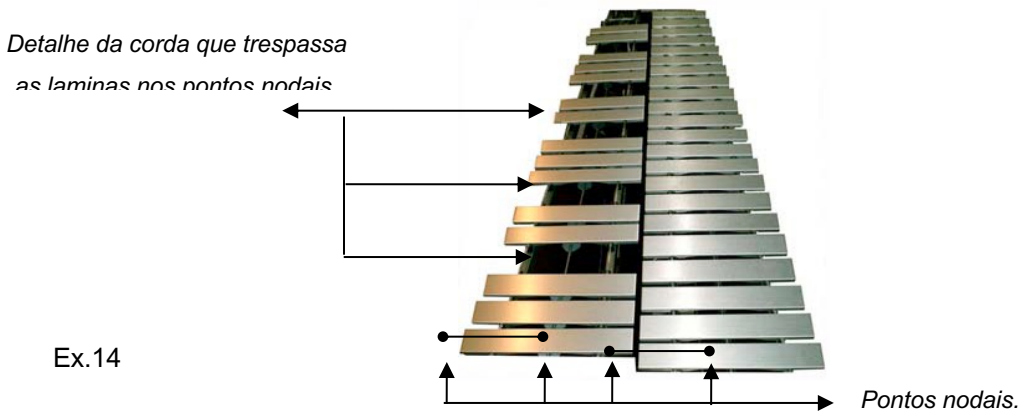
podem ser: 1/invertida, 2/normal, 3/invertida e 4 /normal (Ex.12) ou 1/normal, 2/invertida, 3/normal e 4/invertida (Ex.13):

Ex.12 

Ex.13 

É relevante observar que, sendo a articulação influenciada directamente pelo peso das baquetas (inclusive de suas pontas), os toques realizados com o cabo de ratan terão seus níveis de dinâmica em menor escala do que os realizados com a cabeça da baqueta, certificando que a indicação de *fff* (Ex.13), escrita no momento da execução com a cabeça revestida, soará mais forte em relação ao *ffff*, indicado para o ratan. A região de ataque das baquetas sobre as lâminas é determinante para a qualidade dos harmónicos. Quanto mais próximo o ataque do nó[64], mais audível será o harmónico n.4 (duas oitavas acima da nota fundamental). Nesse caso, a fundamental e esse harmónico praticamente dividem as atenções, sendo as duas notas perfeitamente audíveis.

Ex.14



Para que o harmónico n.4 se sobressaia à nota fundamental, sugerimos um ligeiro apoio de uma baqueta ou de um dos dedos da mão no centro da lâmina enquanto executa-se o ataque com outra baqueta (preferencialmente com a cabeça revestida) na região do nó (Exs.15 e 16).

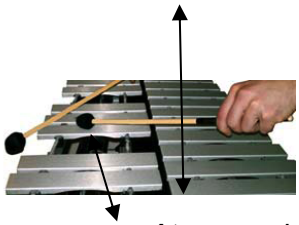
Ex.15

Ex.16

[64] Terminologia em língua portuguesa para a região dos pontos nodais das lâminas, por onde trespassa a corda que à sustenta sobre a superfície do instrumento.

Ao ser percutida, o dedo (ou a baqueta) deve ser retirado da lâmina quase que instantaneamente com o intuito de não abafar o som extraído (se a intenção for uma nota de curta duração pode-se manter o apoio no centro). Com esse gesto conseguiremos ouvir nitidamente o harmónico n.4 sem a interferência directa de outras notas ou harmónicos.
Outra forma de Extracção de harmónicos com baquetas será a utilização do seu cabo[65] como um elemento de apoio sobre a lâmina. Podemos percutir a lâmina com qualquer tipo de baqueta, tendo o seu cabo levemente apoiado (ou apoiando-o logo após o ataque) em uma das extremidades da lâmina, obtendo um timbre rico em harmónicos e inarmónicos gerando, dentre todos os aqui citados, o som que mais se aproximará do que chamamos de *ruído* (Ex.17):

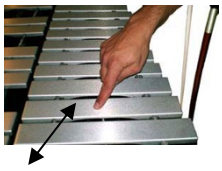
Apoio do cabo sobre a



Ataque sobre a lâmina

Ex.17

Extracção de harmónicos com arcos – o harmónico será o n.4 da série harmónica. Sugerimos a utilização dos mesmos arcos mencionados há pouco. A técnica será uma mistura da execução de uma nota fundamental com a técnica de Extracção de harmónicos com baquetas. Os arcos devem estar na posição que se encontram para a Extracção de uma nota fundamental. Devemos apoiar levemente um dedo no centro da lâmina, manipulando o arco com bastante pressão contra a mesma (Ex.18):



Deslize do arco

Dedo no centro da lâmina

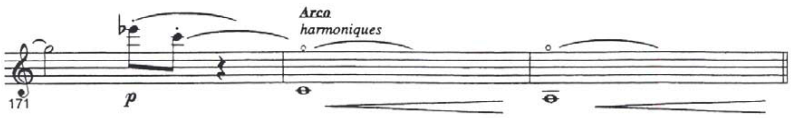
Ex.18

Dessa vez, devido á grande pressão exercida para a Extracção do harmónico, sugerimos o sentido vectorial dos arcos de cima para baixo com o intuito de não fazer “saltar” a lâmina do local onde ela se encontra suspensa[66]. O sentido deve ser contrário apenas se o

[65] Aqui, o ratan trará melhores resultados sonoros do que a madeira.

[66] Em alguns modelos de vibrafone as cordas que trespassam as lâminas não estão totalmente presas ao instrumento, mas apenas apoiadas por ganchos em forma de “u” dispostos nas barras de

primeiro comprometer a execução e fluência da obra. O dedo pode manter-se sobre a lâmina, mas o harmónico terá maior projecção sonora se o retirarmos enquanto o arco é deslizado. O segundo movimento do *Concerto pour Vibraphone et Orchestre à Cordes* de Sejourné possui uma passagem onde essa questão é bem exemplificada (Ex.19):



Ex.19: Sejourné: *Concerto pour Vibraphone et Orchestre à Cordes* (1999). 2º mov. c. 171 - 173.

Extracção de harmónicos com outros instrumentos – A utilização de pratos de dedo[67], por exemplo, gera uma mistura de harmónicos das lâminas com os do próprio instrumento utilizado como artefacto para percutir o vibrafone. Será uma mescla de harmónicos e inarmónicos com a presença da nota fundamental da lâmina percutida. É possível ainda realizar esse tipo de acção no vibrafone com instrumentos não convencionais. Podemos utilizar correntes de ferro, pincéis, espátulas, dentre muitos outros artefactos, que fazem parte da uma lista interminável, capazes de produzir diferentes tipos de colorido sonoro nesse instrumento. Até mesmo as mãos podem ser utilizadas como um instrumento de ataque sobre as lâminas. As unhas dos dedos podem extrair perfeitamente das lâminas fundamentais ricas em harmónicos, mas com menores níveis de dinâmica.

Glissandos - A extracção desse efeito nos instrumentos de percussão de lâminas é feita através do deslize das baquetas sobre a sua superfície, num movimento horizontal para direita ou para a esquerda (ou para ambos os lados). No entanto o vibrafone possui uma particularidade interessante: as suas lâminas permitem a realização, em si próprias, de *glissandos* micro tonais até meio-tom, podendo ser descendentes, ascendentes ou um som contínuo descendente/ascendente. Vejamos os tipos de *glissandos* possíveis de se extrair do vibrafone, tendo em vista as alternativas de deslize da baqueta sobra a lâmina:

Glissando descendente – ataque no centro da lâmina. Deslize da baqueta dura apoiada sobre o nó da lâmina em direcção ao centro da mesma; *Glissando* ascendente – ataque em uma das extremidades da lâmina**.** Deslize da baqueta dura apoiada no centro da lâmina em direcção a um dos nós da mesma. É importante salientar que esse *glissando* terá menor incidência sonora do que os outros. Isso acontece porque o apoio da baqueta no centro da lâmina interfere em sua vibração, abafando consideravelmente o som extraído; *Glissando* descendente/ascendente – ataque no centro da lâmina**.** Deslize da baqueta dura apoiada

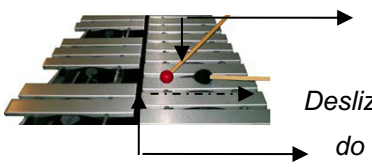
sustentação.

[67] [Ingl.] *Finger Cymbals* (FRUNGILLO - 2002:125).

sobre um dos nós da lâmina em direcção ao outro nó, passando a baqueta por toda a extensão da lâmina que se encontra entre os dois nós.

Extracção de *glissandos* **com baquetas** – deveremos utilizar uma baqueta extremamente dura sem revestimento (silicone, acrílico, borracha dura) e uma baqueta de menor dureza (preferencialmente com revestimento). Percutiremos no centro da lâmina com a baqueta revestida, tendo a baqueta dura apoiada no nó da mesma. No momento do ataque com a baqueta revestida deslizaremos a baqueta dura sobre a lâmina em um movimento contínuo até o centro, exercendo certa pressão que não poderá ser em demasia correndo o risco do som da lâmina ser abafado (Ex.20):

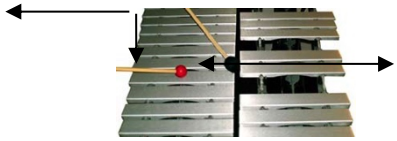
Ex.20

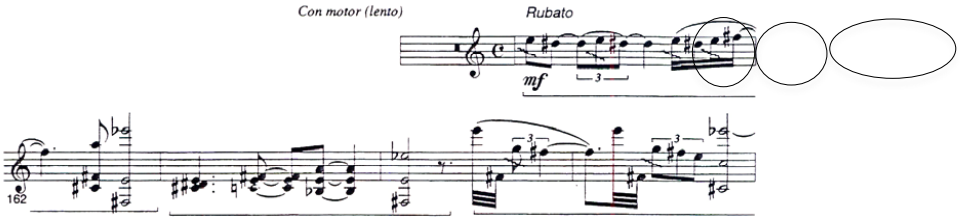


Para o *glissando* ascendente o posicionamento das baquetas é invertido. A baqueta dura estará apoiada no centro da lâmina e a baqueta revestida percutirá no limite de uma das extremidades da lâmina. É importante salientar que o ataque deve se concentrar no limite extremo da lâmina, distante do nó, caso contrário a fundamental não será perfeitamente audível para a realização do *glissando* (Ex.21):

Deslize do centro da lâmina em direcção ao nó.

Ex.21



Dessa vez a baqueta dura deslizará, também em movimento contínuo, em direcção ao nó da lâmina. O facto dos dois actos serem percutidos em diferentes regiões da lâmina influencia directamente na dinâmica da nota extraída. Obviamente o *glissando* descendente por ser extraído a partir de um ataque no centro da lâmina será mais audível do que o *glissando* ascendente originado de um ataque feito a partir de uma de suas extremidades. Para extrair o efeito de *glissando* descendente/ascendente basta deslizar a baqueta dura num movimento contínuo, com sua devida pressão sobre a lâmina de um ponto nodal ao outro. Vejamos, em determinado trecho do *Concerto pour Vibraphone et Orchestre à Cordes* de Sejourné, um exemplo do efeito de *glissando descendente,* Ex.22:

Ex.22: Sejourné: *Concerto pour Vibraphone et Orchestre à Cordes* (1999). 2º mov. c.161-165.

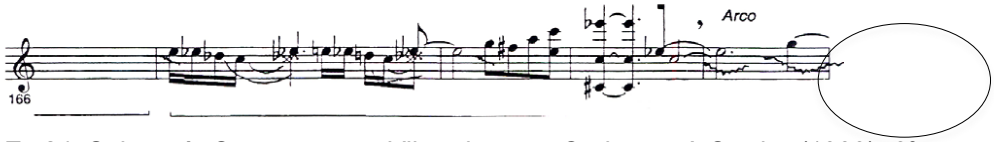
Extracção de *glissandos* **com arcos** – A manipulação da baqueta dura será exactamente igual aos exemplos anteriores e sua relação entre o deslize e efeito do *glissando* também. Mas ao invés de extrairmos o som com uma baqueta revestida, utilizaremos um arco de instrumento de cordas. O arco deverá deslizar sobre a lâmina exactamente como faz para a execução de uma dada nota. Deverá apenas exercer maior pressão contra a lâmina, já que essa possui uma baqueta apoiada sobre si dificultando a sua projecção sonora. O movimento do arco e da baqueta dura (o deslize de ambos) deve ser sincronizado. Enquanto a baqueta desliza em direcção ao centro (ou ao nó), o arco deverá deslizar para cima ou para baixo (Ex.23):

Deslize da baqueta em direcção

Deslize do arco

Ex.23

O efeito de *glissando* extraído com o arco assemelha-se ao executado com baquetas revestida por apresentar as mesmas características descendente, ascendente ou descendente/ascendente. Irá, no entanto, se diferenciar pelos níveis de dinâmica, pela sua duração (controlando a extracção do som através do deslize do arco) e pela sonoridade diferente. O *glissando* com arco, indicado no *Concerto pour Vibraphone et Orchestre à Cordes,* deve soar descendente/ascendente conforme o desenho gráfico que corta as notas *Mi* e *Sol* (Ex.24).



Ex.24: Sejourné: *Concerto pour Vibraphone et Orchestre à Cordes* (1999). *2º mov. c. 166 - 170.*

Obras de referência no repertório para o vibrafone: Algumas composições tem-se destacado no cenário musical destinado ao vibrafone como obras que exploram bem as variantes sonoras desse instrumento, sem permitir que o compositor caia na "armadilha" de deixar em segundo plano o discurso musical proposto. *Mourning Dove Sonet* (1983) de Christopher Deane e *Concerto pour Vibraphone et Orchestre à Cordes* (1999) de Emmanuel Sejourné evidenciam bem as sonoridades relativas ao uso de arcos e diferentes possibilidades de *glissandos*. Deane propõe algo bastante inusitado em outra obra, *The Apocryphal Still Life* (1996), ao solicitar a suspensão de duas lâminas (Ré 3 e Mi 3) para que as mesmas deixem de ter contacto com a barra de abafamento e consigam sustentar

a sua ressonância independente do uso do pedal. Os compositores Toru Takemitsu e François Bernard Mache fazem em *Rain Tree* (1981) e *Phènix* (1981), respectivamente, referências à mistura de harmónicos ao executarmos o vibrafone e outro instrumento de percussão em simultâneo. O compositor japonês é bastante claro nessa questão onde a sonoridade do vibrafone confunde-se (e funde-se) em diversas passagens com a sonoridade dos crotales. Mache realiza uma experiência parecida ao escrever para vibrafone e instrumentos de peles em sua obra. As obras *Omar* (1983) de Franco Donatoni, *Vibraphone Solo* (1988) de Phillipe Manoury, *Cálculo Secreto* (1994) de López López e *Vibra-Elufa* (2003) de Stockhausen exploram muito bem as sonoridades das baquetas, as suas durezas e diferentes coloridos sonoros possíveis de serem extraídos com as mesmas. Donatoni, inclusivamente, varia em certos momentos a velocidade do motor, gerando diferentes tipos de trémulos durante a obra. A utilização do pedal e meios de abafamentos também estão muito bem explorados. O compositor brasileiro Edson Zampronha procura em sua obra *Modelagem X-a* quebrar, mesmo que indirectamente, com a hierarquia das baquetas revestidas com lã (ou linha) dando a mesma importância durante toda a composição aos ataques executados com o ratan das baquetas. No que tange a música escrita para vibrafone e eletroacústica podemos usar como bons exemplos *Linde* (1996) de Daniel Almada e *Losing Touch* (2005) de Edmund Champion. Apesar de não ser uma obra para vibrafone solo e nem o mesmo ser o instrumento protagonista da composição em questão, *Coyote Dreams* (1997) de Michael Udow requer dos vibrafonistas (em certo momento da obra) o uso de pratos de dedos no lugar das baquetas, remetendo o trecho a sonoridades e frases ligadas ao *Gamelão*. A obra *Bem-vindo* (1988) de Ney Rosauro possui a peculiaridade de exigir-se do vibrafonista o uso de cinco baquetas. Se não existe nessa obra uma relação de exploração timbrica original com o instrumento podemos, pelo menos, ressaltar o quão difícil e inusitado é encontrarmos em uma composição para vibrafone passagens escritas a cinco vozes, enriquecendo harmonicamente as sonoridades extraídas do instrumento.

Dentre outras obras aqui não mencionadas, podemos citar como composições de grande importância para o repertório do vibrafone: *Tempo di Valse* (?), de Bertold Hummel, *Interactions* (1973) de John Bergamo, a série *Links* (1974/1975) de Stuart Smith, *Bog Music* (1978) de Michel Udow, *Intersection* (1988) de José Manuel Chavez*, Vacilaciones* (1991) de Daniel Almada, *Concerto para Vibrafone e Orquestra* (1995) de Ney Rosauro, *Domino V* (1995) de George Boivin, *Coil* (1996) de Gerard Brophy, *Loops* (2000) de Philippe Hurel e *La Celeste* (2004) de López López.

Considerações finais

As exemplificações aqui ilustradas sobre meios de exploração tímbrica no vibrafone tem

como objectivo tornarem-se ferramentas de auxílio no processo de aprendizagem, interpretação e execução musical de obras destinadas a esse instrumento. Os compositores durante todo o século XX souberam, em conjunto com os intérpretes, explorar muito bem essas características técnicas e sonoras que o instrumento nos permite usufruir, enriquecendo o repertório com composições bastante singulares. Não obstante, o século actual já nos apresenta algumas composições para vibrafone de grande calibre e originalidade musical. Percebemos diante de todos esses exemplos uma real versatilidade desse instrumento no que diz respeito à capacidade de recursos que ele nos oferece para a exploração de um vasto universo tímbrico. Admitimos a existência de outras formas de exploração tímbrica não citadas nesse trabalho, o que certamente estimulará a produção de novos artigos e/ou dissertações que possam contribuir e enriquecer o leque de possibilidades de performance musical referentes ao vibrafone.

Referências Bibliográficas

ALMEIDA, Flávio (2007) Entrevista concedida em 12/04/2007. Aveiro, Portugal.

BURTON, Gary (1966) *Introduction to Jazz Vibes.* Nova Iorque: Creative Music.

CHAIB, Fernando (2007) *Exploração Tímbrica no Vibrafone: Análise Interpretativa da obra Cálculo Secreto, de José Manuel López López*. Dissertação de Mestrado. Aveiro: DeCA, Universidade de Aveiro.

_____. (2008) "Let Vibrate: Um breve panorama sobre o vibrafone na música do século XX". *Revista Opus*, Vol.14 No.1: 50-64. Goiânia, GO.

DEANE, Christopher (1983) *Mourning Dove Sonnet.* Manuscrito do autor.

_____. (1996) *The Pocryphal Still Life*. Manuscrito do autor.

DELP, Ron (1975) *Vibraphone Technique: four-mallet chord voicing*. Berklee Press Publications

FRIEDMAN, David (1973) *Vibraphone Technique: Dampening and Pedalling*. Berklee Press Publications.

_____. (1987) *Mirror From Another – A Collection of Solo Pieces for Vibraphone*. Belwin Mills, Fl.

FRUNGILLO, Mário (2002) *Dicionário de Percussão.* São Paulo: Editora Unesp.

HENRIQUE, Luís L. (2007) *Acústica Musical*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

HOLLY, Rich (1987) "Feature: Vibraphone – Introduction". *Percussive Notes*, Vol. 25, n. 2: 7-16.

HOWLAND, Hector (1977) "The Vibraphone: A Summary of Historical Observation with a Catalogue of Selected Solos and Small Ensemble Literature". *Percussive Notes Research Edition*, Vol. 14, n. 3: 77-93.

LESNIK, Igor (1997) "Milhaud's Concerto for Marimba, Vibraphone and Orchestra". *Percussive Notes,* Vol. 35, n. 3: 58-60.

LÓPEZ LÓPEZ, José M. *Cálculo Secreto*. Partitura manuscrita. Madrid: 1994.

MOLENHOF, Bill; SAINDON, Edward; WIENER, Ron (1983) "Vibraphone Feature Intro". *Percussive Notes*, Vol. 22, n. 1: 46-62.

SAMUELS, David (s/d) *A Musical Approach to Four-Mallet Technique for the Vibraphone vol. 1 & 2.* New York: Manhattan Music Publications.

SCHAEFFER, Pierre (1966) *Traité dês Objets Musicaux*. Paris: Nouvelle Edition.

SEJOURNÉE, Emmanuel (1999) *Concerto Pour Vibraphone et Orchestre à Cordes*. Paris: Alphonse Leduc.

SMITH, Stuart. S. (1975) *Links*, *Links no.2, Links no.3*. New York: Smith Publications.

TAKEMITSU, Toru (1981) *Rain Tree*. Tienen, Bélgica: Percussion Music Europe.

UDOW, Michael (1986) *The Contemporary Percussionist: 20 Multiple Percussion Recital*

Solos. Meredith Music Publications. Ft. Lauderdale.

WELSH, John P. (1983) “Stuart Smith’s “Links” Series”. *Percussive Notes Research Edition*. Vol. 21, n. 3: 75-89.

ZAMPRONHA, Edson (2007) Entrevista concedida em 20/03/2007. Aveiro, Portugal.

Percepções do professor de Educação Física relativamente ao ensino da Dança: Estudo de Caso

Luisa Alegre
Agrupamento de Escolas Santa Maria dos Olivais, Doutoranda FMH-UTL
rociocobena@hotmail.com

Resumo

Este estudo piloto procura entender o que tem sido o ensino da Dança no sistema educativo português através das percepções da professora Raquel Oliveira: uma profissional do ensino da área curricular de Educação Física, aposentada do exercício docente, com 38 anos de experiência e pioneira na introdução, participação e disseminação das actividades rítmicas expressivas, consagradas no Programa Curricular de Educação Física do Ministério da Educação (1991) e no Programa do Desporto Escolar.

A metodologia utilizada consiste num estudo de caso e baseia-se numa análise de fundamentação fenomenológica a partir de uma entrevista aberta, que nos levou ao levantamento das principais questões com que se debatem os Professores de Educação Física relativamente à Dança.

Com este testemunho esperamos não apenas ajudar a compreender as perspectivas e as percepções dos professores de Educação Física, como adquirir maior conhecimento sobre a realidade com que Raquel Oliveira e os seus colegas, se têm confrontado ao longo dos anos relativamente ao ensino da Dança em contexto escolar.

Palavras-chave: Educação Artística, Dança, Ensino Básico, Educação Física.

Abstract

This pilot study attempts to understand what teaching dance has been in the Portuguese education system through teacher perceptions of Raquel Oliveira: a professional educator in the area of Physical Education, recently retired, with 38 years of experience and who pioneered the introduction, participation and dissemination of expressive rhythmic activities as enshrined in the Curriculum of Physical Education of the Ministry of Education (1991) and the School Sports Curriculum.

The methodology is a case study and is based on a phenomenological analysis from an open interview, which took us to survey the main issues that confront Physical Education teachers with the Dance curriculum.

With this testimony we try not only to help to understand the perspectives and perceptions of physical education teachers, but also to acquire more knowledge about the reality of what Raquel Oliveira and her colleagues have faced over the years regarding the teaching of

dance in the school context.

Keywords: Arts Education, Dance, Basic Education, Physical Education.

INTRODUÇÃO

A Educação Artística é introduzida na matriz curricular do ensino básico obrigatório na reorganização curricular através do Decreto-lei n.º 6/2001, abrindo as portas para o ensino da Dança (e outras áreas de expressão artística, conforme opção da escola) como oferta artística curricular e de cariz semestral.

A Área Curricular Disciplinar (ACD) de Educação Artística (EA) passa a enquadrar-se no perfil de saída das competências gerais do ensino básico. O teatro, a música, a dança, as artes plásticas e visuais e outras manifestações artísticas compõem o quadro das "formas" opcionais de fazer "arte na escola". As competências essenciais da Dança como forma artística, estão definidas no respectivo Programa Curricular de Educação Artística sobre o seguinte pressuposto:

> As artes são elementos indispensáveis no desenvolvimento da expressão pessoal, social e cultural do aluno. São formas de saber que articulam imaginação, razão e emoção. Elas perpassam as vidas das pessoas, trazendo novas perspectivas, formas e densidades ao ambiente e à sociedade em que se vive […] (Ministério da Educação, 2001:149)

No entanto, se por um lado o Decreto-lei n.º 6/2001 propôs mudanças de impacto na matriz curricular do ensino básico, na prática os reflexos foram poucos no que diz respeito ao ensino da Dança como oferta artística, uma vez que nas orientações curriculares sublinha-se: "A escola poderá oferecer outra disciplina da área da Educação Artística (Educação Musical, Teatro, Dança, etc.) se, no seu quadro docente, existirem professores para a sua docência". O aspecto condicionante do Decreto-lei propicia uma prática ausente e por vezes incoerente, dado que a inexistência desta especialidade no quadro docente é um facto. Não havia, nem há, grupo de recrutamento para esta área curricular (apesar do número significativo de profissionais com licenciaturas em Dança), por conseguinte, a prática de Dança enquadrada no marco da educação artística está ausente, na maioria das escolas. E quando esta prática não está ausente, é porque foi assumida, na maioria dos casos, por um outro profissional de ensino que, fazendo parte do quadro da escola, aceite responsabilizar-se pelo ensino da Dança. Por outro lado, na grande maioria das escolas, os professores "artistas" são os professores de Educação Visual e Educação Musical, áreas com mais tradição de presença na matriz curricular. Portanto, a Dança pouco parece ter beneficiado desta situação, perpetuando a sua condição de "parente pobre" das artes,

apesar da vasta literatura que confirma a sua importância no curriculum escolar e na formação integral de crianças e jovens.

Para além da área curricular de Educação Artística, existem outros espaços na escola para "fazer Dança", não necessariamente no contexto do ensino artístico (Alegre & Macara, 2006). Este paradoxo remete-nos a questões epistemológicas da Dança e a questionar a forma como é abordada por outras áreas do conhecimento, interrogando-nos sobre a caracterização da prática e/ou experiência artística na formação de crianças e jovens. Um outro espaço para "fazer Dança" é o ensino das Actividades Rítmicas - Expressivas, contemplado nos programas curriculares de Educação Física como uma matéria/conteúdo entre outros, que fica a cargo do professor de Educação Física, o qual terá a responsabilidade de introduzir e de sensibilizar os alunos para a prática da "Dança" na escola. Estará o profissional de Educação Física preparado para este desafio? Quais são as percepções dos professores de Educação Física relativamente ao ensino da Dança? Este é o ponto de partida para este estudo, tendo como objectivo compreender melhor as percepções do Professor de Educação Física relativamente ao ensino da dança e adquirir maior conhecimento sobre a realidade com que estes profissionais se têm confrontado ao longo dos anos no contexto escolar.

METODOLOGIA

Neste estudo piloto optámos pelo estudo de caso, de carácter qualitativo (Lessard, Goyette, & Boutin, 1994), como metodologia a seguir, através de uma análise de fundamentação fenomenológica a partir de entrevista aberta, (Demo, 1987), a uma professora com uma experiência assinalável e que sempre se demonstrou particular interesse pelas actividades rítmicas e expressivas.

Como fonte do estudo tivemos o testemunho de uma professora de Educação Física, aposentada do exercício, com 38 anos de docência e pioneira na introdução, participação e disseminação das actividades rítmicas expressivas consagradas no Programa Curricular de Educação Física e no Programa do Desporto Escolar através das Actividades Rítmicas Expressivas. Esta profissional foi escolhida por possuir um percurso peculiar em Dança como docente de Educação Física, por ter grande envolvimento, participação, conhecimento teórico-prático específico e vasta experiência em contexto escolar, ao longo de quase 40 anos de actividade docente, permitindo-lhe debruçar-se sobre a realidade em estudo.

O PERCURSO PROFISSIONAL

Raquel Oliveira nasce em 1947, em Lisboa, tendo partido para Ponta Delgada, S. Miguel, Açores com quatro anos de idade, e voltado para o Continente aos catorze. Praticou dança

em São Miguel desde muito cedo, no Grupo Folclórico Infantil de S. Miguel e, num círculo social restrito, no Ateneu Micaelense*,* aprende o "swing", (o charleston, a valsa) e outras danças de salão. Aos 14 anos regressa a Lisboa e inicia a prática de Dança como forma de arte com Ana Mascolo fazendo, também, barra de chão e dança moderna. Fez cursos de Verão com Maurice Bejart, Mónica Beckman, Karine Weahner e com Roland Petit em Lisboa, Paris, Estrasburgo e Marselha. Decide não ser bailarina: "*gostava da Dança, mas não era para ser bailarina";* Já na altura sentia-se fortemente atraída pela área do ensino através da Educação Física.

Para Raquel, a Dança é um meio educativo e não é um fim em si própria. O sentido de aprender Dança passava por: "*aprender as dificuldades da Dança, aprender Dança, aprender o máximo possível da Dança para depois poder ensinar o máximo possível".*

Também fez teatro, música e canto: *"Também faço música, gosto muito de música, tocava piano quando era miúda, mais tarde cantei no coro da Juventude Musical Portuguesa, Instituição muito importante que promovia o ensino e fruição da música em Portugal, e fiz teatro no Primeiro Acto e no Grupo de Teatro de Campolide, a música também é uma coisa que me enche e preenche e tem a ver com a Dança e o teatro".*

A questão pedagógica desta docente prende-se com a necessidade de "**ajudar os alunos/alunas a construir-se como pessoas através da Dança enquadrada como conteúdo da Educação Física**"**.** Estamos perante uma profissional apaixonada por aquilo que faz: Ensinar/dar/construir/fazer, aprender/apreender a vida com e através do movimento humano.

A FORMAÇÃO DO PROFESSOR DE EDUCAÇÃO FÍSICA

Raquel Oliveira recorda: *Tenho o curso do antigo INEF (1964-1968), que depois passou para ISEF e posteriormente para Faculdade de Motricidade Humana. No curso antigo do INEF havia uma disciplina de dança, havia uma disciplina de rítmica, e outra de canto coral, mas não havia uma licenciatura em dança, havia uma licenciatura geral de Educação Física.* Mas o ensino da dança não era fácil: *Os nossos colegas de Educação Física tinham muita vergonha de fazer Dança, de certa maneira, havia a noção de quem fazia Dança era «maricas». Eu costumava dizer aos meus alunos: «não vos cai nada ao chão por estarem a dançar», e muitos alunos acabaram por encontrar na Dança uma forma de resolver problemas de auto estima.*

"*Na altura não havia programas curriculares, só guias programáticos. Não se dava «nota» a Educação Física nas escolas*". Esta fase da história da Educação Física, representa os seus primórdios, caracterizados por uma marginalização curricular, que foi superada pela capacidade de afirmação, forte associativismo, reflexão e unidade da classe profissional, presente até aos dias de hoje. Por outro lado, salientamos que de acordo com Cunha

(2007:52), a construção do currículo de Educação Física sofreu mutações, desde um início com fortes influências militares e médicas de base, à afirmação do Desporto e uma certa abertura segundo à Actividade Rítmica Expressiva ou Dança (Brás, 1988:3). Esta abertura deveu-se, de início, ao aparecimento das ginásticas e dos movimentos livres e naturais que se iniciaram com Isadora Duncan, se consolidaram com o trabalho sistematizado de Dalcroze, e do expressionismo de Mary Wigman, como indicam Batalha e Macara (2007:1), e sobretudo pela teoria desenvolvida por Rudolf Laban (1995), coreólogo e pedagogo, que influenciado pela corrente pedagógica dominante de John Dewey, forjou meios para a introdução da dança em muitas escolas inglesas. Em França, as conceptualizações dos precursores da psicomotricidade nos anos setenta resgataram uma das componentes da Dança: a "expressão corporal", defendendo a sua importância no desenvolvimento holístico da criança e do jovem.

Das memórias de Raquel resgatamos: "*Abrimos algumas portas para a Dança no ensino oficial a partir da Escola Paula Vicente em Lisboa, na reforma de Veiga Simão*". O seu propósito a partir da escola foi o "fazer Dança", apesar dos tempos "raros" que se viviam, por exemplo, nas apoteóticas apresentações de actividades físicas "no dia da raça" organizado pela Mocidade Portuguesa, em que a ginástica rítmica com muita gente era aproveitada para **infiltrar** a Dança: *"tentando transformar aquela coisa da ginástica*".

Curiosamente, através deste relato, deparamo-nos numa época da história portuguesa em que o uso da expressão "*infiltrar a Dança*" nas actividades apoteóticas das grandes evoluções gímnicas em meio escolar, constata uma prática algo "subversiva", provavelmente por tratar-se de uma prática diferente à preconizada na altura, menos fisiológica e analítica, mais expressiva ou com tendência artística, livre e natural. É provável que esta "nova" tendência apenas fosse aceite pela classe profissional (muitos ex-combatentes de ultramar com formação militar) devido ao facto de as aulas não serem mistas e se destinarem, assim, apenas ao género feminino.

No entanto, não é difícil imaginar a dificuldade e limitação da professora Raquel em introduzir uma prática inovadora para a época. Raquel sabia do valor pedagógico da Dança, conhecia os seus benefícios dirigidos na formação integral de crianças e jovens e possuía o conhecimento prático e didáctico, reflexo da experiência e envolvimento em projectos dirigidos a crianças com os coreógrafos franceses Bejart e Petit, permitindo-lhe incorporar a Dança com naturalidade e espontaneidade na sua prática docente, nomeadamente no exercício profissional de Educação Física. A dança é introduzida nos anos 70 no currículo, por iniciativa dos ideais da Reforma de Veiga Simão, porém, só em 1986 se legitima como matéria nuclear no programa curricular extensivo de Educação Física sobre a denominação de "Actividades Rítmicas Expressivas". Segundo Valente e

Lourenço (1999:1), a reforma de Veiga Simão "traz consigo novas perspectivas de uma renovação pedagógica, influenciando o desenvolvimento das artes na educação".

Para a nossa testemunha, as pioneiras da "*transformação de aquela coisa"* (referindo-se à ginástica de evolução massiva e infiltração da Dança) foram a Fernanda Neto, a Maria José (falecida) e a Raquel Oliveira, a mais nova. Estas professoras abriram caminho para a prática da Dança no seio da escola, ou seja, de dentro para fora, na lógica do risco do "fazer, fazendo" movidas pela convicção da importância do ensino da dança em contexto escolar.

Deste testemunho surge-nos o reflexo do que foi em algum momento a Dança e que se reflecte nas atitudes de hoje nas nossas escolas: *Mulheres e dança em tempos de homens e em tempos de outrora, Mulheres emergentes e homens da cultura física em processo de afirmação profissional*. Que possibilidades podia ter havido para a Dança? Verificamos que eram mínimas. Para quê preocupar-se com a Dança como meio educativo, se o Desporto e as actividades físico motoras colmatavam o desenvolvimento global dos/das alunos e alunas? A Dança passou a ser a outra face da moeda que não interessou para as causas da Educação Física!

A classe profissional de Educação Física afirmou-se marcadamente arrastando consigo a questão da relação de género feminino associado à Dança, como preconceito e estereótipo de desigualdade entre a função do feminino e masculino. Aliada a esta observação, compreende-se a dimensão fragmentada do corpo que os professores possuíam, reproduziram e reproduzem (em muitos casos), segundo Raquel: *"Os nossos colegas de Educação Física tinham muita vergonha de fazer Dança, de certa maneira, havia a noção de quem fazia Dança era «maricas». Eu costumava dizer aos meus alunos: "não vos cai nada ao chão por estarem a dançar", e muitos alunos acabaram por encontrar na Dança uma forma de resolver algo".*

Embora a Raquel tenha feito parte da feitura dos programas na Reforma de Veiga Simão e posteriormente em 1986, com estes ainda em vigor, ainda se ouve o grito silencioso e cauteloso da tentativa de penetrar no currículo real. Como podemos avaliar as consequências de uma inclusão curricular limitada pela resistência, estereótipo de género e falta de interesse em investir na prática da Dança como Actividade Rítmica Expressiva? Como resposta a esta questão Raquel constata um currículo nulo, a inexistência desta matéria nuclear nas práticas do professor de Educação Física em geral, traduzidas num acto educativo de "invisibilidade" até 2001.

A OBRIGAÇÃO VS A PAIXÃO…

Em 2001, ano da reorganização curricular, as danças sociais e tradicionais foram integradas no programa curricular de Educação Física. Alguns cursos de formação de

professores de Educação Física deram resposta a esta matéria alternativa, através do desenvolvimento de competências para o ensino das danças sociais e da dança tradicional dos seus discentes e futuros professores, colmatando a necessidade de ensinar as Actividades Rítmicas Expressivas (Dança) como matéria nuclear. Começam assim a ser introduzidas "Danças na escola", promovendo-se danças sociais, tais como o merengue, o chá-chá-chá, o foxtrot, a valsa, e danças tradicionais, tais como o Regadinho e outras. No entanto, a matéria nuclear (Actividades Rítmicas Expressivas) centrada na "exploração" do movimento e das diversas estruturações do espaço e do tempo, permitindo trabalhar o corpo e movimento "não estereotipado" continua a ser ignorada. A referência da Dança na escola passa a ser Danças na Escola!

Com o regime da avaliação do desempenho docente implantado pela ex-ministra de educação Dra. Maria de Lurdes Rodrigues, levantaram-se, segundo a Raquel três pontos fulcrais na motivação dos professores pelo ensino das "Danças" na escola: a) Os colegas iniciam a organização do ensino "das Danças", por sentirem ser obrigatório cumprir com todos os conteúdos do programa curricular; b) Os colegas procuram formação centrada na aquisição de competências para o ensino das Danças memorizadas. Ensinam Danças sem conhecer a Dança; c) Os colegas por desconhecerem o que é a Dança, não podem gostar dela e muito menos apaixonar-se pela sua prática.

> As pessoas sentem paixão quando começam a conhecer. Não se pode gostar de uma coisa que não se conhece e as pessoas não podem apaixonar-se por um desconhecido a não ser alguns "maluquinhos" que se apaixonam por um desconhecido, realmente, são capazes de casarem pela internet.

Neste cenário educativo fazer "Danças" já é um ponto positivo, apesar da sua obrigatoriedade implícita na necessidade de cumprir todas as matérias nucleares de Educação Física. A motivação é neste caso extrínseca (avaliação docente), no entanto o fazer "Dança" deveria passar por uma motivação intrínseca que deve ser cultivada. Para a professora Raquel Oliveira a Dança é a melhor forma de gerir as atitudes e as competências "suaves" que são complementares na formação dos alunos, no processo de autoconhecimento e alicia as potencialidades dos jovens, constituindo-se num meio educativo por excelência. Assim, a Dança na sua forma integral não é aplicada nas aulas de Educação Física, simplesmente porque não se conhece: "*As pessoas sentem paixão quando começam a conhecer. Não se pode gostar de uma coisa que não se conhece e as pessoas não podem apaixonar-se por um desconhecido*".

E quem é o desconhecido? O desconhecido é a Dança como forma de comunicação, livre e criativa, como património artístico fundamental. É a linguagem que não se incorporou na prática escolar, é a comunicação interrompida, pautada, desconectada é a Dança dos

outros, é a Dança de fora (Companhias de bailado, etc.). Nesta prática escolar ficou um corpo ignorado… é o corpo e movimento dos alunos e alunas não integrado na sua plenitude nas aulas de Dança de Educação Física, é o corpo das supostas aulas de Dança como forma de arte, que dificilmente farão as delícias dos corpos das crianças e jovens porque a Dança como opção da Educação Artística representa menos de 10% da sua inserção nas escolas em todo o país, por outro lado, observamos que a área de Educação Física dificilmente dá resposta a esta lacuna.

Qual será o caminho? Como promover a introdução da Dança versus as "Danças" reduzidas e fragmentadas na escola para "todos"? Existem diferenças paradigmáticas entre a dança como forma de expressão artística e a prática de danças sociais ou tradicionais (Macara & Vanfraechem, 1997). Será possível apelar a uma convergência de prática corporal?

Na lógica das práticas colaborativas entre as diversas áreas de intervenção pedagógica no Departamento Curricular de Expressões (Educação Visual, Artística, Música, Educação Física, entre outros) é possível que se vislumbre uma pequena luz no fundo do túnel, um provável "encontro" de saberes articulados que foquem de diferentes perspectivas a unidade do corpo, do movimento, da cognição, da razão e da emoção. Trata-se de uma questão de procura da UNIDADE CORPORAL PERDIDA!

Provavelmente este será o desafio do Departamento de Expressões nas escolas.

CONCLUSÃO

Os primeiros anos da década dos setenta foram fortemente influenciados pelo espírito reformista de Veiga Simão. O projecto desta Reforma teve, entre outras prioridades, o desenvolvimento profissional e pedagógico das artes em Portugal. Paralelamente, os ideais de liberdade faziam-se sentir no mundo, através das diversas manifestações humanas, sejam estas no mundo cultural e artístico, como no modo de abordar as diferentes áreas da produção de conhecimento dirigidas ao desenvolvimento do homem integral. Estas concepções subjaziam nos modelos pedagógicos que combateram o modelo da escola tradicional, em que o saber atomizado por unidades isoladas de estudo limitava o próprio conteúdo programático.

Por influência da escola naturalista que preconizavam movimentos mais livres e naturais nas actividades da Educação Física, alguns aspectos da Dança passam a ser "importados" (inicia-se o processo de fragmentação da Dança na escola) como Actividades Rítmicas Expressivas da Educação Física, seguramente, na melhor das intenções sob a óptica do desenvolvimento curricular, em detrimento dos factores culturais e estereótipos da classe profissional dos professores de Educação Física que resistiram à incorporação das Actividades Rítmicas Expressivas nas suas práticas educativas de forma espontânea e

natural. Compreendemos que não era possível solicitar uma prática natural, criativa e espontânea a profissionais virados para uma cultura fascista e masculinizada pelo que constatamos na primeira parte do testemunho um paradoxo, resultante das inovações que foram realizadas, sem se terem tomado em conta a criação das respectivas condições a nível da preparação e formação de professores para dar resposta eficaz à inovação ou ao projecto de mudança.

As Actividades Rítmicas Expressivas foram um conteúdo quase nulo nas práticas dos professores de Educação Física até à organização curricular em 2001, em que são introduzidas novas "formas" de abordar este conteúdo, através de movimentos mais codificados que permitam a este profissional accionar o seu ensino nas escolas, como são: as danças sociais (latino-americanas e modernas), as danças tradicionais e as danças urbanas (esta última por interesse dos alunos). Estes estilos ou matérias alternativas do conteúdo nulo foram concebidos como estratégias para a obtenção de sucesso no ensino das "Danças" na escola.

Como resultado desta nova introdução identificamos dois pontos: um ponto positivo que radicou na receptividade (factores intrínsecos) destas práticas por parte de muitos professores e alunos, o qual foi um factor preponderante no desenvolvimento das Actividades Rítmicas Expressivas que podem ser constatadas nos relatórios de participação desta modalidade no Desporto Escolar. Um ponto negativo que radica na redução das Actividades Rítmicas Expressivas (o mais próximo da Dança, ao nosso ver) pelas práticas das "Danças" caracterizadas pela homogeneização da exploração do corpo no espaço e no tempo (skills, evoluções e coreografias iguais ou coreografias "fotocopias"). Para a nossa testemunha, em muitos casos a partir da imposição da avaliação docente do desempenho: a) Os colegas iniciam a organização do ensino "das Danças", por sentirem ser obrigatório cumprir com todos os conteúdos do programa curricular; b) Os colegas procuram formação centrada na aquisição de competências para o ensino das Danças memorizadas.

Consequentemente, em muito casos, ensinam-se as Danças sem se conhecer a Dança. Há pouco conhecimento de conteúdo, como de conhecimento didáctico sobre o que é a Dança e como ensiná-la (métodos e estratégias diversificadas), motivo pelo qual, não podem gostar dela e muito menos usá-la como meio educativo. As práticas alternativas das Danças na sua forma codificada e homogeneizada continuam a ignorar o potencial da Dança educativa e os motivos da sua inclusão no currículo centrados na formação multifacetada e integral do aluno.

O novo desafio radica na interiorização de que a Dança provêm de uma área artística importada para a área da Educação Física, preocupada por convergir com os princípios da formação do homem integral através de uma intervenção pedagógica, que contribua,

segundo (Scarpato, 2001:2), ao analisar as propostas educativas de Laban e Freinet, para o desenvolvimento da aprendizagem, do compromisso, da cidadania, da responsabilidade, do interesse, do senso crítico, da criatividade, do envolvimento, da socialização, da comunicação, da livre expressão, do respeito, da autonomia e da cooperação.

Se a prática da Dança como arte é ausente na escola, a aproximação do professor de Educação Física à proveniência artística desta, poderá tornar-se um novo desafio no Departamento de Expressões nas escolas. Acreditamos que a cultura das práticas colaborativas, a partilha de conhecimento e o cruzamento de saberes traduzidos em práticas de intervenção mais integradas poderá ser uma via de recuperar a visão holística da Dança na escola.

Referências bibliográficas

Alegre, L & Macara, A. (2006), "Que Dança (s) na Educação Física e no Sistema Educativo Português", In Dança e Movimento Expressivo. Lisboa, Portugal: Edição FMH. (93-98).

Batalha, A.P. & Macara, A. (2007). A Dança como forma de literacia artística-expressiva, **Actas da Conferência Nacional de Educação Artística**. Ministério da Educação / Ministério da Cultura. Disponível em: http://www.educacaoartistica.gov.pt/interven%C3%A7%C3%B5es/Ana%20Paula%20Batalha%20e%20Ana%20Macara.pdf . (Data de consulta 9/12/2008)

Brás, J. (1988). ***Metamorfoses na formação de professores*** de Educação Física. Lisboa: Universidade Lusófona. Disponível em: http://www.grupolusofona.pt/.../3C8E9A4C071824ECE040A8C01E0835AA.

Cunha, C. (2007). **A Educação Física em Portugal**. Vila Nova de Gaia, Portugal: Jardim Tabaco.

Demo, P. (1987). **Introdução à Metodologia da Ciência**. São Paulo, Brasil: Atlas.

Laban, R. (1995). **Dança Educativa Moderna**. São Paulo, Brasil: Ícone.

Lessard, M., Goyette, H. & Boutin, G. (1994). **Investigação qualitativa**. Lisboa, Portugal: Edição Instituto Piaget.

Macara, A. & Vanfraechem (1997), Técnica e Expressão em Diferentes Géneros de Dança: Estudo Comparado das Preocupações do Bailarino de Dança Moderna e Dança Popular, **Revista Estudos de Dança**, Cruz Quebrada: Edição FMH, Nº **5/6**, 63.

Ministério de Educação. (1991). **Programa Curricular do Terceiro Ciclo de Reajustamento de Educação Física**. Lisboa: Ministério de Educação.

Ministério de Educação. (2001/2002). **Programa Curricular de Educação Artística. Competências Gerais e Essências de Educação Artística**. Lisboa: Ministério da Educação.

Scarpato, M.(2001), Dança Educativa: Um Facto nas Escolas de São Paulo. **Cadernos Cedes**, Vol.21, nº 53, Campinas. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-32622001000100004 (consulta em 5/4/2006).

Valente e Lourenço (1999:1), É a Educação pela arte experiência datada? **In Noesis** nº 52 - Out/Dez 1999 – Dossier / Ministério da Educação. Disponível em: http://www.arteducacao.org/pageview.aspx?pageid=66&langid=1 (consulta em 18/4/2008)

A influência da utilização de técnicas contemporâneas de flauta na qualidade sonora e a sua aplicação no contexto da interpretação da música contemporânea e da música clássica ou antiga

Monika Duarte Streitová
Universidade de Aveiro
monikastreitova@gmail.com

Resumo

O objectivo deste projecto enquadra-se dentro da área de desenvolvimento de ferramentas educativas e consiste na observação e aplicação das técnicas contemporâneas de produção de som na flauta e sua utilização prática, tendo em vista o desenvolvimento de uma posição de embocadura mais aperfeiçoada. Pretende-se que esta aplicação possa ter como resultado uma interpretação mais perfeita, quer da música contemporânea, quer da própria música clássica ou antiga. Este projecto de investigação centra-se na pesquisa de diferentes tipos de embocadura que se podem encontrar no contexto pedagógico, formulação das suas imperfeições e iniciação de um processo criativo de desenvolvimento e aperfeiçoamento das mesmas, utilizando para isso diferentes obras ou excertos de obras escolhidas para o efeito, onde se podem encontrar diferentes técnicas de execução que permitam melhorias na produção do som. A pesquisa será sistematicamente direccionada para o objectivo de conhecer, de dar a conhecer, e dotar o aluno de capacidades para encontrar a literatura adequada de forma a auxiliar o seu próprio desenvolvimento.

Palavra-chaves: desenvolvimento/embocadura/sonoridade

Abstract

This project belongs in the category of the development of educational methods. It involves the observation of contemporary techniques of playing and their practical utilization, aiming at the development of an even more accomplished lip position. This application is expected to lead to an even more flawless interpretation of contemporary music, as well as of classical and baroque music. The project focuses on research into various types of embouchures encountered in the pedagogical context. It defines their imperfections and initiates the process of their creative development while working with a diversity of works, or parts of works, of contemporary music, which implement present-day techniques which allow for the improvement of the tone quality. The research is methodologically led towards the recognition of the influence of the individual techniques, towards furnishing the students with the skills of how to apply these techniques, and towards finding a suitable repertoire to support their development.

Keywords: Development/embouchure/sonority

Este projeto enquadra-se na área de desenvolvimento das ferramentas educativas e o seu objectivo consiste na observação e aplicação das técnicas contemporâneas de flauta, no contexto do desenvolvimento da flexibilidade de embocadura.

A realização das obras contemporâneas para flauta requer uma atitude muito completa no que à interpretação diz respeito, exigindo do instrumentista um cuidado especial com a qualidade do timbre do som produzido. Consequentemente, exige um cuidado especial com a posição da embocadura na realização de mudanças rápidas de dinâmicas, mudanças entre os registos extremos e mudanças de cor de som. Estes requisitos técnicos e dinâmicos, requerem uma extraordinária flexibilidade da embocadura, que se deve manter completamente relaxada.

Aplicações de excertos de algumas obras contemporâneas, que incluem as técnicas novas de flauta no processo pedagógico (ensino clássico de flauta), podem servir como suporte para a iniciação do processo de desenvolvimento criativo da flexibilidade de embocadura dos alunos.

Para uma correcta e profícua aplicação das técnicas, torna-se fundamental uma adequada supervisão do aluno, de forma a transmitir correctamente a noção e a aprendizagem daquilo que se poderá traduzir numa fonte de emissão sonora correcta e adequada, permitindo alcançar uma interpretação consciente e tendo em consideração o estilo e a época da obra. Tal objectivo deverá ser alcançado através de uma cuidada escolha tímbrica dentro das possibilidades disponíveis numa paleta sonora mais alargada possível, através de uma consciente e correcta posição da embocadura. Por exemplo, ao tocar-se música barroca num instrumento moderno, deverá haver uma preocupação em produzir-se uma sonoridade de espectro tímbrico mais rico para que se possa imitar, com alguma aproximação, a sonoridade característica do *traverso*. E, efectivamente, é possível produzir esta riqueza e característica sonora, utilizando uma técnica de execução contemporânea derivada da família dos sons eólicos.

Para testar a eficácia da aplicação das técnicas contemporâneas, no contexto do estudo das partituras históricas, foram escolhidos os alunos do primeiro e segundo ano da licenciatura em música, na Universidade de Aveiro. O trabalho com os estudantes foi, ao longo deste projecto, realizado em grupo (trabalho laboratorial) e individualmente (trabalho individual). Para o trabalho individual foram seleccionadas doze pares de peças, sempre uma contemporânea e outra histórica, e correspondendo, entre si, do ponto de vista da forma musical. É precisamente nas peças contemporâneas que se encontram as técnicas e as exigências de interpretação que podem servir como um exercício de estudo aplicado

para uma correcção dos vários tipos de problemas da embocadura e permitir trabalhar de modo mais consciente com a cor de tom da flauta nas peças históricas.

Tomando como exemplo uma peça ideal para esta aplicação, o material da composição para flauta solo **"**Luminescência**"** de Petra Bachratá, esta pode servir de suporte para uma aprendizagem de execução segura do som eólico (que consiste numa mistura de tom normal e ar e aproxima-se do som de traverso). A aplicação desta técnica é muito eficaz na criação de uma sonoridade mais adequada à interpretação da "Partita" de Johann Sebastian Bach para flauta solo.

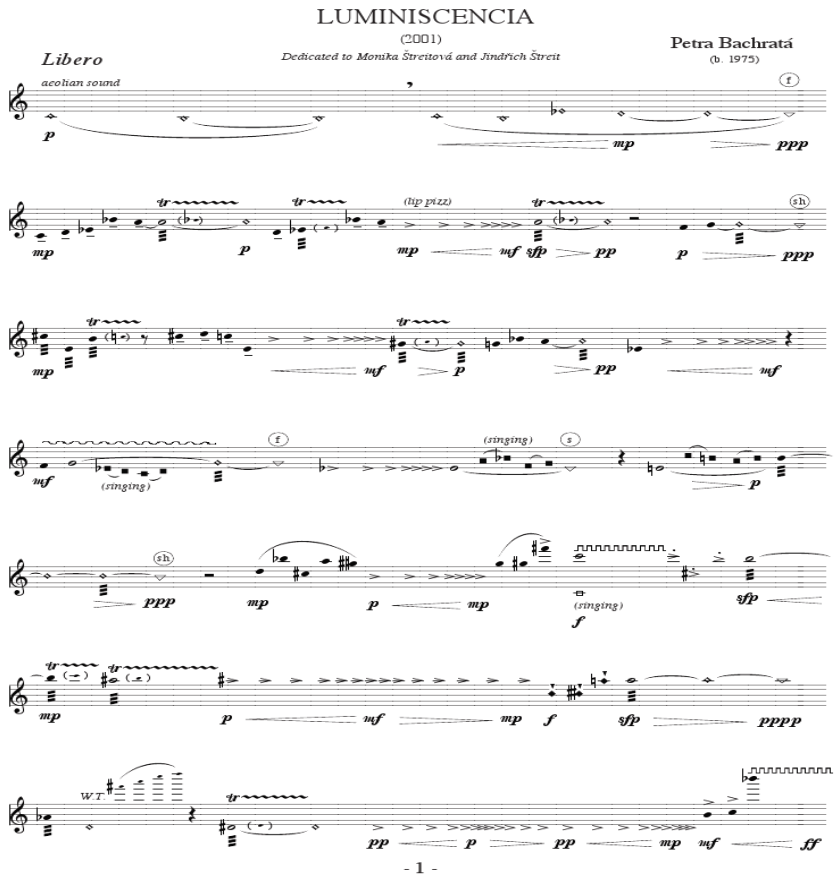



Imagem n.º 1: primeira página da composição **"**Luminescência**"** de Petra Bachratá.

Esta peça não serve somente para a aplicação eficaz do som eólico (primeiras três linhas). Encontram-se aqui, também, as frases longas com as mudanças de técnicas num tom só (quarta linha), como por exemplo: tom com vibrato, tocar e cantar ao mesmo tempo, tom eólico com flatterzunge e som eólico com expiração para dentro da flauta pronunciando os fonemas "f", "s", "sh". Para dar continuidade a uma frase que inclui várias técnicas é requerida uma embocadura flexível e relaxada, mantendo ao mesmo tempo o diafragma firme. Estas características tornam-se indispensáveis na criação das frases da Sarabanda de Partita de J. S. Bach, como, também, na criação de frases em geral.

Assim, no contexto da aplicação dos excertos das partituras com as técnicas contemporâneas ao material das peças históricas, demonstrou-se mais conclusiva, em geral, a aplicação da execução de: ***tom eólico*** nas suas variantes e ***non vibrato*** na aplicação na sonoridade da interpretação da música barroca; ***cantar e tocar*** ao mesmo tempo no relaxamento da garganta e criação das frases nos andamentos lentos dos concertos clássicos para flauta e na interpretação da música romântica; ***vários tipos e velocidades de vibrato*** com amplitudes próprias na aplicação na interpretação da música romântica; ***multifónicos e flatterzunge*** permitem um melhor controlo dos lábios e relaxamento da garganta antes das passagens na terceira oitava no repertório de todas as épocas; ***quatro tons*** permitem um controle maior de afinação e desenvolvem uma capacidade de reacção rápida de correcção de afinação durante o concerto; ***tongue ram*** permite a fortificação do diafragma e ajuda a melhorar a sonoridade no registo baixo de flauta; ***lippizzicato***, na base do aproveitamento do ar residual, melhora a colocação da ponta da língua e o trabalho consciente da língua no staccato; ***whistle tones*** permite um controlo maior da abertura entre os lábios; ***tons harmónicos*** permitem a fortificação e um maior controlo dos lábios; ***técnicas combinadas*** permitem flexibilidade de embocadura.

É, desta forma, muito importante orientar os alunos no desenvolvimento da capacidade de realização de uma escolha tímbrica apropriada para atribuir uma sonoridade adequada às composições de todas as épocas.

Durante o trabalho de grupo, foi dada, por isso, atenção particular à estética da interpretação. Contudo, não se descurou o tema da transformação de carácter do tom da flauta na criação musical dos séculos XX e XXI. Realizaram-se, também, análises de obras de Edgard Varèse e André Jolivet, pioneiros na utilização das técnicas novas na flauta e na apresentação de uma nova estética de som na flauta, na primeira metade do século XX. Discutiu-se, igualmente, a influência do desenvolvimento da música concreta e electroacústica, que contribuiu para o desenvolvimento de novas sonoridades nos instrumentos acústicos. O surgimento desta música trouxe uma maior exigência ao criar sons que reagiam e correspondiam na interpretação da música mista com os sons obtidos artificialmente nos estúdios.

Nas sessões de trabalho de grupo, foi, do mesmo modo, dada atenção sistemática à interpretação da música antiga na flauta moderna e ao alargamento das possibilidades de uma interpretação sonora mais adequada. Os alunos compararam e definiram as diferenças entre as gravações de obras fundamentais para flauta nos instrumentos modernos (James Galway – intérprete de flauta moderna) com as interpretações das mesmas composições nas cópias de instrumentos históricos (audição de todas as sonatas de J. S. Bach com interpretação de J. See no traverso e concertos de W. A. Mozart com interpretação de K. Hunteler na flauta clássica).

Na aplicação das técnicas, é possível observar os resultados evidentes, não só na capacidade de dominar bem os vários tipos de sonoridade, mas também, e sobretudo, a melhoria das várias imperfeições na criação do tom pelos alunos de flauta, como são, por exemplo, a garganta tensa; uma sonoridade menor na primeira oitava; o stacatto pouco concreto; problemas de afinação; e uma flexibilidade menor nas mudanças rápidas de cores do tom, que corresponde às exigências sonoras na interpretação das obras dos estilos históricos musicais diferentes.

O facto de a utilização de técnicas contemporâneas já existir há mais de trinta anos e de ser conhecida entre uma comunidade vasta de intérpretes, motiva logicamente uma reacção pedagógica. No entanto, até ao momento, não existe uma sistematização completa e organizada dos processos de aplicação, sendo este precisamente o objectivo principal deste projecto.

É possível reconhecer a influência das técnicas pela audição dos excertos escolhidos e, sistematicamente, aplicados. Os registos sonoros e gráficos dos excertos musicais foram analisados e comparados ao longo deste projecto em colaboração com o grupo de alunos da Universidade de Aveiro. Observaram-se, por exemplo, as mudanças significativas da qualidade e do alargamento do espectro do tom e o crescimento notável da quantidade de tons harmónicos durante e após a utilização de técnicas novas. Ao longo deste trabalho laboratorial de grupo, tornou-se importante o diálogo com os alunos sobre os resultados obtidos, tendo estes analisado os seus próprios resultados e os dos seus colegas.

Observou-se, também, o funcionamento das técnicas de enriquecimento do som através da utilização das tecnologias recentes, como é o caso do software *Spectrogram Version 16, A Product of Visualization Software LLC by Richard Horne,* que permite o registo das mudanças de qualidade sonora antes, durante e após a utilização das técnicas novas de flauta.

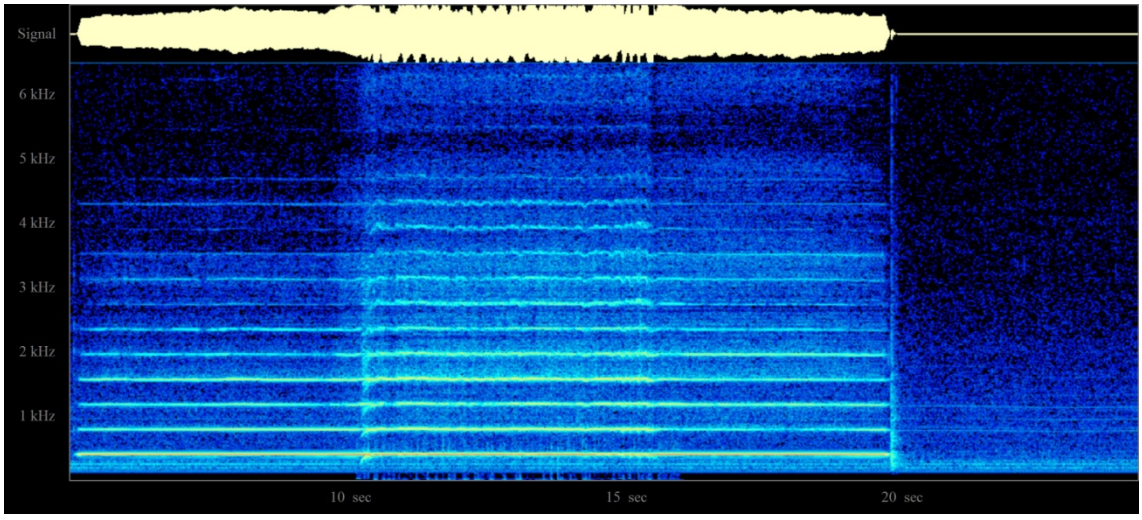


Imagem n.º 2: *Spectrogram Version 16, A Product of Visualization Software LLC by Richard Horne*.

Exemplo de uma aplicação da técnica de cantar e tocar ao mesmo tempo (0-10 segundos – som normal de flauta; 10-15 segundos – som normal+canto; 15-20 segundos – som normal de flauta com o espectro notavelmente enriquecido pelos harmónicos altos).

Aplicação do canto

A utilização do canto no ensino da flauta (o canto paralelo com a criação do tom e cantar antes de tocar) é uma das soluções mais eficientes para relaxar as tensões da garganta e ganhar mais ressonância no tom. No seu livro *Tone Developement Trough Extendet Techniques*, Robert Dick apresenta, pela primeira vez, um benefício muito grande que se pode obter da aplicação, no canto, do relaxamento e da ***"afinação da garganta"*** (throat tuning): **"***Mastery of throat tuning is achieved by practice of singing and of simultaneously singing and playing flute***"** (Robert Dick, 1986: 9). O autor descreve de forma detalhada, a execução desta técnica, mas não nos apresenta informações teóricas completas nem a justificação dos processos fisiológicos. Uma vez que o tema traz benefícios notáveis à qualidade sonora da flauta, entende-se que o mesmo merece ser mais desenvolvido.

A principal razão para se tornar possível enriquecer o tom pela aplicação do canto, deve-se ao facto das cavidades que actuam na criação da voz, a cavidade da garganta e a cavidade bucal, serem também duas das principais cavidades na criação da qualidade do som da flauta, uma vez que é durante a expiração, momento, em que, no caso da flauta e igualmente do canto, sai o som, o ar circula dos pulmões até à laringe. No caso da voz, são ainda activadas as cordas vocais na laringe, que, vibrando criam o som. **"***O som causado pelas vibrações das cordas vocais expande-se da laringe, pela goela, até à cavidade bucal, respectivamente pelo fecho do palato (goela) para a cavidade nasal e continua para o exterior***"** (Jan G. Svec, Tajemství hlasu, 2006: 17).

Durante a aplicação da voz, com a finalidade de obter uma ressonância maior no som da flauta, é, então, muito importante fixar a sensação que se tem durante de execução do canto, investigando os processos de ressonância na cavidade da garganta e na cavidade bucal.

No caso da voz, **"***Na primeira fase, originalmente uma pressão de ar estática, criada pela compressão dos pulmões, é transformada pela influência da vibração das cordas vocais em pressão acústica, nascendo o primeiro som. Na segunda fase, este som é transformado nas cavidades de ressonância do aparelho supraglótico***"***.* (Jan G. Svec, Tajemství Hlasu, 2006: 17)

Criação do som no canto:

Pressão de ar – cordas vocais – o primeiro som – cavidades de ressonância – som final

Criação do som na flauta:

Pressão de ar – cavidades de ressonância – ar orientado para o ângulo de abertura da flauta – som final

Deste modo, o ar, antes de entrar nas cavidades, passa pelo processo de impulso das cordas vocais, que provocam o primeiro som e cujas vibrações iniciam o processo de alargamento e de preparação das cavidades para se abrirem e ressoarem. Este facto é um momento primordial, quando o nosso aparelho físico pode, com uma prática de voz, ganhar as condições necessárias para uma produção de som de maior qualidade. Os principais benefícios do canto passam pelo relaxamento total da garganta e o trabalho consciente com a ressonância da cavidade da garganta e da cavidade bucal na formação das vogais. A inovação desta investigação será testar a utilização do canto harmónico desenvolvido pelo cientista, cantor e maestro de coro, o alemão Wolfgang Saus. O canto harmónico, até então, nunca tinha sido aplicado no desenvolvimento da sonoridade da flauta. Na aplicação do canto harmónico actuam todas as vogais, não apenas a vogal "a", vogal principal e mais utilizada na criação de tom de flauta. O resultado é uma ressonância que explora a influência da corrente de ar na mudança das formas das cavidades, provocadas pelas suas deformações. A coordenação dos mecanismos neuro-musculares que dominam a origem da voz é muito importante nas mudanças das vogais, sendo possível melhorá-la através do treino.

Para resolver os problemas técnicos nas sessões de trabalho de grupo, procurou-se encontrar novas soluções de estudo com a aplicação da utilização da voz em simultâneo com o toque, mas também se deu atenção às outras técnicas novas que permitem uma execução mais segura e uma sonoridade mais rica. Para o grupo de alunos escolhidos, criaram-se estudos diários com técnicas contemporâneas especialmente escolhidas com o objectivo de encontrar uma solução experimental de resolução dos problemas concretos de criação de tom.

O presente projecto concentra-se, também, em estudos experimentais de excertos de repertório clássico de flauta, de todas as épocas e de elevado grau de dificuldade com a aplicação das várias técnicas, destacando aqui a aplicação de som eólico, lip pizzicato, tongue ram e dos multifónicos.

Aplicação de som eólico

A aprendizagem de sons eólicos traz um benefício enorme para os lábios, uma vez que estes representam um acessório do flautista e supõem a criação de um tom de qualidade. A execução de tons eólicos fortifica e treina a flexibilidade dos músculos circulares dos lábios e traz um controlo maior da abertura labial, que é responsável pela transmissão de ar de abertura bucal ao ângulo de abertura da flauta.

Os lábios reagem a qualquer tipo de tensão ou nervosismo e reflectem o estado de saúde do flautista, perdendo, de vez em quando, a sua sensibilidade. Por isso, convém dar regularmente uma atenção especial ao desenvolvimento das suas capacidades.

Outro benefício muito grande da influência dos tons eólicos é a fortificação eficaz do diafragma**.** O facto de durante a execução dos tons eólicos sair uma quantidade ainda maior de ar do que durante o toque clássico (o tom clássico é executado através da utilização de um terço do ar expirado, conduzido para a aresta, enquanto os outros dois terços são expelidos para o exterior - uma desvantagem da flauta quando comparada com os outros instrumentos de sopro, que têm os lábios fixados na palheta) requer a pressão do diafragma, que funcionando bem, é capaz de guardar uma quantidade assinalável de ar e, com a ajuda do seu músculo, participar na expiração gradual do ar.

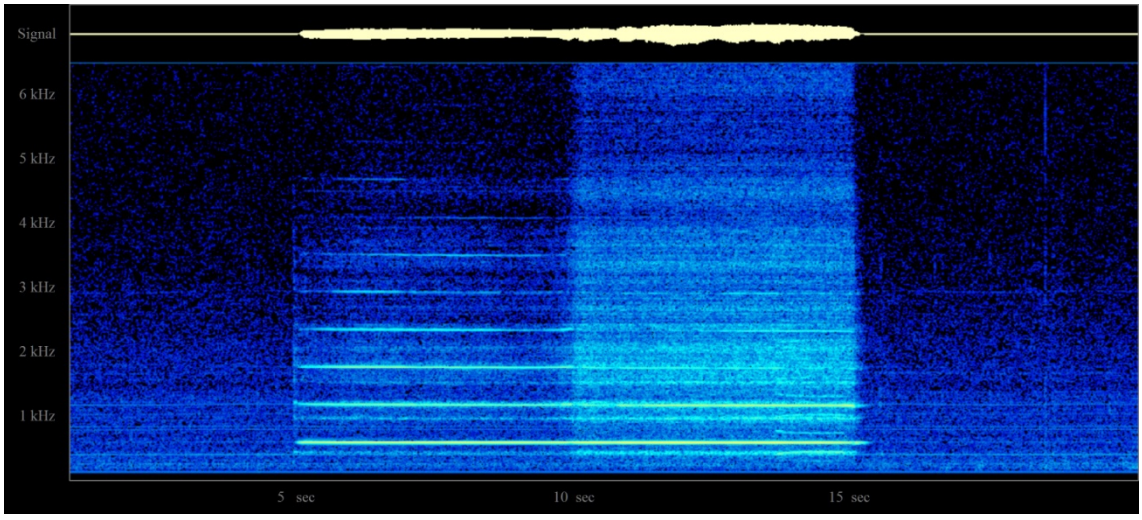


Imagem n.º 3: *Spectrogram Version 16, A Product of Visualization Software LLC by Richard Horne*. Exemplo da mudança do espectro na execução do som eólico (5-10 segundos – tom ré 2 executado com o tom normal; 10-15 segundos – som eólico).

Aplicação de pizzicato com a língua

Pizzicato com a língua é uma técnica, que consiste no aproveitamento do ar residual. O som percussivo cria-se pelo contacto da ponta da língua com o palato superior, mais concretamente com um ponto específico atrás dos dentes. A ponta da língua retira-se rapidamente por causa da tensão do ar residual, como uma imitação da pronúncia do fonema **"t"**. A execução controlada e uma aplicação sistemática desta técnica, permite fixar bem o ponto pretendido atrás dos dentes, que é exactamente o sítio, onde se deve colocar a ponta da língua na criação de um ataque de tom clássico. Como o início de tom na flauta predetermina a qualidade da sua continuidade, é muito importante dar uma atenção especial à qualidade do ataque de língua. Uma aprendizagem e aplicação correcta de pizzicato com a língua poderá ajudar a resolver o problema da capacidade limitada de

ataque de língua, principalmente nos alunos mais novos, que ainda procuram fixar os hábitos fundamentais.

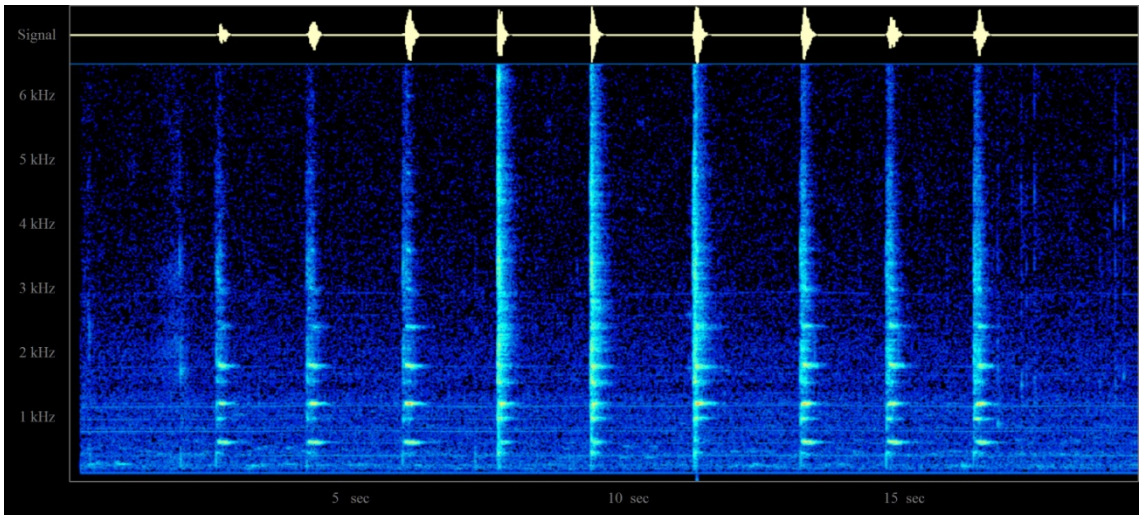


Imagem n.º 4: *Spectrogram Version 16, A Product of Visualization Software LLC by Richard Horne.* Exemplo demonstrativo de nove ataques de tom ré 1 (primeiros três foram executados com o som normal, segundos três com pizzicato com a língua e os últimos novamente com o som normal. Nos últimos três ataques com tom normal pode-se notar uma mudança, os ataques são mais concretos e definidos depois da execução de pizzicato com a língua).

Aplicação de tongue ram

A sonoridade da técnica de tongue ram é baseada, também, à semelhança do efeito anterior, no aproveitamento do ar residual. A língua tem uma posição diferente, quando comparado com o pizzicato de língua, uma vez que os lábios embalam completamente a embocadura da flauta e a língua é colocada directamente na abertura. Depois, retira-se a língua, mantendo uma pressão muito grande no ar do instrumento, o que produz um som oco típico. Para executar bem e efectivamente esta técnica, é necessário deprimir muito rapidamente o diafragma, ao mesmo tempo que se retira a língua da abertura. Neste movimento, colaboram os músculos abdominais, que são indispensáveis no processo de uma respiração rápida, mas é, igualmente, necessário o conhecimento de algumas das fases deste procedimento. Por isso, os alunos com uma flexibilidade menor na utilização da respiração rápida podem, com uma aprendizagem eficaz desta técnica, ganhar uma consciência muito maior do funcionamento da ligação imediata ao diafragma. Esta técnica pode ser utilizada, também, no desenvolvimento da sonoridade de tom na primeira oitava de registo de flauta, que é naturalmente limitada.

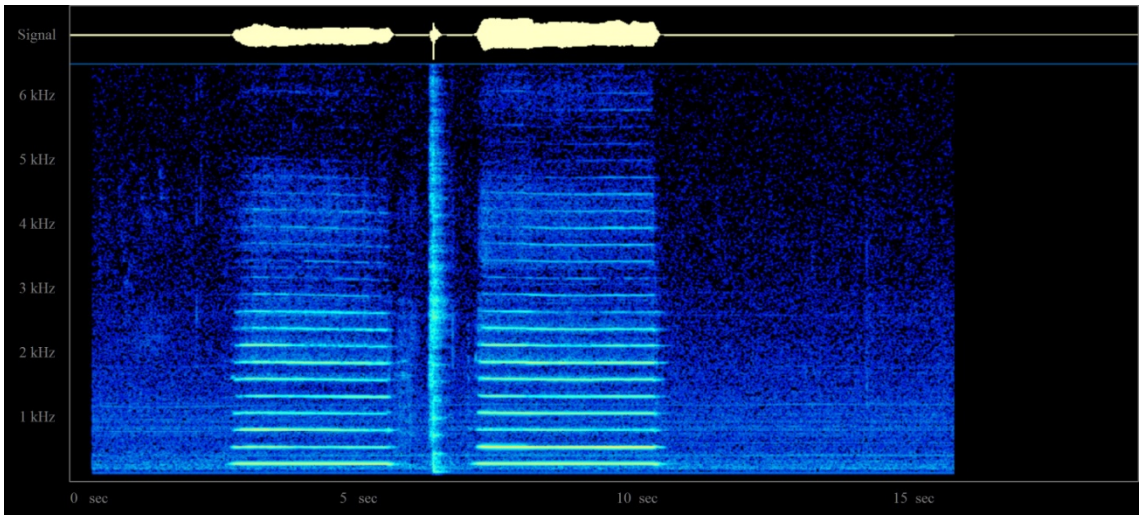


Imagem n.º 5: *Spectrogram Version 16, A Product of Visualization Software LLC by Richard Horne.* Exemplo comprovativo do resultado sonoro, antes e depois da utilização de tongue ram, no registo baixo de flauta na execução de dó 1. O trabalho consciente da cavidade bucal e um maior apoio do diafragma, depois da utilização da técnica, resultam de maneira conclusiva, enriquecendo, com harmónicos altos e com um ataque mais concreto, o tom final.

Aplicação dos multifónicos

Uma das dificuldades mais frequentes na execução dos multifónicos é manter uma sonoridade igual de todos os tons que é possível criar através da dedilhação indicada, uma vez que é comum ocorrer uma maior sonoridade do tom predominante. Este facto pode sugerir uma dificuldade em atacar o som multifónico de qualidade nos tempos rápidos e sem possibilidade de uma preparação maior antes da execução. A execução de multifónicos com o equilíbrio desejado requer apreender e fixar uma posição de embocadura especial, posição essa que traz vários benefícios ao desenvolvimento da embocadura. E é precisamente este, o facto fulcral. A aplicação dos multifónicos combina equilibradamente a tensão e o relaxamento dos lábios, que aliados à capacidade de fixar uma forma certa de embocadura depois de atingir um som multifónico de qualidade, permite repeti-lo da mesma maneira, possibilitando um controlo maior da forma e dimensão da abertura entre os lábios. Um benefício importante, que se pode ganhar com a execução desta técnica, é um controle maior da velocidade e da quantidade de ar expirado. No contexto do desenvolvimento da cor de som, traz um crescimento notável do espectro de tom.

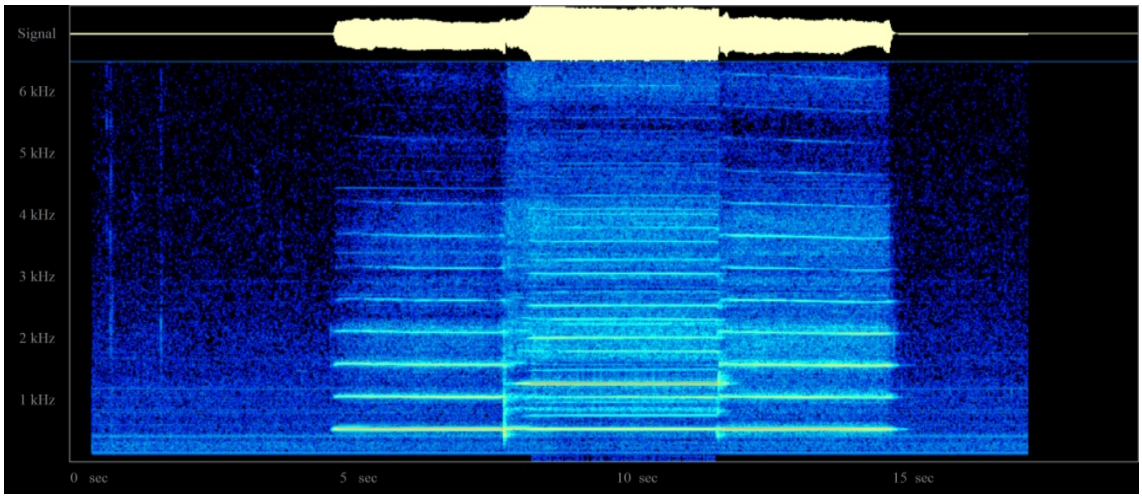


Imagem n.º 6: *Spectrogram Version 16, A Product of Visualization Software LLC by Richard Horne.* Exemplo em que é possível observar, numa primeira fase, a execução do som normal; depois a mudança contínua para o multifónico; e, na fase final, outra vez o som normal, com o espectro de som notavelmente enriquecido.

Assim, são objectivos principais da aplicação das técnicas contemporâneas: o constante e máximo relaxamento da embocadura durante o acto de execução; a flexibilidade da embocadura, indispensável para grandes mudanças de registos; a colocação da língua de maneira mais consciente no acto da articulação; a capacidade de desenvolver uma manutenção da tensão no diafragma e a possibilidade do seu reforço imediato; e a criatividade e flexibilidade na execução, associada à respectiva posição de embocadura, de forma a permitir a criação de diferentes cores tímbricas e, assim, ajudar a criar uma originalidade sonora a cada aluno.

A capacidade de interpretação da música contemporânea tornou-se num requisito exigente e indispensável para qualquer instrumentista. A exigência técnica cresceu subitamente e os instrumentistas são constantemente expostos a esta realidade que os deve levar a reagir de forma a acompanhar as mudanças dos tempos.

Este projecto pretende mostrar como um aluno de flauta pode, através de uma aprendizagem cuidada e profunda da utilização de novas técnicas de flauta, iniciar um processo de desenvolvimento das suas capacidades de criação de tom na música contemporânea, barroca, clássica e romântica, reunindo todos os conhecimentos sobre a influência destas técnicas, e desenvolver um método de aplicação devidamente enriquecido com as informações teóricas e as respectivas justificações científicas dos processos de aplicação prática.

Bibliografia

Böhme, G. (1972), *Untersuchungsmethoden der Stimme und Sprache*, Leipzig: Johann Ambrosius Barth

Čihák, Radovan (1988), *Anatomie*, Praha: Avicenum

Dick Robert (1987), *Tone developement Trough Extendet Techniques*, St. Louis: MMB Music

Gilbert de Landsheere (1982), *Pedagogia experimental*, Lisboa: Edição Dom Quixote

Hála Bohuslav (1941), *Akustická podstata samohlásek*, Praha: Česká akademie věd a umění (cit. in Hála & Sovák, 1947)

Hála Bohuslav (1962), *Uvedení do fonetiky češtiny na obecném fonetickém základě*, Praha: Nakladatelství Československé akademie věd

Jan Švec (1996), *Dizertační práce*, Olomouc: Př.F. UP Olomouc

Jan Švec (2006), *Tajemství hlasu*. Olomouc: Universita Palackého

Luís Henrique (2002), Acústica musical, Lisboa: Fundação de Calouste Gulbenkian

Malotín Frantisek (1998), *Prícná flétna*, Praha: Informatorium

Navrátil Milos (1989), *Moderní hudba*, Manual para o estúdio electroacústico, Ostrava: Conservatório de Janácek

Richter Werner (1986), *Flotentechnik*, Frankfurt am Main: Musikverlag Zimermann

Václav Syrový (2008), *Hudební akustika*, Praha: Akademie múzických umení

Partitura:

Bachratá Petra (2005), *Luminiscencia*, Bratislava: Hudobný fond

Jazz é Cultura: O 1º Festival Internacional de Jazz de Cascais e o "caso" Charlie Haden

Pedro Cravinho
CEJ-UA/INET-MD
pedro.cravinho@ua.pt

Resumo

Em 1971, durante a governação de Marcelo Caetano, em plena guerra colonial, surge a iniciativa de Luís Villas-Boas, João Braga e Hugo Lourenço, da realização do primeiro festival de Jazz em Cascais.

A iniciativa concretizou-se a partir do contacto privilegiado de Luís Villas-Boas junto do organizador do "Newport Jazz Festival", George Wein e deu inicio a um ambicioso e inovador projecto que deixaria marcas profundas no cenário sociopolítico da época em Portugal. Na sua primeira edição o Cascais Jazz teve como mensagem associada "JAZZ É CULTURA", conforme se publicou no seu cartaz de apresentação. Os organizadores procuravam assim evitar potenciais conotações políticas e contestatárias que o sistema de censura do regime político pudesse interpor. O festival teve o apoio oficial da Secretaria de Estado de Informação e Turismo, organismo que tinha a tutela dos serviços de censura em Portugal.

Ironicamente a iniciativa acabou por proporcionar uma acção de relativo impacto nacional e internacional de contestação política do colonialismo português, motivada pela actuação do músico norte-americano Charlie Haden. Este contrabaixista durante a actuação do quarteto de Ornette Coleman resolveu dedicar o seu tema "Song for Che" aos movimentos de libertação das colónias.

Neste trabalho exploro as contradições entre a perspectiva de lazer e cultura dos organizadores e a acção política dos intervenientes e o logro involuntário que o regime político experimentou ao associar-se a este evento.

Palavras-chave: Estado Novo, Primavera Marcelista, Cascais Jazz, Charlie Haden

Abstract

In 1971, during the government of Marcelo Caetano, and the Portuguese colonial war going on, under the initiative of Luis Villas-Boas, João Braga and Hugo Lourenço, the first international jazz festival in Cascais took place. The festival has been possible since the privileged contact of Luis Villas-Boas with the organizer of the "Newport Jazz Festival", George Wein. It initiated an ambitious and innovative project that would leave deep scars in the socio-political scenario in Portugal at that period. In its first edition the Cascais Jazz

had as message associated "JAZZ IS CULTURE", like it was advertised in the promotional poster. The organizers sought thereby avoid potential political connotations and socially critical that the system of censorship of political regime would bring. The festival had the official support of Secretaria de Estado de Informação e Turismo, secretariat who commanded the services of censorship in Portugal.

Ironically, this initiative eventually provided an action on national and international impact of political resistance to Portuguese colonialism, motivated by the actions of the American musician Charlie Haden. This bass player during the performance of the Ornette Coleman quartet dedicated his composition "Song for Che" to the liberation movements of the Portuguese colonies in Africa.

In this paper I explore the contradictions between the perspective of recreation and culture of the organizers, the political action of the actors and the involuntary deception that the political system experienced at joining to this event.

Keywords: Estado Novo, Marcello Caetano, Cascais Jazz, Charlie Haden

Introdução

Em 2008 iniciei um trabalho de investigação na Universidade de Aveiro sobre a realização dos primeiros Festivais de Jazz em Portugal durante o regime de Marcelo Caetano (1968 – 1974). Aí pretendia reconhecer as circunstâncias que estiveram na origem da realização dos primeiros Festivais Internacionais de Jazz em Portugal e o seu enquadramento sociopolítico.

No seguimento do meu interesse pessoal pelo Jazz, como contrabaixista e como estudante de Musicologia, procurei identificar que circunstâncias estiveram na base da acção levada a cabo pelo contrabaixista, compositor e activista político, Charlie Haden, na primeira edição do Festival de Jazz de Cascais em 1971. Esta ficou, marcada pela sua detenção no dia seguinte à sua actuação no Pavilhão do Dramático[68] em Cascais, ao tentar embarcar no aeroporto de Lisboa, pela polícia política portuguesa da Direcção-Geral de Segurança (DGS).

A literatura sobre jazz abordou este episódio, nomeadamente em dois interessantes estudos de autoria do investigador e professor universitário João Moreira dos Santos, *O Jazz segundo Villas-Boas* (Santos 2007) e mais recentemente, *Jazz em Cascais: Uma história de 80 anos* (Santos 2009), mas a literatura académica nunca se debruçou sobre este momento singular da história do jazz e da sua relação com a luta política em Portugal.

[68] Pavilhão Municipal de Cascais, que na década de 70 do século passado, foi ocupado pelo Grupo Dramático e Sportivo de Cascais, ficando também conhecido como Pavilhão do Dramático ou Pavilhão dos Desportos em Cascais, actualmente já demolido.
Ver em http://www.cm-cascais.pt/Cascais/Noticias/2005/demolicao_pavilhao.htm

Interessou-me, por isso, aprofundar e sistematizar a pesquisa, recorrendo para tal não só à literatura existente como alargando as fontes aos documentos da PIDE/DGS disponíveis no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, sobre o 1º Festival de Jazz em Cascais[69], assim como à discografia e literatura de e sobre Charlie Haden (Goodman 2006).

Como questões de partida procurei perceber as contradições entre a perspectiva de lazer e cultura dos organizadores do 1º Festival Internacional de Jazz de Cascais, Luís Villas-Boas, João Braga e Hugo Lourenço, uma vez que parece ser essa a sua postura como veremos adiante; a acção política dos intervenientes no Festival, no caso específico Charlie Haden, além do aspecto provocatório de Miles Davis[70] e do comportamento do próprio público; e o logro involuntário que o regime político experimentou ao associar-se a este evento como patrocinador, através da Secretaria de Estado de Informação e Turismo.

A "primavera Marcelista"

A queda dada por António de Oliveira Salazar, ao sentar-se na cadeira de lona, ao princípio da manhã de 3 de Agosto de 1968, tal como relata Franco Nogueira (Azevedo apud Nogueira 1985:377), um sábado, no terraço do Forte de Santo António no Estoril, onde anualmente passava o período de férias de Verão, não matou de imediato o Presidente do Conselho – só viria a falecer cerca de dois anos mais tarde, a 27 de Julho de 1970 -, mas marcou o fim da sua governação. Devido ao seu estado de saúde teve de ser exonerado das suas funções logo a 26 de Setembro de 1968 e com a ascensão de Marcelo Caetano ao cargo de Presidente do Conselho, em 27 de Setembro de 1968, foram geradas grandes expectativas na política, na "liberalização" do regime. (Nogueira 1985)

Dois meses após ter tomado posse, Marcelo Caetano introduziu algumas alterações na legislação pelas quais o Chefe do Governo deixava de exercer influência directa nos Serviços de Censura. O Secretariado Nacional de Informação (SNI) foi extinto[71], tendo passado o conjunto dos serviços de Censura para a tutela da Secretaria de Estado de Informação e Turismo (SEIT) então criada (ibid). Esta mesma SEIT juntamente com a Junta de Turismo da Costa do Sol e da Câmara Municipal de Cascais, três anos mais tarde, em 1971, seria uma das patrocinadoras oficiais do "1º Festival Internacional de Jazz de

[69] Arquivo Nacional da Torre do Tombo - PIDE/DGS, Processo n.º 690 – CI (2), Pasta n.º 472, fls. 34, "FESTIVAL DE JAZZ EM CASCAIS", 20/21 de Novembro de 1971 (doravante referido por ANTT:PIDE/DGS).

[70] Segundo o relato de João Braga – Miles Davis também teve o seu episódio de protesto para com o regime político português, mas de uma forma diferente: perante a organização do festival exigiu o serviço de uma limusine, com motorista branco, fardado a rigor, com boné, luvas brancas e dragonas. (Santos, 2009:83)

[71] Decreto-Lei n.º 48 686 in Diário do Governo, I Série, nº 269, 15 de Novembro de 1968

Cascais", conforme se constata no cartaz oficial deste evento, onde se destaca ainda a seguinte frase "JAZZ É CULTURA"[72].

Grandes foram as ilusões então criadas em diversos sectores da opinião pública relativamente à possibilidade de uma real abertura política do regime, "mas tal como aconteceu, regra geral ao longo da existência do Estado Novo, o discurso oficial era uma coisa muito diferente da realidade". Na análise daquele período, o jornalista Cândido de Azevedo refere o seguinte:

> O discurso de abertura política do regime, da primavera marcelista, servia para consumo político. Não servia como linha de rumo nem do Governo marcelista nem dos Serviços de Censura. A esse nível a realidade era outra. (Azevedo, 1999:458)

A realidade é que a sociedade portuguesa lentamente vinha experimentando novas influências culturais e de lazer que eram trazidas de outros países e mesmo dos territórios do ultramar. A divulgação para o grande público de novas realidades culturais, ficou a dever-se em parte ao programa televisivo «Zip-Zip»[73], que, embora com uma duração não superior a 9 meses, respectivamente de Maio a Dezembro de 1969, teve um impacto significativo na sociedade portuguesa em finais dos anos sessenta. O historiador Eduardo Raposo faz o seguinte comentário sobre este programa televisivo, "Inserindo-se no contexto da abertura marcelista, e se bem que com todas as suas contradições, embora explorando o *fait-divers,* tratava temas da actualidade, aspectos humanos e novas fórmulas musicais" (Raposo, 2005:116). Já no ano 1971, mais propriamente em 7 e 8 de Agosto, um outro grande contributo para esta progressiva transformação da realidade cultural portuguesa foi a realização do Festival de Vilar de Mouros. Tendo como principal objectivo a inovação cultural e artística, a este evento, conforme foi noticiado na imprensa da época, associaram-se cerca de 30 mil pessoas, na sua maioria jovens, em dois dias de concertos ao ar livre, numa pequena aldeia do Alto Minho. A música jazz, também esteve presente neste evento tendo sido representada, por duas formações nacionais, o quarteto The Bridge, que também marcou presença no 1º Festival Internacional de Jazz de Cascais, uns meses mais tarde, e uma outra formação, o quarteto Contacto. (Cordeiro 1971)

A região de Lisboa, historicamente cosmopolita, no início da década de 1970, para além de ter uma faixa de população disposta ao lazer e aos modelos de consumo das sociedades contemporâneas, oferecia também já um panorama de recreio e lazer que incluía novas modas, espaços de consumo e convívio e de práticas musicais internacionais. É neste contexto que a conjugação de esforços de Luís Villas-Boas, João Braga e Hugo Lourenço, juntamente com o contacto privilegiado de longa data do

[72] Anexo I

[73] Este programa era apresentado por Carlos Cruz, Fialho Gouveia e Raul Solnado.

organizador do «Newport Jazz Festival», George Wein, permitiram criar as condições para que fosse possível realizar o primeiro festival do género em Portugal no ano de 1971. Os apoios financeiros conseguidos para concretizar este evento eram próprios de quem tinha contactos privilegiados das elites financeiras nacionais. O papel de João Braga foi essencial para alavancar todo este projecto, conseguindo junto do seu futuro sogro, na época o presidente do Banco do Alentejo, um aval pessoal do presidente desta instituição bancária a um patrocínio de 1100 contos (Santos, 2009:77). A este apoio, outros se juntaram, privados e estatais, assegurando a viabilidade financeira que permitiu materializar este projecto. Esta situação, tal como a escolha do local, propriamente dito, foi referida por Luís Villas-Boas, numa entrevista publicada no *Jornal da Madeira,* em 1971, e citado num documento do Observatório das Actividades Culturais.

> "Escolhemos Cascais porque é a zona, na área de Lisboa, onde é possível encontrar um recinto com maior lotação. Por outro lado, a realização deste festival, insere-se na linha da promoção do turismo de Inverno. Temos um subsídio da Secretaria de Estado de Informação e Turismo (80 contos) e da Junta de Turismo da Costa do Sol." (Gomes, 2005:38)

Esta iniciativa juntou no Pavilhão do Dramático em Cascais, durante duas noites consecutivas, 20 e 21 de Novembro de 1971, cerca de 10 mil espectadores, na sua maioria jovens. Tratava-se de um acontecimento singular, já que era um Festival que celebrava um tipo de música voltada para a liberdade criativa, no seio de um país governado por um regime totalitário onde a liberdade de expressão estava altamente cerceada.
A partir de testemunhos captados no local por repórteres da Rádio Televisão Portuguesa, é possível perceber o impacto, que este tipo de iniciativa teve na sociedade portuguesa, e de que forma foi assimilada pelos presentes. Das fontes consultadas, optei transcrever algumas destas entrevistas para uma melhor compreensão deste acontecimento. As personalidades entrevistadas, das quais efectuei a transcrição das entrevistas, foram a fadista Amália Rodrigues e o apresentador de televisão Carlos Cruz, assim como quatro elementos anónimos do público presente, escolhidos no momento pelo repórter. Nas fontes consultadas, não foi possível identificar o nome do repórter (R).

> 1ª Entrevista (2 excertos)
> Entrevistado: Amália Rodrigues (AR), fadista.
> 1º Excerto
> AR: “Não sei há qualquer coisa que de vez em quando que acontece e que me toca, mas de resto não sei nada, não entendo nada de jazz, e é para ver se entendo alguma coisa que eu vim ver.”

R: “É a primeira vez que vem ver um festival de jazz?”
AR: “Não é para aí a terceira vez na minha vida.”

2º Excerto

R: “Acreditou alguma vez que em Portugal pudessem estar 12 mil pessoas a ver um festival de jazz?”
AR: “Não, não quer dizer não acreditei, não pensei nunca nisso, mas não custava nada acreditar porquê? Nós somos tant..., ainda assim somos um milhão cá em Lisboa, 12 mil pessoas não é muito.”

2ª Entrevista (Excerto)
Entrevistado: Carlos Cruz (CC), Apresentador de televisão.
CC: “Um festival de jazz em Portugal ou este festival de jazz?”
R: “Este festival de Jazz?”
CC: “Eu partilho da opinião de que este festival é uma vitória da carolice, fundamentalmente e há que atribuir todo o aplauso ao Luís Villas-Boas, um dos homens do jazz no nosso país. Como manifestação cultural artística musical, acho que é importantíssimo para todas as pessoas que não se alheiam dessas manifestações do homem este festival e portanto eles estarem aqui presentes. Como manifestação do entusiasmo colectivo neste momento existente em Portugal, acho que não é significativo, mas acho que pode é contribuir para que o segundo festival já seja muito mais significativo, porque se há pessoas que esta noite estão aqui presentes ou amanhã à noite para assistirem a este festival, para ver o jazz como fosse um animal dentro de uma gaiola nos jardins zoológico estou convencido que pelo menos uma percentagem deste público se entusiasmará, compreenderá a carolice das pessoas que gostam de jazz e sairá daqui com mais curiosidade acerca do jazz, ora é a criação dessa nova percentagem de entusiastas pelo jazz que é necessário na verdade e que portanto o terceiro e o quarto festival já serão muito mais representativos sob o aspecto de colectivismo jazzístico em Portugal, digamos assim.”
R: “Ó Carlos parece ser esta a melhor forma de introduzir o jazz, em Portugal?”
CC: “É uma fórmula um bocado violenta, tem aspectos negativos e aspectos positivos, mas se há que escolher uma forma para introduzir o jazz em Portugal, então que se escolha aquela que estiver mais à mão, e não há dúvida que esta esteve à mão do Luís Villas-Boas.

R: “Ó Carlos qual te parece ser agora a melhor forma de continuar o impacto produzido por este festival?”
CC: “É necessário que a nossa imprensa, que a nossa rádio, que os nossos clubes de jazz proliferem, que a nossa imprensa e a nossa rádio dêem apoio às gravações e aos artistas de jazz, que divulguem o que é o jazz, que expliquem às pessoas as bases teóricas, digamos assim, que possam de algum modo alertar as sensibilidades dessas pessoas para o entendimento do fenómeno do jazz que já ultrapassou o continente norte-americano, já entrou pela Europa, fora, entrará por todo o mundo, porque o jazz não é apenas música, tem implicações importantíssimas ao nível de uma sociedade, ao nível da manifestação do homem como integrado dentro dessa sociedade.

3ª Entrevista (Excerto)
Entrevistado: Um elemento do público não identificado, sexo masculino, idade cerca de 30 anos. (P1).
R: “O Sr. Conhece algum dos artistas que hoje actua”
P1: “Sim conheço praticamente todos.”
R. “A razão porque vem a este festival?”
P1: “Porque gosto imenso de jazz e porque é extraordinariamente difícil ter possibilidade de assistir a um festival onde estão nomes como o Miles Davis e o Ornette Colleman.”

4ª Entrevista (Excerto)
Entrevistado: Um elemento do público não identificado, sexo masculino, idade cerca de 20 anos. (P2).
R: “Já alguma vez assistiu ao Jazz ao vivo?”
P2: “Não é a primeira que assisto ao jazz ao vivo pá e vim aqui, creio que é isso que mais ou menos querem saber pá, embora haja no meu caso pessoal, haja um contrasenso por eu não tenho educação suficiente musical para compreender a música que vou ouvir pá, mas há o desejo de ouvir jazz até porque há determinados indivíduos que já ouvi bastantes vezes e julgo estar dentro do movimento do jazz pá, e estou aqui pá, porque quero mesmo participar nesse movimento.”

5ª Entrevista (Excerto)
Entrevistado: Um elemento do público não identificado, sexo masculino, idade cerca de 40 anos. (P3).
R: “Conhece algum destes artistas em particular?”

P3: “Só o Dave Milis”

R: “Como?”

P3: “Só este primeiro que vai actuar, o Dave Mil”

R: “Pronto, muito obrigado”

P3: “Nada, nada”

6ª Entrevista (Excerto)

Entrevistado: Um elemento do público não identificado, sexo feminino, idade cerca de 20 anos. (P4).

R: “Percebeu a música de Miles Davis?”

P4: “Pergun... (risos) é melhor.”

R: “Como?”

P4: “Percebi um bocado”

R: “Você gosta de jazz? Percebe de jazz?”

P4: “Gosto de jazz, mas não percebo muito.”

R: “Não percebe?”

P4: “Muito não.”

R: “Aplaudiu?”

P4: “Aplaudi”

R: “Porquê?”

P4: “Porquê? porque gostei”

R: “Acha que é uma música excitante?”

P4: “Acho que sim, acho que sim.”

R: “Acha que se consegue identificar nela? Identificar-se com ela? Senti-la?”

P4: “Acho que sim”

R: “Obrigado”

O Festival

A esta edição esteve associada, na minha perspectiva, uma simbologia de liberdade por contraste com a história da recepção do jazz em Portugal durante o século XX. Em primeiro lugar, devido ao significado representativo de um ideal contemporâneo, de determinados tipos de conduta e padrões comportamentais, que estavam associados a este tipo de eventos, por toda uma geração juvenil, essencialmente urbana, entusiasmada e em sintonia com os grandes festivais música, como o Woodstock ou o Festival Isle of Wight, e cuja replica a nível nacional ainda estava muito presente, com a realização do já referido Vilar de Mouros, em Agosto de 1971.

Segundo porque a música Jazz, nessa época era ainda muito associada ao conceito pejorativo de "música dos negros", representando a expressão de um grupo oprimido, e depois pelo facto de – no plano político internacional - Portugal manter colónias em África à custa da força e contra vontade dos seus povos autóctones. Esta questão foi levantada pelo etnomusicólogo Pedro Roxo, da seguinte forma: "A recepção do jazz em Portugal entre as décadas 20 e 70 do século passado espoletou e foi mediada por uma série de discursos sobre a natureza do "negro" e da condição racial negra."[74]

No âmbito internacional, para UNESCO o ano de 1971, foi o Ano Internacional da Luta contra o Racismo e a Discriminação Racial, tendo sido também, o ano em que Portugal se retirou da UNESCO, visto que esta organização apoiava os movimentos de libertação das antigas colónias. E neste contexto, o litígio entre Portugal e a ONU sobre a descolonização começara há cerca de dez anos, mas esta não conseguira nenhum resultado significativo: o governo português mantinha-se inflexível e tinham falhado todas as tentativas de diálogo. A causa principal do fracasso da ONU foi resumida assim pelo politólogo Maurice Barbier:

> "evidentemente que a política colonial de Lisboa é um desafio não só às Nações Unidas mas à evolução geral contemporânea. País económica e politicamente subdesenvolvido, Portugal agarra- se desesperadamente a um sonho do passado: conservar um império colonial solidamente amarrado à metrópole, preconizando uma política talvez bem-intencionada de assimilação e integração. Não vive à mesma hora que os outros países ocidentais e os novos países de África […] por cada ano que passa reforça o seu domínio sobre as suas colónias. (Barbier apud Silva 1995:38)

Na noite de 20 de Novembro de 1971 iniciou-se o programa com a actuação do septeto de Miles Davis. Sabendo do enquadramento político-social de Portugal e da atmosfera em torno do 1º Festival Internacional de Jazz de Cascais, Miles Davis exigiu ser ele a abrir o Festival. Inicialmente estava previsto que a sua actuação fosse depois do Quarteto de Ornette Coleman, contudo ele recusou-se, forçando a organização a abrir o festival com a sua actuação. Após uma hora de intervalo para mudança de equipamentos deu inicio à sua actuação o quarteto de Ornette Coleman. Esta ficou para a história, quando o contrabaixista norte-americano Charlie Haden**,** numa atitude premeditada dedica o tema «Song for Che» aos movimentos de libertação em Angola, Moçambique e Guiné-Bissau usando para o efeito o microfone destinado a amplificar o seu contrabaixo.

[74] Artigo apresentado no seminário de Investigação "Expressões Musicais Populares de Aquém e Além-Mar" realizado a11 de Novembro, no Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa.

De acordo com o seu próprio testemunho (Goodmann, 2006), quando Charlie Haden leu a mensagem, centenas de pessoas nas bancadas levantaram-se e começaram a fazer um barulho ensurdecedor, tão intenso que praticamente, os próprios músicos não conseguiam ouvir mais nada.

A imprensa «oficial» ignorou por completo o incidente, pois a acção da censura na imprensa actuava de forma eficaz e implacável. De acordo com os documentos consultados nos arquivos da PIDE/DGS[75], o dossier sobre o "FESTIVAL DE JAZZ EM CASCAIS" refere que este evento não deixou porém de ser noticiado nos órgãos clandestinos, como a Rádio Portugal Livre, na sua emissão de 25 de Novembro de 1971, conforme consta nos registos dos Serviços de Escuta, da Legião Portuguesa, e que refere o seguinte:

> "GRANDE MANIFESTAÇÃO CONTRA A GUERRA COLONIAL NO FESTIVAL DE MUSICA EM CASCAIS"
>
> "A polícia portuguesa prendeu o cantor americano Charles […], que no festival de "Jazz", que está a realizar-se em Cascais, apresentou uma canção dedicada aos patriotas de Angola, Guiné/Bissau e Moçambique. A canção de Charles […] - informam as agências – foi acolhida com uma salva de palmas e grandes manifestações de apoio e entusiasmo pelas 5000 pessoas que assistiam no festival, numa acção que se transformou numa manifestação contra a guerra colonial." (ANTT:PIDE/DGS)[76]

Assim tal como o jornal Portugal Democrático, publicado na cidade de S. Paulo no Brasil, entre 1956 a 1975, e tida como a "Única publicação da oposição ao Estado Novo – duradoura e editada em língua portuguesa – a não sofrer censura". (Silva 2006:25) De acordo com o antropólogo Douglas Silva, este periódico, tinha como principal tarefa na época, "o desmascaramento internacional do salazarismo sem Salazar", referindo-se ao governo de Marcelo Caetano, e sobre este acontecimento ocorrido durante o Festival de Jazz de Cascais, o jornal publicou a seguinte noticia:

No Festival de Jazz de Cascais um dos músicos americanos dedicou um número aos Movimentos de Libertação de Angola e Moçambique. Apesar de falar em inglês, as suas palavras foram traduzidas pelas pessoas que entenderam e a sala quase veio abaixo com os aplausos. No final do espectáculo, ao regressar ao seu camarim, era ali aguardado por

[75] Anexo II

[76] ANTT: PIDE/DGS - Legião Portuguesa – Comando Geral – Quartel-general dos Serviços de Transmissão e Alerta Noticiários: Serviço de Escuta, Boletim Nº 1.686 Exemplar, Nº 09, Rádio Portugal Livre, Emissão de 25/11/1971 das 08.00 às 08.30, Página Nº 8, VII - Noticiário

agentes da PIDE que o intimaram a deixar imediatamente o País. Foi forçado a seguir de Cascais para o aeroporto e embarcar no mesmo dia. (ANTT:PIDE/DGS) [77]

Na verdade, esta descrição dos factos não corresponde exactamente ao que os documentos de arquivo permitem concluir, Charlie Haden, no dia seguinte quando estava no aeroporto de Lisboa pronto para embarcar, foi levado para a sede da DGS, na Rua António Maria Cardoso. No auto de declarações[78], o músico é referido como "membro do quarteto de Hornet Coleman" (sic) e a argumentação do interrogatório foi conduzida da seguinte forma, o músico foi "CONVIDADO A DECLARAR se foi bem recebido em Portugal e aqui achou ambiente favorável à sua visita, declarou afirmativamente" (ANTT:PIDE/DGS)[79], e "CONVIDADO A DECLARAR uma vez que foi bem recebido no nosso País, qual o motivo porque já durante a viagem no avião, abordou assuntos referentes aos movimentos africanos desfavoráveis a Portugal e durante a sua actuação em Cascais dedicou uma canção escrita por ele próprio intitulada "Song for CHE", aos movimentos africanos de independência […] " (ANTT:PIDE/DGS)[80]. De acordo com o auto de declarações, Haden mostrou-se "arrependido pelo acto que praticou por desconhecer que afectava o país onde o fazia" (ANTT:PIDE/DGS)[81].

No dia 21, domingo, Haden foi depois levado sob escolta a casa do Adido Cultural da Embaixada do EUA, Sr. Gomez, e daí seguiu para o Aeroporto de Lisboa, onde embarcou no dia 22 de Novembro, às 09h00 num voo da TAP com destino a Londres[82]. Quanto a Villas-Boas e João Braga, foram confrontados, já nas instalações da DGS, com a decisão de cancelar o segundo dia do festival. Ao fim de várias horas de argumentação, os agentes da DGS exigiram finalmente 500 livre-trânsitos para autorizar o segundo dia do festival (Santos 2009:86).

Conclusão

Este episódio terminou desta forma sem consequências maiores para Charlie Haden, conforme o seu próprio testemunho. Provavelmente o facto de este ser cidadão norte-americano contribuiu para isso e o regime político português pretendeu assim evitar um conflito com os EUA, que era conivente relativamente a posição de Portugal com as suas ex-colónias e por vezes até seu apoiante. Nas diversas votações do conselho de Segurança das Nações Unidas no período entre 1968 e 1971 e nas diversas resoluções

[77] ANTT: PIDE/DGS – Portugal Democrático, n.º 166, Fevereiro de 1972.
[78] ANTT: PIDE/DGS – Direcção Geral de Segurança – Auto de Declarações de Charles Edward Haden (Anexo III)
[79] Ibid
[80] Ibid
[81] Ibid
[82] ANTT: PIDE/DGS – Direcção Geral de Segurança – Relatório do Funcionário Superior de Serviço, no dia 21 de Novembro de 1971- Ocorrências (Resumo)

apresentadas pela Comissão de Descolonização, os EUA mantiveram uma posição de neutralidade através das suas abstenções ou de voto contra as resoluções que iam contra o Estado Português.[83]

> "Na práctica, o governo português beneficiava de dois tipos de apoios. «Uns são abertos e poderosos: trata-se da África do Sul e da Rodésia do Sul, firmemente decididos em, manter a hegemonia branca na África austral e para quem os territórios portugueses são uma espécie de escudo protector. Os outros são discretos, mas não menos eficazes: trata-se pois dos grandes países ocidentais da NATO (EUA, Grã-Bretanha, RFA), os quais, embora reclamando a autodeterminação dos territórios portugueses, não fazem nada para dificultar a política colonial portuguesa»" (Silva, 2005:38-39)

A presença nos Açores era de uma grande importância na estratégica político-militar, em plena guerra fria e num período em que os EUA estavam em conflito no Vietname. A renovação do acordo das Lajes nos Açores foi efectuada no dia 3 de Dezembro de 1971, poucos dias depois deste incidente em Cascais. Ainda no mês de Dezembro, mais propriamente no dia 13, houve um encontro entre os Presidentes, Nixon dos EUA e George Pompidou da França, em Angra do Heroísmo, nos Açores, cimeira que teve como anfitrião Marcelo Caetano.[84]

De acordo com as minhas pesquisas, este próprio acontecimento é denunciado na mesma edição da Rádio Portugal Livre, que relata o acontecimento no Pavilhão dos Desportos em Cascais, surgindo com o seguinte título "UM NOVO INSULTO DO IMPERIALISMO AMERICANO À SOBERANIA PORTUGUESA."[85]

Provavelmente se Haden, no papel de activista político, fosse de outra nacionalidade ou mesmo português, teria tido outro tratamento por parte da polícia política, visto que a sua contestação tinha sido premeditada.

De acordo com o seu próprio testemunho (Goodman, 2009), quando soube que tinha que tocar em Portugal, de imediato transmitiu a sua vontade a Ornette Coleman de não querer tocar num país com um regime fascista que mantinha oprimidos vários povos das suas

---

[83] Sobre as resoluções aprovadas pela Assembleia Geral da Nações Unidas entre 1968 – 1971, v. A.E. Duarte Silva, "*4. Moderação e Impotência da ONU: 1968- 1971*" in *O litígio entre Portugal e a ONU (1960-1974),* pp. 33-39

[84]Boas-vindas nos Açores: discurso proferido pelo Presidente do Conselho, no banquete oferecido em honra do Presidente dos Estados Unidos da América, Richard Nixon, e do Presidente da República Francesa, Georges Pompidou. Angra do Heroísmo, Arquipélago dos Açores, 13 de Dezembro de 1971 / Marcelo Caetano. Lisboa: Secretaria de Estado da Informação e Turismo, 1971.

[85] ANTT: PIDE/DGS - Legião Portuguesa – Comando Geral – Quartel-general dos Serviços de Transmissão e Alerta Noticiários: Serviço de Escuta, Boletim Nº 1.686 Exemplar, Nº 09, Rádio Portugal Livre, Emissão de 25/11/1971 das 08.00 às 08.30, Página Nº 2, I – UM NOVO INSULTO DO IMPERIALISMO À SOBERANIA PORTUGUESA (Anexo II)

colónias africanas. Contudo, não tendo possibilidade de escolha, e tendo que tocar em Portugal, manifestou a Ornette Colemann a vontade de demonstrar a seu desagrado em relação à política de Marcelo Caetano. A sua intenção foi partilhada inclusive com jornalistas que faziam a cobertura da digressão do Festival de Jazz de Newport em Varsóvia, tendo consciência plena de eventuais consequências poderiam advir de acto de contestação.

A forma de o fazer, foi a escolha da canção "Song for Che" de sua autoria, que dedicou aos movimentos de libertação das colónias portuguesas, esta também portadora de uma carga conotativa de luta contra a opressão relacionada com a figura lendária do guerrilheiro Che Guevara.

O silêncio que o regime fez sobre este episódio é bem revelador da importância que ele teve. Este mesmo regime, também silenciosamente, fez o festival sofrer consequências nomeadamente a perda do apoio da Secretaria de Estado de Informação e Turismo nas suas edições subsequentes, até 1974.

Involuntariamente o festival parece ter adquirido um estatuto de "subversão" política muito embora os objectivos dos seus organizadores estivessem profundamente ligados ao lazer, à mudança de mentalidades e a uma nova ideia de cultura.

Nesta perspectiva entendo que este trabalho é um contributo para a divulgação do primeiro Festival Internacional de Jazz de Cascais, realizado antes de Abril de 1974, associado à acção política que foi levada a cabo por um dos seus intervenientes.

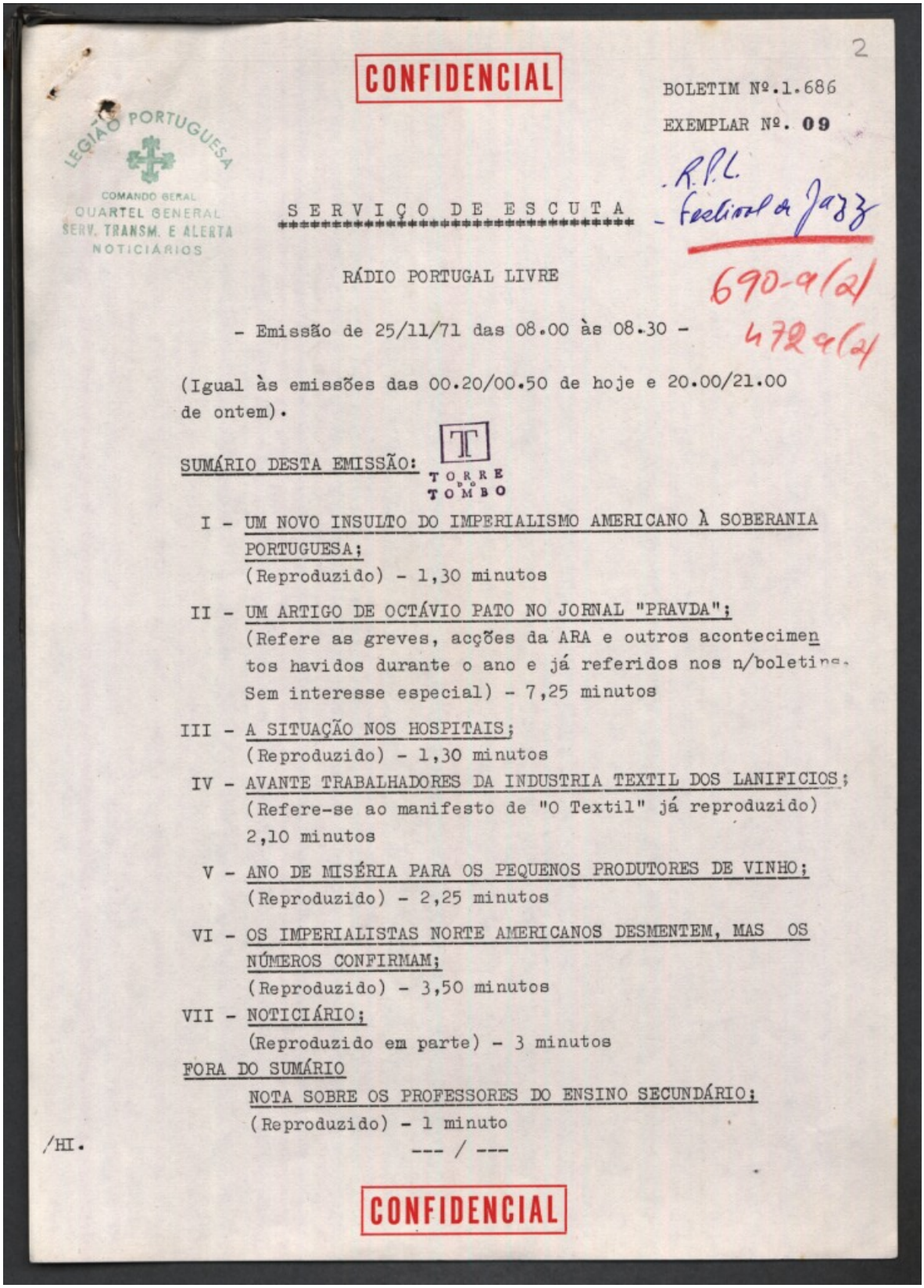
Este festival contribuiu para introduzir em Portugal uma nova mentalidade que encarava o jazz já não como "música dos negros", mas como "cultura" portadora de uma mensagem própria de liberdade. Tal como o apresentador do programa televisivo Zip-Zip, Carlos Cruz refere numa entrevista que lhe foi feita no local, momentos antes de iniciar o Festival "Jazz não é só música…"[86].

[86] Ver em http://www.youtube.com/watch?v=xKhFFupk05s

ANEXO I

CASCAIS
Jazz
(FESTIVAL DE NEWPORT NA EUROPA)
1º festival internacional de jazz de cascais
MILES DAVIS · SEPTET
ORNETTE COLEMAN · QUARTET
GIANTS OF JAZZ:
DIZZY GILLESPIE
THELONIOUS MONK
ART BLAKEY
SONNY STITT
KAI WINDING
AL MCKIBBON
PHIL WOODS & HIS EUROPEAN RHYTHM MACHINE
PHIL WOODS · GORDON BECK · RON MATHEWSON · DANIEL HUMAIR
DEXTER GORDON · JOE TURNER "CANTOR DE BLUES"
QUARTETO "THE BRIDGE"
PAVILHÃO DOS DESPORTOS DE CASCAIS · 20/21 DE NOVEMBRO 21,30 HORAS
patrocínio da secretaria de estado da informação e turismo e da junta de turismo da costa do sol
colaboração da câmara municipal de cascais
"JAZZ É CULTURA"
ACE

ANEXO II



2

CONFIDENCIAL

BOLETIM Nº.1.686

EXEMPLAR Nº. 09

LEGIÃO PORTUGUESA
COMANDO GERAL
QUARTEL GENERAL
SERV. TRANSM. E ALERTA
NOTICIÁRIOS

SERVIÇO DE ESCUTA

- R.P.L. - Festival de Jazz

690-9(2)

472-9(2)

RÁDIO PORTUGAL LIVRE

- Emissão de 25/11/71 das 08.00 às 08.30 -

(Igual às emissões das 00.20/00.50 de hoje e 20.00/21.00 de ontem).

SUMÁRIO DESTA EMISSÃO:

TORRE DO TOMBO

I - UM NOVO INSULTO DO IMPERIALISMO AMERICANO À SOBERANIA PORTUGUESA;
(Reproduzido) - 1,30 minutos

II - UM ARTIGO DE OCTÁVIO PATO NO JORNAL "PRAVDA";
(Refere as greves, acções da ARA e outros acontecimentos havidos durante o ano e já referidos nos n/boletins. Sem interesse especial) - 7,25 minutos

III - A SITUAÇÃO NOS HOSPITAIS;
(Reproduzido) - 1,30 minutos

IV - AVANTE TRABALHADORES DA INDUSTRIA TEXTIL DOS LANIFICIOS;
(Refere-se ao manifesto de "O Textil" já reproduzido) 2,10 minutos

V - ANO DE MISÉRIA PARA OS PEQUENOS PRODUTORES DE VINHO;
(Reproduzido) - 2,25 minutos

VI - OS IMPERIALISTAS NORTE AMERICANOS DESMENTEM, MAS OS NÚMEROS CONFIRMAM;
(Reproduzido) - 3,50 minutos

VII - NOTICIÁRIO;
(Reproduzido em parte) - 3 minutos

FORA DO SUMÁRIO

NOTA SOBRE OS PROFESSORES DO ENSINO SECUNDÁRIO;
(Reproduzido) - 1 minuto

/HI.

--- / ---

CONFIDENCIAL

CONFIDENCIAL

I - UM NOVO INSULTO DO IMPERIALISMO AMERICANO À SOBERANIA PORTUGUESA.

Foi hoje anunciado que o Presidente Nixon convidou o Presidente da França, Pompidou, para um encontro, para discussão de vários problemas da situação internacional. O encontro deverá ser realizado em meados de Dezembro.

Mas qual é o local que o Presidente Nixon escolheu para o seu encontro com Pompidou? Segundo acaba de ser anunciado, o local designado para o encontro serão os Açores.

Agindo como dono e senhor desta parcela do território português, que o Governo fascista, de facto, vendeu aos americanos, Nixon dá assim pùblicamente, perante a opinião pública mundial, a prova provada de que considera o território português dos Açores como parte integrante do território americano. Por isso, considerando os Açores como território seu, se atribuiu os plenos poderes para aí receber o seu comparsa Pompidou, com o qual, na verdade, tem condomínio nos Açores após a instalação da base francesa na Ilha das Flores.

Perante tal insulto para a Nação Portuguesa, denunciamos a vergonhosa posição de traição do Governo fascista de Marcello Caetano, cuja política antinacional e antipopular se exibe cada vez mais descaradamente, e apelamos para que, desde já, se manifeste, por todas as formas possíveis, o protesto do povo português contra o novo atentado que Nixon e os imperialistas americanos, com a cumplicidade dos seus lacaios fascistas, se preparam para cometer contra a soberania nacional.

III - A SITUAÇÃO NOS HOSPITAIS

TORRE DO TOMBO

Desde há vários dias que a imprensa fascista, designadamente o jornal "Epoca", nascido da fusão do "Diário da Ma-

/HI.

CONFIDENCIAL

CONFIDENCIAL

9

BOLETIM Nº.1.686
EXEMPLAR Nº. 09
PAGINA Nº. 8

VII- NOTICIARIO.

GRANDE MANIFESTAÇÃO CONTRA A GUERRA COLONIAL NO FESTIVAL DE MUSICA EM CASCAIS.

A policia portuguesa prendeu o cantor americano Charles ....., que no festival de "Jazz", que está a realizar-se em Cascais, apresentou uma canção dedicada aos patriotas de Angola, Guiné/Bissau e Moçambique.

A canção de Charles.... - informam as agências - foi acolhida com uma salva de palmas e grandes manifestações de apoio e entusiasmo pelas 5.000 pessoas que assistiam no festival, numa acção que se transformou numa manifestação contra a guerra colonial.

TORRE DO TOMBO

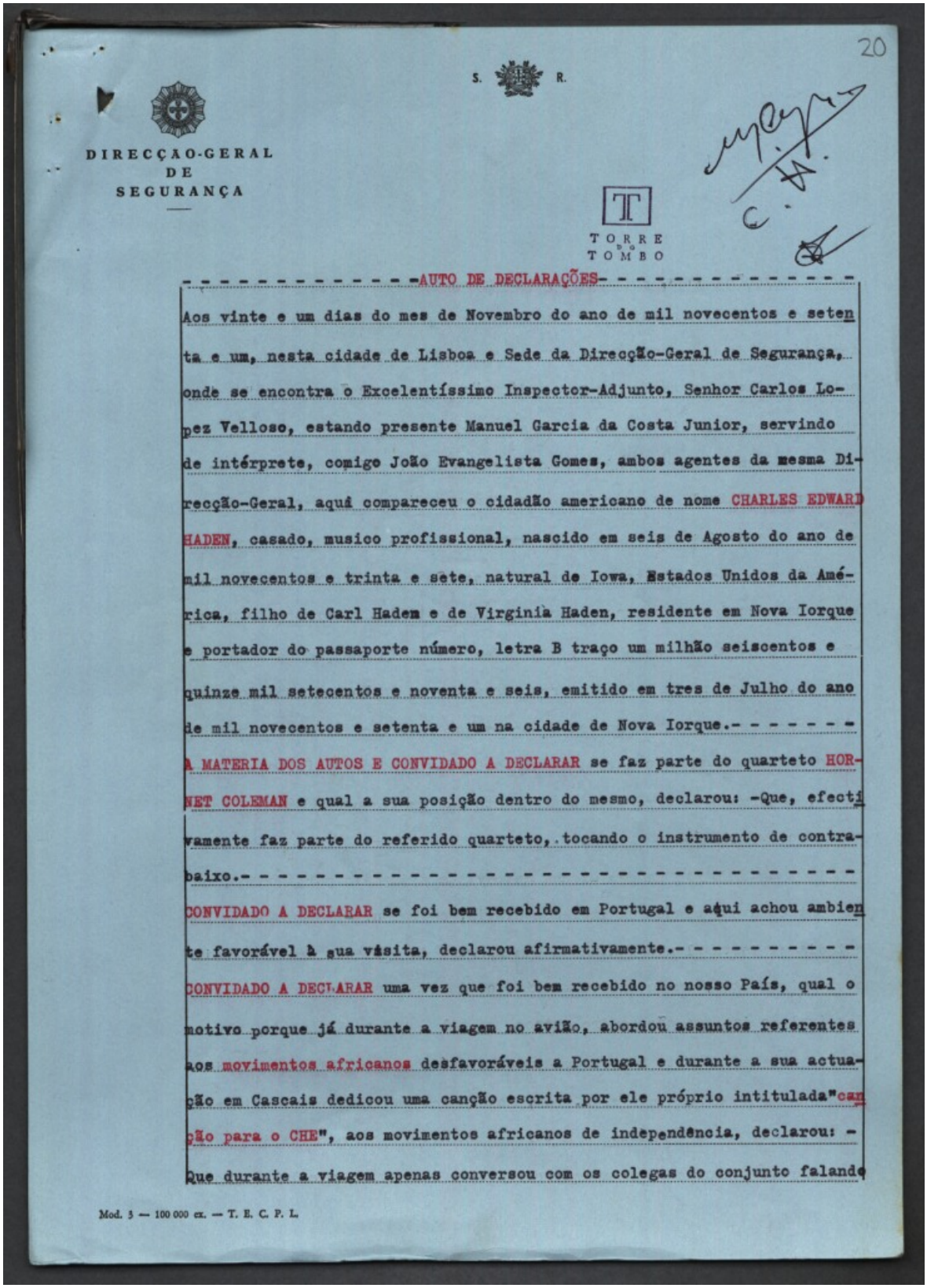
---/---

(SEGUE)

/IA.

CONFIDENCIAL

ANEXO III



20

S. R.

DIRECÇÃO-GERAL
DE
SEGURANÇA

TORRE DO TOMBO

- - - - - - - - - - - - - -AUTO DE DECLARAÇÕES- - - - - - - - - - - - - -

Aos vinte e um dias do mes de Novembro do ano de mil novecentos e seten
ta e um, nesta cidade de Lisboa e Sede da Direcção-Geral de Segurança,
onde se encontra o Excelentíssimo Inspector-Adjunto, Senhor Carlos Lo-
pez Velloso, estando presente Manuel Garcia da Costa Junior, servindo
de intérprete, comigo João Evangelista Gomes, ambos agentes da mesma Di-
recção-Geral, aqui compareceu o cidadão americano de nome CHARLES EDWARD
HADEN, casado, musico profissional, nascido em seis de Agosto do ano de
mil novecentos e trinta e sete, natural de Iowa, Estados Unidos da Amé-
rica, filho de Carl Hadem e de Virginia Haden, residente em Nova Iorque
e portador do passaporte número, letra B traço um milhão seiscentos e
quinze mil setecentos e noventa e seis, emitido em tres de Julho do ano
de mil novecentos e setenta e um na cidade de Nova Iorque.- - - - - - -
A MATERIA DOS AUTOS E CONVIDADO A DECLARAR se faz parte do quarteto HOR-
NET COLEMAN e qual a sua posição dentro do mesmo, declarou: -Que, efecti
vamente faz parte do referido quarteto, tocando o instrumento de contra-
baixo.- -
CONVIDADO A DECLARAR se foi bem recebido em Portugal e aqui achou ambien
te favorável à sua visita, declarou afirmativamente.- - - - - - - - - -
CONVIDADO A DECLARAR uma vez que foi bem recebido no nosso País, qual o
motivo porque já durante a viagem no avião, abordou assuntos referentes
aos movimentos africanos desfavoráveis a Portugal e durante a sua actua-
ção em Cascais dedicou uma canção escrita por ele próprio intitulada"can
ção para o CHE", aos movimentos africanos de independência, declarou: -
Que durante a viagem apenas conversou com os colegas do conjunto falando

Mod. 3 — 100 000 ex. — T. E. C. P. L.

sobre gravações suas, entre elas, uma sobre a guerra civil de Espanha, e não abordou assuntos referentes aos movimentos de libertação nos nossos territórios do Ultramar. Que, durante a actuação do conjunto em Cascais ontem à noite, fez realmente uma dedicação da sua canção para o "CHE" aos movimentos de libertação em toda a Africa e nos Estados Unidos, porque o faz sempre que o conjunto actua em qualquer país. Que, antes de começar o festival, os organizadores do mesmo fizeram publicidade das canções e das músicas, razão pela qual a juventude presente já tinha conhecimento que se ia tocar a referida canção e apladiu expontâneamente logo que o conjunto começou a tocá-la. Que justifica o ter tocado a "canção para o CHE", porque o tem vindo a fazer em todos os países onde têm actuado, nomeadamente na Inglaterra, França e no Japão, onde já foi várias vezes premiada. Mas que se soubesse que isto lhe ia causar transtornos no seu regresso não teria executado a dita canção nem feito a dedicação, mostrando-se arrependido pelo acto que praticou por desconhecer que afectava o país onde o fazia.- - - - - - - - - - - - - - - - - - - -

CONVIDADO A DECLARAR se deu alguma entrevista a jornais portuguesas, ou se contactou com alguém da imprensa diária, declarou: -Que durante a sua estadia em Portugal não contactou com ninguem da imprensa nem deu quaisquer entrevistas, tendo apenas mantido contactos com os organizadores do festival do jaz que são, entre outros, um tal FRANK e o VILLAS-BOAS. - Que os receberam muito Bem convidando-os até a tomarem algumas refeições juntos e pagando por elas. Que, hoje ao chegar ao aeroporto teve conhecimento por intermédio duma tal SIMONE GINEBRE de nacionalidade fra pesa agente artistica e organizadoras destes festivais em colaboração

S. R.

DIRECÇÃO-GERAL
DE
SEGURANÇA

com o Secretáriado Portugues da Informação e Turismo, que o festival de jazz que se realizaria hoje à noite foi cancelado devido às reações da parte mais jovem da assistência . -

E mais não declarou. Lidas as suas declarações e devidamente traduzidas pelo intérprete, as achou conforme, ratifica e vai com ele assinar.- - -

TORRE DO TOMBO

E para constar se lavrou o presente auto que vai também ser assinado pelo Excelentíssimo Senhor Inspector-Adjunto e por mim agente servindo de escrivão, que o dactilografei e revi.- - - - - - - - - - - - - - - - -

Mod. 3 — 100 000 ex. — T. E. C. P. L.

Referências bibliográficas

Azevedo, Cândido de (1997) *Mutiladas e Proibidas Para a história da censura literária em Portugal nos tempos do Estado Novo*, Lisboa: Editorial Caminho

Azevedo, Cândido de (1999) *A censura de Salazar e Marcelo Caetano Imprensa, Teatro, Cinema, Televisão, radiodifusão*, Livro, Lisboa: Editorial Caminho

Cordeiro, Jorge "Vilar de Mouros a música como ponto de reunião" in *Mundo da Canção*, Ano II, n.º 21, Agosto de 1971, pp. 6-14.

Gomes, Rui Telmo e Lourenço, Vanda (2005), *O Festival Estoril Jazz. Construção de uma imagem de marca*, Documentos de trabalho nº 4, Lisboa: Observatório das Actividades Culturais

Goodman, Amy (2006) "Jazz Legend Charlie Haden on His Life, His Music and His Politics", Disponível em: http://www.democracynow.org/2006/9/1/jazz_legend_charlie_haden_on_his (data da consulta: 01/06/2009)

Martins, Hélder Bruno de Jesus Redes (2006) *O Jazz em Portugal (1920-1956) Anúncio – Emergência – Afirmação*, Coimbra: Edições Almedina, SA

Nogueira, Franco (1985) *Salazar*, Lisboa: Civilização Editora

Raposo, Eduardo (2005) *Canto de Intervenção 1960-1974*, Lisboa: Público

Roxo, Pedro (2009) "A recepção do jazz no Portugal Colonial e a produção de discursos sobre a alteridade negra: alguns estudos de caso" in *Programa de Expressões Musicais Populares de Aquém e Além-Mar*, Lisboa: Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa

Santos, João Moreira (2005) *Duarte Mendonça: 30 Anos de Jazz em Portugal*, Lisboa: Editorial Presença

Santos, João Moreira (2007) *O Jazz segundo Villas-Boas*, Lisboa: Assírio & Alvim

Santos, João Moreira (2009) *Jazz em Cascais: Uma história de 80 anos*, Lisboa: Sassetti.

Silva, A.E. Duarte (1995) "O litígio entre Portugal e a ONU (1960-1974) in Análise Social, vol. xxx (n.º 130), 1995-1º, pp. 5-50

Silva, Douglas Mansur da (2006) *A oposição ao Estado Novo no exílio brasileiro, 1954-1974*, Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais

Documentos de arquivo e legislação

PIDE/DGS Serviços Centrais (1971) Procº nº 690-CI (2), Pasta nº 42, "FESTIVAL DE JAZZ EM CASCAIS" 21 e 22 de Novembro de 1971. Torre do Tombo. Lisboa

Decreto-Lei n.º 48 686, Diário do Governo (15/11/1968)

Decreto-Lei n.º 49 401, Diário do Governo (24/11/1969)

GENERAL TORRES: COMPOSITIONAL PROCESS IN AN ENVIRONMENTALLY-FRAMED MUSICAL WORK

Rafael de Oliveira
Universidade de Aveiro
oliveira.comp@gmail.com

ABSTRACT

This paper presents a series of processes used for the creation of an environmentally framed musical composition: music that derives its structure and sounds from a soundscape study. To achieve this goal, two contemporary compositional trends that support the creation of such type of music are used: Sound Imagery and Soundscape Composition.

The work General Torres (2007) is used as a means to explain how sounds present in a soundscape can favor the creation of a musical composition. This piece is based on the temporal narrative proposed while waiting inside the train station “General Torres”, in Vila Nova de Gaia, Portugal. The structural process and sound discourse used in the piece is described in order to highlight the uses of both Sound Imagery and Soundscape Composition. Thus, the goal for this study was to develop a piece (composition) in which listening awareness was encouraged, and that (what, the listening awareness?) musically translates a sound context using referential sound material.

1. INTRODUCTION

The use of environmental sounds in music has created new possibilities, new ways of musical organization, and new sound materials for the composer, giving the ability to evoke in the work (composition) the relationship between the soundscape, the sound, the listener and the musical process.

This article is based on the principle that environmentally(-)framed composition (i.e. music that takes its structure and sounds from the study of a soundscape) is constituted by several sounds. This (The compositional) material was recorded, produced and/or processed with a series of strategies that retain its sound context (or its morphological model) to impart the listener with the relationships evoked by the piece (in its structural form and in its narrative) and the musical context proposed through the soundscape composition.

It is possible to assume that a two-step process is necessary for the creation of such a type of music: the first step is the analysis of a soundscape, with an acoustic ecology approach(footnote to explain with references), where one can try to determine the temporal structure, the ecological and social context, the sounds, and their levels of

integration with the context. This research is the basis for the second step in the compositional process (what is the second step?). For Hildegard Westerkamp “the ear and the microphone are the starting points for the soundscape composer” (Westerkamp, 2002). She also states that the experience and intimacy with the sound that is being recorded provide crucial tools for the compositional process. Further, on the importance of experience, Denis Smalley comments: “The temporal disposition of, and relation among, sounds serve to articulate and shape spectral and perspectival space […], we can profit by starting with the idea that time can be placed at the service of space rather than the reverse” (Smalley, 1997). This assertion is only possible (when) taking in account the experience of the composer with the sound material.

The second step is formed exclusively by compositional processes, where the result of the research is applied with the necessary artistic freedom, trying to transmit, through the musical discourse, the relations in the studied soundscape. This article focuses on this second step, seeking to highlight the approaches that support the composition of an environmentally framed work, using as example the work General Torres (2007), and its structural processes.

2. Sound Context

General Torres is a work based on a situation experienced daily by the author (composer) during his residence (while living) in Vila Nova de Gaia, Portugal. This piece is based on the temporal narrative, proposed while waiting in a train station (“General Torres”). Initially, there is no one on the platform (the platform is empty); little by little, people arrive; they will also be waiting for the train. There is an increase in the number of people, and as they arrive, their conversations start overlapping, causing an increase in the background noise at the train station. When the train arrives, people quickly board, and then it leaves. After the train departs only silence remains at the station, creating a new waiting situation until the next train arrives.

This situation is rich in emotional content because it leads to the interior of the self. The sounds become part of the imaginary; they detach from reality and penetrate the world of the inner-self, referring to different types of memory connections. While one is waiting at the station, there is a desire to be already inside the train. This evokes in the person the situation of being already traveling, with the sounds of many stops, people boarding the train, the speed, and the sensation of being in that environment.

While this soundscape is recognizable to anyone who has been waiting for a train at this station, this situation is common to many people in different locations and in different train stations around the world. This creates a common bond of communication, that is: even if the materials are not specifically identified, the narrative is always understood, leading the

listener to his own perspective of this situation, leading him to wait for his own train, taking the reality as basis (I don't understand this last clause).

3. Creative Process

The process used in this composition refers to (draws on) two contemporary compositional trends: Sound Imagery and Soundscape Composition. The sounds that are used as (an) initial catalogue are taken from recordings made at the train station, (recorded) in order to study the constituents of the soundscape.

3.1. Sound Imagery

In the propositions of Sound Imagery, the material is regarded as an ambiguous sound with a real sound image, with characteristics that lead to its real meaning. These materials may lead to subjectivity in a composition, carrying with them new possibilities of abstractions, where the interplay between the recognizable and abstract musical treatment, create semantic and musical narratives that connect the listener to the work. John Young emphasizes that Sound Imagery is the.... (There is a confusion of subjects and objects in this sentence, better written as follows:). John Young explains that "one genre of acousmatic music which innately demonstrates these kinds of reducible structural levels is that which uses environmental/natural sounds as recognizable referents within a network of morphological transformations, frequently pulling realistic images into surreal, distended sound-imagery" (Young, 2004).

In this stage (stage of what, your composition?) the idea presented by Denis Smalley (Smalley, 2007) was applied, trying to achieve the same musical condition that he achieved in his work Empty Vessels (1997). "Specific source-bonded sounds are used not only because they create an environmental space but also because they produce spectral space" (Smalley, 2007). He seeks the soundscape constitution searching for spectral formations and sound morphologies he wants to use during the piece. With this basic material he constructs a music in which he demonstrates the musical potentials of the real sound.

This also favors the proposal by Barry Truax (Truax, 2002) that discusses the necessary utilization of manipulations on sounds from the soundscape, in such a way to achieve a distant reference that enables the memory to be put at work. In terms of soundscape composition, a processed sound often creates a sense of being abstracted from its real world context. One example of this procedure can be found in Truax's Basilica (1994): the sounds of the bells of Quebec's Notre Dame Basilica' are prolonged in time, together with a transposed version. As a result, the sounds are transformed "into a large resonant space reminiscent of the interior of the church itself" (Truax, 2002). Therefore, a sound

can be abstracted from its original context in such a way that it interacts with the listener in this new musical syntax. In the beginning of General Torres, I try to achieve equilibrium between abstracted musical construction and a series of references to the soundscape that will be used in the rest of the work. Therefore, I am presenting a subjective allusion of the sound materials that reveals itself in its original context during the piece.

3.2. Soundscape Composition

In this approach, the sound and social context of the ambient (environment) is portrayed, as well as its narrative, providing the listener with material that makes the environment understood under a different perspective (different from the “living through” experience). This happens because the ambient is perceived in its new musical aspect, and also in the relations and the information transmitted by all sounds present in the soundscape composition. Andra McCartney states that “soundscape composers can act as interpreters of the various languages of places, based on their knowledge of these places which is honed through the processes of listening, recording and composing” (McCartney, 2002). The essence of this type work is to relate the transformation of the recorded sound to the memory of the listener; and this memory can be about a place, an object, a scene, or any personal experience. “Hearing a particular sound or ambience can launch a chain of related memories […] that reconnects us with particular places and times in our lives” (McCartney, 2002).

For Barry Truax a soundscape composition should enhance our understanding of the world, and its influence should be taken into our daily life and perception. “The soundscape composition intends to change listeners’ awareness of their environment” (Truax, 2000). Hildegard Westerkamp agrees with this by stating that a “soundscape composition can and should create a strong oppositional place of conscious listening” (Westerkamp, 2002). John Drever suggests that the soundscape composition should be connected to ethnography, because both disciplines need an involvement of the researcher/composer with the environment, their object of study. Therefore, they both need a holistic approach, through the perceptive and participative personal experience in the context, to translate and reveal connections that are present in the environment, either social, physical or through sound (Drever, 2002).

4. Musical Structure

The piece composition General Torres is divided into two sections, according to a narrative that takes the Sound Imagery and Soundscape Composition models as paradigms.

4.1. First Section

In the first section, the treatment given to the musical material focuses on the presentation of the sound material from an abstract point of view, where the play between pure sounds (realities) / processed sounds (abstractions), makes the listener enjoy the music as subjective constructions of reality with a musical treatment. The spectral morphology is treated in a way to create a syntax within the pitches' framework. At the same time, the listener notices and assimilates the sounds that later will be part of the soundscape.

The creation of this section is based on the gestural movement of the passing of a train through the station. It emphasizes crescendos and decrescendos, and the pitches from the harmonic spectrum of the train's whistle prior to its arrival. Along with this, the sounds inside the train are manipulated so that its rhythmic characteristics are highlighted and its "reality" is extracted. (N.B.: in this first moment the composer is not creating a direct reference of the sound material to its real context, instead the composer focuses on the creation of a musical abstract construction of a sound world). The perception of reality is processed in two ways: the first is the direct perception of the surroundings: the situation of the contextual environment is analyzed; the second way is based on aesthetic appreciation (the sounds present at the environment are listened with pleasure or displeasure). In this first section the listening process inferred is the aesthetic appreciation, thus leading to a more musical and subjective setting.

To build this initial section, the strategy used to process sounds was to emphasize the ambiguity of the sounds, and to create a catalogue of musical objects rich in cross-references between abstract and real material. The goal is to enable the construction of an imaginary narrative that stresses abstract sound and not (rather than) reality. Young discusses two types of techniques for sound modeling that provide the creation of hybrid morphologies of the sound: "these are described in terms of idio and exo-morphologies, which respectively describe the distinguishing identity features that remain re-shaped within a processed sound, and the re-shaping features of another sound superimposed on it" (Young, 2004). He points out that the sound that results from spectral manipulation becomes ambiguous and can suggest different connotations.

Denis Smalley's proposal in his (discussion of) Spectromorphology (Smalley, 1997) was used to establish the temporal structure of this section (at a certain point he describes a guideline of spatial settings in electroacoustic works). There are works whose space setting is fixed, where the distribution of the material is fixed and is known since the beginning of the work, and different aspects of the space can also be revealed over time. "Spatial awareness is cumulative, and the listener eventually realizes that there is a global spatial topology into which the whole work fits" (Smalley, 1997). This process suits this work very well, where the initial idea is to show little by little the constituents of a

soundscape in an abstracted form, which will be revealed in the second part, using another musical approach.

Thus, the work starts with the warning signal of the train approaching the station. From this moment, the gesture expected (that of a train approaching) is presented not with the actual sound but rather with a manipulation of the sound spectrum, which leads to understanding of the movement. This gesture is manipulated to form a glissando whose apex is exactly the same pitch as the signal, re-affirming that spectrum. Upon the reappearance of the gesture, many sounds that are present in the station and inside the train are heard, and all are processed using the same spectral morphologies of the initial gestures. Manipulations of the train's signal are heard, and they mix with the spectral constitution of other materials. Sounds from inside the train suggest the characteristic rhythm of a train speeding along the track, leading to a slowdown in rhythm, the train arriving at the station, culminating with the opening of the door and the appearance of the environmental noise from the station. The second part of the work is about to start, introducing a new narrative.

4.2. Second Section

The second section of the work is constructed using the proposals of the soundscape composition, where the social context is evoked through the placement of environmental sounds and temporal structure of a soundscape, in a musical setting. Thus, from this moment, the sounds previously processed are now presented in pure form, exposing the social situation from the station, suggesting to the listener the waiting, amidst the sounds of people walking and talking. This continuous growth, until the arrival of the train (and its subsequent departure), is wrapped in reality and in subtle references to the processed sounds, connecting to what Barry Truax already highlighted: the listener enters an immersive world as he waits for the train, imagination blends with reality, the passing of time is distorted and some sounds seem different than they really are (Truax, 2002).

During the temporal framing of the second section, emerges the need to connect the narrative with the temporal discourse of the soundscape, as the idea of this section is precisely the sound evolution present in the waiting, the train arrival, its departure and the new waiting. Truax notes that there is a structural model of soundscapes, which he calls the static approach, where the composer is focused on the observation of the environment, where the sound discourse is created using the model of time evolution in a specific environment (Truax, 2002). The necessity of creating this type of structure is based in the need that, while the soundscape presents itself as real, it can evoke the desired musical narrative. Ulises Ferretti states that in musical works based on soundscapes "the unity is recognized by the permanence of materials or behaviors, and

the diversity by the presence of changes, mutations or novelty" (Ferretti, 2006). Thus, the sounds used in the construction of the second section of the work are treated with little processing, but at the same time taking into consideration small distortions that occurs in perception.

This section begins with the sound of the empty train station. From the point where a coughing is heard and a page of a magazine is turned, people start arriving, noise increases and amplify the natural resonance of the platform. The train appears from inside this resonance, and subtly disappears (filtered to an almost unrecognizable morphology), referring to the process of daydreaming and inner-self thinking experiences of a person waiting for the train. With the recurrence of these materials the soundscape is transformed, the noise of the conversations reaches a peak, and then the train whistle is heard, signaling its immediate arrival, followed by its actual arrival. This sound is connected to the sounds from inside the train, and, again, it is also connected to the sound of the departing train. After its departure, the silence returns, the page turns and coughing are re-stated. The work ends, conveying the sense that this situation is repeated endlessly.

5. Final Considerations

In this article the compositional process used in the work General Torres was described, seeking to explain how the sounds in a soundscape can favor the creation of a work that, while presenting itself as musical, also delivers an appreciation model for assessing the everyday world. During this process Sound Imagery and Soundscape Composition approaches were used. Through Sound Imagery it was possible to create an abstract world, where the musical construction has a spectro-morphological organizational model of sounds. The Soundscape Composition approach was used to present a sound context where the listener can observe and appreciate the relations between the sounds in the soundscape. Therefore, it was possible to create an environmentally framed musical composition, which is modeled from the perspective of a person waiting a train and the time passing. This context is musically translated using the reference material to stress the musicality of sounds.

The aim of this study was to develop a piece (composition) in which listening awareness was encouraged. Through this work, listeners can appreciate sounds that are part of their daily lives. The composer tries to transmit in this work, not only his artistic insight, but also his sound vision of the world, offering new models of sound and musical appreciation. As Hildegard Westerkamp has said: "It starts with listening as a conscious practice in daily life, continues during the acquisition of sound materials, the work in the studio, right through to the presentation of the final piece" (Westerkamp, 2002).

REFERENCES

Drever, John Levack (2002). “Soundscape composition: the convergence of ethnography and acousmatic music”. Organised Sound, Volume 7 (issue 1): 21-27.

Ferretti, Ulisses (2006). “Entorno Sonoro del Cotidiano: cinco piezas instrumentales”. Master Thesis. Programa de Pós-Graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

McCartney, Andra (2002). “Circumscribed journeys through soundscape composition”. Organised Sound. Volume 7 (issue 1): 1-3.

Smalley, Dennis (2007). “Space-form and the acousmatic image”. Organised Sound. Volume 12 (issue 1): 35-58.

Smalley, Dennis (1997). “Spectromorphology: explaining sound-shapes”. Organised Sound. Volume 2 (issue 2): 107-126.

Truax, Barry (2002). “Genres and techniques of soundscape composition as developed at Simon Fraser University”. Organised Sound. Volume 7 (issue 1): 5-14.

Truax, Barry (2000). “The aesthetics of computer music: a questionable concept reconsidered”. Organised Sound. Volume 5 (issue 3): 119-126.

Westerkamp, Hildegard (2002). “Linking soundscape composition and acoustic ecology”. Organised Sound. Volume 7 (issue 1): 51-56.

Young, John (2004). “Sound morphology and the articulation of structure in electroacoustic music”. Organised Sound. Volume 9 (issue 1): 7-14.

A JAM SESSION ENQUANTO OBJECTO DE ESTUDO

Ricardo Nuno Futre Pinheiro
Universidade Lusíada de Lisboa

Resumo

Este trabalho discute os principais estudos realizados em torno da jam session, focando as várias formas como esta prática performativa tem sido abordada na literatura sobre jazz. Partindo da pesquisa bibliográfica realizada no Institute of Jazz Studies na Rutgers University (E.U.A.), e de trabalho de terreno levado a cabo entre 2004 e 2005 em clubes de jazz em Manhattan, analiso até que ponto estes estudos reflectem perspectivas pobres e descontextualizadas sobre uma prática performativa crucial no desenvolvimento do processo criativo, aprendizagem e construção de redes profissionais de músicos de jazz.

Os escassos estudos existentes sobre a jam session, apesar de contribuírem para o levantamento de algumas questões importantes, são insuficientes para um profundo conhecimento desta prática nas suas vertentes musical, social e cultural, nomeadamente em termos do seu funcionamento e papel no âmbito do jazz. O discurso e pontos de vista dos músicos são negligenciados na grande maioria dos trabalhos realizados.

Palavras-chave: Jam session, literatura sobre jazz, improvisação, performance, processos criativos, aprendizagem, redes

Abstract

The aim of this paper is to discuss the main approaches on the jam session in jazz literature. Starting from bibliographical research carried out at the Institute of Jazz Studies - Rutgers University, and from fieldwork conducted between 2004 and 2005 in jazz clubs in Manhattan, I argue that most of the literature on jam sessions reflect poor and decontextualized perspectives concerning a performance practice that is crucial for the development of the creative process, learning, and the construction of networks among jazz musicians.

The scarce literature on jam sessions, in spite of contributing to the discussion of some important issues, is insufficient to provide a fully comprehensive view of this practice in its musical, social and cultural aspects, namely in terms of its functioning and role in jazz. The musicians' discourse and viewpoints are often neglected in most academic literature on jam sessions.

Keywords: Jam Session, Jazz Literature, Jazz Clubs, Improvisation, Performance, Creative Process, Learning, Networks.

Discussão

Dois dos mais marcantes estudos académicos sobre a jam session foram publicados pelos sociólogos William Bruce Cameron (1954) e Lawrence D. Nelson (1995). Estes dois artigos, separados por quase quarenta anos, apontam para a importância da jam session na observação dos processos sociais que aí ocorrem e que se enquadram no meio do jazz. Aprofundando questões relativas à estrutura social e modos de comunicação entre participantes no evento, os autores traçam um quadro de várias realidades possíveis no âmbito das quais se estrutura e desenrola o processo criativo na jam session.

Cameron retrata a jam session enquanto "refúgio" de indivíduos amorais, iletrados, impulsivos e instintivos (1954: 181). Postulando que a ocasião performativa constitui um "ritual de purificação" e de reafirmação dos valores estéticos dos músicos, levando-os à tentativa deliberada de se colocarem à margem do público e do resto da sociedade, o autor contribui com uma visão estereotipada do músico de jazz, socialmente auto-isolado, iletrado e sem capacidade para se exprimir verbalmente.

> If the reader perceives the significance of this, it will be obvious why most jazzmen, unschooled in logic and philosophical aesthetics, are at a loss to verbalize their aims and methods, and resort to jargon (itself unexplained) or else refuse to discuss jazz at all. As far as expressing and communicating their basic ideas to outsiders, jazzmen are not only non-literate but non verbal as well (Cameron 1954, 180).

Esta visão ganhou popularidade em muitos outros estudos no campo do jazz, dando espaço a uma "musicologia autoritária" e capaz de julgar a "genialidade" de "primitivos" através da utilização de critérios analíticos provenientes da tradição da música ocidental, como é patente nos trabalhos de Gunther Schuller (1968, 1991) e André Hodeir (1956).

A comunicação verbal especializada desenvolvida e mantida nos círculos do jazz, e que é perspectivada negativamente por Cameron tem, segundo Lawrence Nelson, funções específicas importantes: a de distinguir elementos do meio[87] e a de traduzir comportamentos de sanção. É notório que Cameron e Nelson não estudam espaços concretos nos quais se desenrola esta prática, assim como também eventos localizados no espaço e no tempo.

Duas perspectivas históricas sobre a jam session estão patentes na Dissertação de Mestrado em Historiografia de Jazz de Joseph Peterson *Jam Session: An Exploration Into*

[87] Em "Lester Young: Master of Jive" (1985) Douglas Daniels analisa a linguagem verbal de Lester Young, concluindo, ao contrário de Cameron, que a criação de códigos verbais potencia a aproximação entre músicos e audiência através da utilização de sistemas de significados partilhados.

The Characteristics Of An Uptown Jam Session (2000) e num capítulo da monografia de Scott DeVeaux *The Birth of Bebop* (1997)[88]. Apesar de estudarem jam sessions em locais e períodos específicos, nomeadamente em Manhattan e no período do *bebop* nos anos quarenta e início dos anos cinquenta do século XX, estes dois trabalhos não esclarecem até que ponto a prática se foi transformando ao longo do tempo, não fornecendo uma articulação satisfatória entre o passado e as jam sessions contemporâneas. Apesar da tentativa de comparar jam sessions nos anos quarenta com as do final do século XX na zona *Uptown* de Manhattan, Peterson (2000) avalia o evento em dois diferentes períodos distintos sob um mesmo prisma, gerando uma visão histórica estática, e obscurecendo a importância do carácter multi-dimensional, temporalmente dinâmico e mutável da jam session. Peterson, afirmando que a jam session está intimamente relacionada com o prazer artístico, a aprendizagem, a competição e a sobrevivência, não explicita claramente quais as características que pertencem ao passado e ao presente, de que forma se manifestam em cada um dos casos, e de que modo essas manifestações terão evoluído ao longo dos anos. O autor deixa também por explicar por que razão estes quatro elementos são considerados como "verdadeiros", e qual o critério utilizado para esta classificação, dado o carácter problemático do termo.

DeVeaux afirma que as novas atitudes e procedimentos estéticos que emergiram em meados dos anos 40 no contexto de jam sessions em Manhattan vieram redefinir o conceito do músico "entertainer" da era do *swing*. Este assume agora uma autonomia e dignidade que se reflectem na recusa em satisfazer o gosto do grande público, mantendo um equilíbrio entre a seriedade do contexto do palco de concerto e a atmosfera informal que liga o jazz às suas raízes populares.

> The jam session, in short, underlies all claims for the legitimacy of bebop-not simply as a jazz idiom, but as the decisive step toward jazz as art (DeVeaux 1997, 202-203).

> Jam sessions therefore encouraged techniques, procedures, attitudes - in short, the essential components of a musical language and aesthetic - quite distinct from what was possible or acceptable in more public venues (DeVeaux 1997, 217).

DeVeaux defende que jam session constituía principalmente uma oportunidade de prática, aprendizagem, troca de ideias, representando um contexto social privilegiado para o estabelecimento de hierarquias de competência profissional. Esta perspectiva é importante

[88] Peterson apresenta uma visão historiográfica sobre a jam session, enquanto que De Veaux alicerça o seu trabalho sobre os aspectos sociais das jam sessions nos anos 40.

por ligar jam sessions às raízes tradicionais do jazz, nomeadamente no que diz respeito a uma história de aprendizagem, troca de ideias e estabelecimento de hierarquias de competência profissional. Ainda neste registo, o escritor Ralph Ellison em *Shadow and Act* (1953) relata o ambiente da jam session no Minton's Playhouse. Segundo Ellison, a jam session constituía uma ocasião importante para a aprendizagem da tradição, estilo e técnicas improvisativas de grupo, assim como também para o encontro e desenvolvimento de uma voz musical própria (*ibid:* 208-209). Segundo Ellison, a realização de jam sessions, proporcionou a criação de um meio homogéneo com padrões colectivos resultantes da experiência de grupo.

Nos estudos anteriormente discutidos, as narrações, diálogos, análises e ideias dos principais intervenientes da jam session são deixadas parcial ou totalmente de lado, o que empobrece a clarificação de questões centrais para o seu estudo, com por exemplo, questões de significado musical. O ponto de vista de alguns músicos sobre aspectos da jam session podem-se encontrar em algumas entrevistas e autobiografias publicadas. James Patrick, em 1983, publicou um artigo que consiste maioritariamente na transcrição de uma entrevista realizada com o pianista Al Tinney. Este artigo retrata, na primeira pessoa, acontecimentos e procedimentos relacionados com a jam session no Monroe's Uptown House entre 1940 e 1943. Al Tinney afirma que terá sido no contexto destas jam sessions, depois do horário de trabalho regular, que se terá desenvolvido um novo idioma musical a partir da prática e desenvolvimento de concepções específicas relacionadas com ideais artísticos, políticos e sociais. A interacção com outros músicos terá levado Tinney e outros músicos a desenvolver uma nova abordagem alicerçada na utilização de frases improvisadas enquanto melodias principais de composições.

> We just started playing and, like I say, there started to become a unity, the music started developing. We would play different melodies on the same chord changes as an existing melody. We would take a song and use the same chord changes, but put a different melody on top, which would make it our song now. We'd put some sort of, not an obligato, but you could use it as an obligato to the actual melody, you see. It was that much of a counterline. So that's what started happening (Al Tinney em Patrick 1983, 157).

Tinney esclarece igualmente a utilização de processos tais como a escolha de tempos rápidos ou substituições harmónicas complexas, enquanto modo de desencorajar a participação de músicos menos competentes. Estes processos viriam posteriormente a ser incorporados enquanto características estruturais do bebop.

O saxofonista Bruce Lippincott (1958) descreve, em termos gerais, as principais ocorrências na prática da jam session. Em "Aspects of the Jam Session" Lippincott fornece

informação geral acerca de modo como se processava a escolha dos músicos; do repertório, da tonalidade e do tempo, a utilização de introduções, e o estabelecimento da ordem dos solos.

Miles Davis, em *Miles: The Autobiography* (1990) sublinha a importância das jam sessions do Minton's Playhouse para a aprendizagem dos músicos em ascensão no meio. O trompetista descreve ainda o ambiente competitivo e alguns "comportamentos de sanção" que fariam parte do ambiente da jam session no Minton's Playhouse em meados dos anos 40.

> Minton´s was the ass-kicker back in those days for aspiring jazz musicians, not The Street [52nd Street] like they arte trying o make out today. It was Minton's where a musician *really* cut his teeth and *then* went downtown to the Street. Fifty-second street was easy compared to what was happening up at Minton´s. You went to 52nd to make money and be seen by the white music critics and white people. But you came uptown to Minton's if you wanted to make a reputation among the musicians. Minton´s kicked a lot of motherfuckers' asses, did them in, and they just disappeared-not to be heard from again. But it also taught a whole lot of musicians, made them what they eventually became (Davis 1990, 53-54).

> If you got up on the bandstand at Minton´s and couldn't play, you were not only to get embarrassed by people ignoring you or booing you, you might get your ass kicked (Davis 1990, 54).

Conclusão

Uma análise da escassa literatura sobre a jam session evidencia a predominância de perspectivas sociológicas e históricas. As abordagens sociológicas de Cameron e Nelson são guiadas pela falta de enfoque em práticas situadas espacial e temporalmente. A perspectiva de Cameron, racialmente problemática, encontra-se em sintonia com as abordagens de Howard Becker (1951), Alan Merriam e Raymond Mack (1960), e Aaron Esman (1951) sobre os músicos. Estes autores, para além de representarem os músicos de jazz enquanto indivíduos isolados das audiências e da sociedade, sustentam o estereótipo do músico de jazz enquanto indivíduo amoral, iletrado, impulsivo e instintivo. Ao suportar o que Ted Gioia (1989) denominou de "mito primitivista", estes estudos influenciaram profundamente a literatura sobre jazz na segunda metade do século XX.

As perspectivas históricas de DeVeaux e Peterson sobre a jam session analisam práticas performativas localizadas espacial e temporalmente, levantando questões importantes. Contudo, estudam a jam session sob o ponto de vista da sua ligação com o período do

bebop, não esclarecendo até que ponto a sua configuração se transformou ao longo do tempo.

Argumento que a literatura dedicada a jam sessions aqui analisada, apesar de levantar algumas questões essenciais, é incapaz de fornecer perspectivas analíticas e actuais profundas que esclareçam os seus contornos musicais, organizacionais, sociais e culturais, não articulando esta prática com o contexto do meio do jazz. A riqueza do discurso dos músicos, negligenciado em grande parte da literatura aqui examinada, fornece novas pistas para a análise da jam session, sugerindo a necessidade do estudo detalhado e actual desta prática performativa central para o percurso dos músicos de jazz e para o meio.

Bibliografia

Becker, Howard S. 1951. “The Professional Dance Musician and his Audience”. *The American Journal of Sociology* 57: 136-144.

Cameron, William Bruce. 1954. “Sociological Notes on the Jam Session”. *Social Forces* 33: 177-182.

Daniels, Douglas Henry. 1985. “Lester Young: Master of Jive”. *American Music* 3: 313-28.

Davis, Miles.1990. With Quincy Troupe. *Miles: The Autobiography*. New York: Touchtone. Orig. Pub. New York: Simon e Schuster.

DeVeaux, Scott.1997. *The Birth of Bebop: A Social and Musical History*. University of California Press, Berkeley.

Ellison, Ralph. 1953. *Shadow and Act*. Vintage Books: New York.

Esman, Aaron H. 1951. “Jazz-A Study in Cultural Conflect”. *American Imago* VIII (June): 219-226.

Gioia, Ted. 1989. “Jazz and the Primitivist Myth”. *Musical Quarterly* 73:1: 130.

Lippincott, Bruce. 1958. “Aspects of the Jam Session”. In *Jam Session: An Anthology of Jazz*. Ed. Ralph Gleason. The Jazz Book Club. London.

Merriam, Allan P., and Raymond W. Mack. 1960. “The Jazz Community”. *Social Forces* 38 no. 3 (Março): 211-22.

Nelson, Lawrence D. 1995. “The Social Construction of the Jam Session”. *Jazz Research Papers* (IAJE) 1995: 95-100.

Patrick, James. 1983. “Al Tinney, Monroe´s Uptown House, and the Emergence of Modern Jazz in Harlem”. *Annual Review of Jazz Studies* 2: 151-179.

Peterson, Joseph M. 2000. “Jam Session: An Exploration Into The Characteristics Of An Uptown Jam Session”. Tese de Mestrado. Rutgers University.

ESTUDOS DE MÚSICA INSTRUMENTAL NO FINAL DO ANTIGO REGIME: Problemas, Fontes, Metodologias.

Vanda de Sá
Universidade de Évora.
vandasa@sapo.pt

Resumo

A música instrumental durante o Antigo Regime tem sido objecto de um tratamento parcial, ou secundário, dada a importância primordial que a música sacra e operática conheceram em Portugal, ocupando assim a maior fatia da produção musicológica consagrada a este período. Acresce que, ainda por comparação, o reportório conhecido é diminuto, devido às condições de produção e circulação serem muito restritas. O presente projecto de investigação pretende concentrar-se por isso, numa primeira fase, nas problemáticas relacionadas com os usos e funções dos reportórios instrumentais nos diversos contextos, a par dos processos relacionados com a sua circulação e difusão. Vai desenvolver-se também um trabalho de levantamento e estudo crítico de reportório para posterior edição de uma antologia de música de tecla.

Abstract

The instrumental music during the Old Regime has been the object of only partial or indirect study, because the greater importance of sacred music and opera in Portugal at this time has meant that the majority of musicological research into this period has been dedicated to these fields. The new models of sociability and the introduction of new cultural practices and consumerism (Weber, Leppert, Berg, Bermingham) had a deciding influence on the emergence of the modern age.

This project proposes to identify and analyze the various contexts of the production of instrumental music between 1755 and 1834 with particular attention to the problem of the uses and functions of instrumental music in different contexts and the processes related to its performance and dissemination. We consider also the survey and cataloguing of a consistent amount of musical sources and the critical study of compositions representing the principal genres of the period in an anthology of keyboard music.

A música instrumental durante o Antigo Regime tem sido objecto de um tratamento parcial, ou secundário, dada a importância primordial que a música sacra e operática conheceram em Portugal, ocupando assim a maior fatia da produção musicológica consagrada a este período. Acresce que, ainda por comparação, o reportório conhecido é diminuto, devido às

condições de produção e circulação serem muito restritas. Compunha-se relativamente pouca música instrumental que, normalmente conhecia uma escassa circulação, sendo pouco copiada, para além de não se investir praticamente na sua publicação. O presente projecto de investigação em fase pretende concentrar-se por isso, numa primeira fase, nas problemáticas relacionadas com os usos e funções dos reportórios instrumentais nos diversos contextos, a par dos processos relacionados com a sua circulação e difusão. Vai desenvolver-se também um trabalho de levantamento de reportório para posterior edição de uma antologia de música de tecla.[89]

O quadro de produção e circulação musical durante o Antigo Regime dependia, no essencial, do poder da Coroa enquanto modelo, autoridade legitimadora, mecenas e, sobretudo, entidade empregadora. Esta influência vasta projectava-se em todos os reportórios dominantes, de forma tão mais evidente quanto a sua repercussão pública e eficácia na representação das máximas instituições de poder.

O processo de transformação, ao nível das práticas culturais, está em grande medida associado à reconstrução de Lisboa após o terramoto de 1755, que é acompanhado pelo compromisso cultural inerente ao absolutismo iluminado no quadro de uma sociedade de Antigo Regime. No referido período de cerca de setenta anos, destacam-se três momentos distintos e decisivos, cuja influência se reflecte aos mais diversos níveis e, por maioria de razão, de forma muito perceptível na produção cultural normalmente vulnerável às mínimas oscilações nas cúpulas de poder. O primeiro período que coincide com o reinado de D. José, entre 1750 e 1776, caracteriza-se por uma disseminação parcelar e difusa da cultura das luzes. Verifica-se uma ascensão socio-económica fulgurante de alguns negociantes que se envolvem no projecto pombalino das Companhias, no quadro do comércio intercontinental, o que viabiliza a afirmação de um grupo de alta finança, protegido e estimulado pelo Marquês de Pombal. Este grupo vai contribuir decisivamente para a afirmação de novas práticas de sociabilidade, entre as quais se enquadra a música instrumental, dando peso e consistência ao "fórum público" que assumirá os encargos e contribuirá para a massa crítica necessários a uma sala de espectáculos como o Teatro São Carlos, fundado em 1793.[90] Entre essas práticas culturais, em expansão, destacamos nomeadamente a contratação de músicos profissionais para funções profanas privadas, nomeadamente concertos vocais e instrumentais.[91]

---

[89]Referência do projecto: PTDC/EAT-MMU/104206/2008 Título: *Estudos de Música Instrumental em Portugal: 1755 – 1834*.

[90] Construção excepcionalmente rápida e eficaz sob a gestão de Anselmo José da Cruz Sobral que ocupou os cargos de Inspector das Obras Públicas e na Direcção do grupo de capitalistas do Contrato do Tabaco.

[91] Cf. Montepio Filarmónico de Lisboa, Fundo da Irmandade de Santa Cecília (ISC) Manifesto de 1781/08/12 de João Baptista Biancardi, a título de exemplo.

O segundo período que se inicia com o reinado de D. Maria I, em 1777, até à invasão das tropas napoleónicas, em finais de 1807, coincide com a morte política do Marquês de Pombal e um processo de recomposição geral da economia portuguesa, com uma diversificação das trocas comerciais, uma vaga de expansão e modernização do sector industrial que atinge Lisboa e marcará um ciclo económico positivo que culmina na década de 1790.[92] O referido grupo de grandes capitalistas continuará a exercer uma poderosa influência, a par do reforço de alguma alta aristocracia que anteriormente se vira afastada por Pombal, e que vai intensificar a influência cultural das luzes, (vide a fundação da Academia Real das Ciências), encontrando-se apta a promover novos reportórios. Diversifica-se e expande-se consideravelmente o comércio associado a bens de luxo, onde podemos incluir as partituras e instrumentos musicais, com decorrente alargamento da actividade comercial local ligada à música, que facilita os preços cada vez mais acessíveis. É neste período que encontramos uma clara abertura à importação de modas, novidades e práticas culturais, sobretudo de França, a par dos novos modelos de sociabilidade doméstica com recurso à música, em expansão pelas classes médias, como é o caso ainda dos concertos e bailes públicos, bem como da prática musical doméstica, sobretudo a partir da década de 1790. A avaliação e estudo historiográfico do reinado de D. Maria I estão marcados pelo contraditório, prevalece contudo a ideia geral de que se tratou de um período caracterizado pela reacção e continuidade e valoriza-se a sofisticada formação cultural da rainha.[93]

O período seguinte balizado entre 1808 e 1820 é marcado primeiro pela Guerra Peninsular e em seguida pela transformação e convulsão políticas que viriam a desembocar na revolução liberal de 1820. A presença francesa - que provoca a ausência da Corte de Lisboa até 1821 e a decorrente administração inglesa em Portugal, após a vitória do exército luso-britânico - terá consequências profundas nas práticas culturais no âmbito das instituições, nomeadamente Corte e Igreja, para além de óbvias alterações ao nível das sociabilidades. Verifica-se contudo um processo de continuidade na afirmação da prática de música instrumental, que resulta de um cruzamento de linhas de força que têm a ver com a importação de práticas cosmopolitas, o investimento nas estratégias de distinção socio-económica pela classe média, a diversificação da actividade profissional por parte dos músicos que não contam, agora, com a segurança oferecida pelas instituições régias (nomeadamente Real Câmara) e ainda o fortalecimento de práticas comerciais relacionadas com o lazer, onde se inclui a música.

O processo de transformação a que aparece associado o reportório instrumental prende-se com a abertura do salão doméstico, a disseminação da prática musical em circuito

[92] Cf. Madureira, 1989: 90 e segs.
[93] Ramos, 2007: 9 e segs.

amador e a consequente expansão do comércio de partituras, de instrumentos e do ensino privado da música por um lado, e a afirmação do concerto público, por outro. Todas estas vertentes distintas do universo musical conhecerão uma verdadeira explosão, a partir de 1834. Neste sentido, este estudo acompanhará os processos de transformação preliminares e preparatórios para aquele que ficou historicamente confirmado como um ponto de viragem e ruptura ao nível das instituições culturais, aquando do triunfo do liberalismo.

A complexidade de análise que aparece associada à música instrumental decorre em parte do facto deste reportório circular simultaneamente no universo das tradicionais funções de representação pública do Antigo Regime, i.e., a liturgia e as festas associadas às efemérides régias. Sabemos nomeadamente que as funções sacras se constituíram como um importante "palco" para o reportório instrumental, a partir de 1775. Mas sabemos também que este reportório se desenvolve no âmbito de novas práticas culturais como o concerto público e as assembleias privadas, que estavam a disseminar-se na classe média. Trata-se por isso de uma realidade dinâmica de vasos comunicantes na qual se verifica que, para além dos músicos, também o reportório circulava entre os vários contextos, abarcando quer as funções públicas, quer as privadas.

O culto das assembleias vai conhecer, a partir da recuperação gradual após o terramoto, um processo de acelerada difusão em Portugal que conta, na primeira linha de influência, com o protagonismo da comunidade de estrangeiros aliada às elites nacionais, seja a alta nobreza, seja a alta finança. O salão cosmopolita afirma-se como um projecto pombalino com o intuito de validar socialmente a elite financeira recentemente promovida, a qual, como se sabe, a propósito da fundação do Teatro São Carlos, tem um papel primordial na implementação de novas práticas musicais, em concreto no que se refere à música instrumental (ver anexo 1)

A abertura do salão doméstico, onde se instala a prática das assembleias, passa a configurar-se como um espaço plural, diferenciado em patamares socio-económicos, que assegura a circulação de modas, práticas culturais e reportórios, num jogo de espelhos e de imitações, estimulado pelas estratégias de distinção. Esta dinâmica favorece um cenário de "ilusão dos salões" (Cf. Monteiro 1998) a partir do momento em que passa a aspirar-se à mobilidade social, que parece agora mais fácil de concretizar - embora em grande medida só na aparência - através do convívio em assembleias socialmente heterogéneas.[94] Como

[94] Na segunda metade do século XVIII verifica-se um processo de gradual desagregação dos mecanismos de organização socio-cultural e económica, sobretudo através de novos protagonistas nos circuitos comerciais e negociais estimulados pelo Marquês de Pombal ao conferir poder e visibilidade a uma nova elite. A representação pública desta nova elite põe em causa uma ordem anterior na qual

questão de fundo, impõem-se as esferas de representação dos universos público e privado, tratando-se de duas realidades que se intersectam e interpenetram e cuja interacção, no caso da música, ganha significado e relevância, já que um consumo e uma prática tendencialmente privada - a música instrumental - vão conquistando espaço público. A nossa perspectiva sobre o peso e influência cultural desta realidade pode contudo aparecer muito diminuído, ou pelo menos desvirtuado, se incorrermos numa excessiva concentração, por um lado nos orgãos oficiais de informação como a *Gazeta de Lisboa* (*GL*) por outro, na comparação com centros e realidades culturais diferentes, como Paris ou Londres.

Sobre a comparação entre centros urbanos europeus (Lousada, 1995: 45-50) sabemos que Lisboa não podia competir com as maiores metrópoles, nomeadamente Londres, Paris, Nápoles ou Viena, mas encontrava-se em níveis próximos de Amesterdão, Berlim, Roma ou Madrid. Contudo, apesar de apresentar uma considerável densidade urbana e alguma actividade e circulação cosmopolita, sobretudo comercial, Lisboa caracterizava-se por uma inesperada mediania de investimento e recursos na construção urbana, bem como numa vida social muito pouco activa, aspectos estes que são referidos de forma recorrente nos relatos de estrangeiros. Sublinhe-se ainda que a principal diferença em relação às cidades referidas reside na macrocefalia de Lisboa, com consequente atrofia de potenciais centros urbanos intermédios, a vários níveis. A centralidade e peso da capital impunha-se como um núcleo para onde convergiam de forma centrípeta as principais dinâmicas no seio da vida musical. Para além da concentração da vida musical em Lisboa (e arredores), verificava-se um macro-investimento, aliás, sem igual no reino, na preparação das principais festas públicas e sacras, que se impunham como paradigma para o resto do país. Capital de uma monarquia de Antigo Regime e sede de um império, Lisboa confundia-se, ainda nos primeiros anos do século XIX, com a noção de Corte, termos usados, aliás, como sinónimos, de acordo com a terminologia oficial da época.

Para além do extenso quadro de diferenças entre os diversos centros culturais é certo que se assiste também, neste período, a uma crescente e, cada vez mais rápida circulação de músicos e música pelas principais cidades, o que contribui para a emergência de processos de transformação de reportórios, bem como para o estabelecimento de um cânone cultural, que se faz sentir necessariamente nas práticas de sociabilidade.[95]

---

as pessoas se moviam num mundo de propriedades, de direitos e de diferenças pré-definidas, um mundo cuja disposição hierárquica remontava ao momento da criação. Um mundo que a partir da imagética amorosa e da diferenciada capacidade para amar o bem comum justificou durante um período multissecular, o predomínio de uns sobre os outros (Cardim, 2000: 401).

[95] No que se refere às novas práticas de sociabilidade, a literatura da época adopta um registo de crónica e crítica de costumes, que incide sem clemência sobre os hábitos das classes médias. As novas personagens urbanas que querem a todo o custo seguir as modas, como os fidalgotes ou os peraltas que, não são aqui poupadas porque representam um gosto de carácter volúvel que funciona

A importação de música, instrumentos e práticas culturais é naturalmente reforçada pelo cosmopolitismo vigente por toda a Europa, cuja penetração em Portugal ganha visibilidade a partir da década de 1790. Nestes anos verifica-se uma expansão da actividade comercial através dos armazéns dirigidos por músicos estrangeiros que se estabelecem em Portugal, como pontos de recepção e representação de uma rede comercial cujos epicentros são Paris e Londres. Verifica-se, em Lisboa, a influência determinante das redes de comércio, ao nível do gosto musical, com o aparecimento de uma actividade e dinâmica comerciais, sobretudo associadas à venda de música e instrumentos, bem como a gradual afirmação de um novo perfil de músico profissional empreendedor, para além da proliferação da rede de ensino privado da música.

Neste contexto de tendencial afirmação do cosmopolitismo importa abordar a recepção em Portugal de reportórios com excepcional disseminação geográfica como é o caso da obra de Haydn e de Pleyel. O estudo crítico, ao nível da recepção, permite avaliar a existência de uma eventual tensão entre reportórios e gostos locais e os modelos culturais cosmopolitas veiculados pelo Iluminismo austríaco e francês.

Ainda no estudo do reportório e em relação aos géneros dominantes importa, sempre que possível, identificar obras cuja recepção seja particularmente influente na época no sentido de se elaborar um quadro de tendências importantes que confirmem uma dinâmica ou tradição cosmopolita ou, pelo contrário, uma dinâmica local a par de eventuais arcaísmos ou casticismos.

A título de ilustração refira-se aqui o minuete, considerado neste âmbito um género fundamental para discutir processos de transformação nos modelos de convivialidade e respectivas práticas culturais, a par dos processos de adaptação local de natureza musical. Tendo em conta que o modelo cosmopolita do minuete irradiava do "centro do mundo" para as periferias, como Portugal, importará avaliar no processo de actuação por mimetismo, a eventual introdução de traços locais resultantes de processos de resistência, adaptação ou mesmo de negociação. Um dos traços mais interessantes tem a ver com a adaptação instrumental, nomeadamente o culto abundante do minuete nas cordas dedilhadas e a interacção entre este universo sonoro e suas características estilísticas, muito em particular da guitarra portuguesa, e o reportório para cravo de criação local (ver anexo 2).

O objecto de estudo é amplo na medida em que, não se concentrando em géneros ou instituições musicais específicos, pretende abordar os circuitos de difusão e circulação da música instrumental. Abarca por isso espaços tão diversos como a igreja, o teatro, a rua

---

por imitação. Soneto dedicado "Aos costumes dos Fidalgos Fingidos": Porcições e Irmandades ser o primeiro, Ter sempre na Comedia camarotes, Ir lendo em sege, e ser muito faroleiro: Falar francez, dansar, repetir motes, Tomar rapé, ser muito caloteiro, He a regra dos fingidos fidalgotes. (*Desengano do Mundo para os peraltas esbandalhados,* 1791:6. RVN/TC).

ou o salão privado, integrando práticas culturais distintas como o rito litúrgico, a festa pública, o entreacto, a recepção faustosa, o concerto privado ou a prática musical espontânea, em contexto doméstico.

A partir da identificação dos espaços e das práticas culturais onde a música instrumental tem relevância e da sua caracterização de acordo com uma taxinomia inteligível, reduzem-se singularidades individuais irrelevantes. Finalmente, tentar-se-á traçar ou completar (em função dos estudos já existentes) a evolução das práticas, dos reportórios e do gosto durante o período considerado, detectando os processos de transformação nas principais linhas de força deste universo musical, que em última análise prepararam e permitiram uma série de mudanças no quadro dos reportórios, práticas e instituições musicais desde 1820, mas sobretudo a partir de 1834. Mudanças que sintomaticamente se relacionam com a visibilidade pública consignada, nomeadamente na imprensa.

Na década de 1801 a 1810 verifica-se aquilo que podemos denominar de uma explosão jornalística,[96] surgindo os primeiros jornais diários e diversificando-se a oferta com jornais especializados, p.e. de música, como é o caso do *Jornal de Modinhas*[97] (1801-1802), de literatura ou de temática feminina (*O Correio das Modas*, Lisboa, 1807), resultante, este último, da influência francesa directa. Entre os jornais especializados emergentes, registam-se três de carácter comercial, interessando-nos o *Correio Mercantil e Económico de Portugal* (Lisboa 1790-1810), por ser aquele que vai noticiar alguns acontecimentos musicais. Este periódico é o mais divulgado entre a burguesia comercial que encontra ali informações sobre o movimento dos navios no Tejo, preços dos géneros em diversas praças, avisos e anúncios, tratando-se assim de uma fonte que permite avaliar parcialmente o nível de instrução e curiosidade da classe de comerciantes (Tengarrinha, 1989: 53).

As transformações socioculturais, quer ao nível dos costumes, quer dos consumos e práticas culturais, escapavam assim, quase por completo, ao horizonte da realidade pública, noticiada quer pela *GL,* quer pelo efémero *Hebdomadário Lisbonense*. Pode assim compreender-se que certo tipo de práticas culturais e de sociabilidade não tenham aparentemente existência nos canais oficiais, podendo encontrar-se algum do seu rasto histórico na documentação associada ao controle, nomeadamente por parte da Real Mesa Censória e da Intendência Geral da Polícia.[98] Deste modo, pode analisar-se este espaço de imprensa, não como cronicamente deficitário em relação à informação musical, mas sim

[96] Cf. Rafael *et al.* ,1998 e Sousa, 1987: 31.
[97] *Gazeta de Lisboa* 52: 1800/12/30.
[98] Para a investigação sobre sociabilidades com base no fundo documental da Intendência Geral da Polícia, consulte-se o trabalho de Lousada, 1995: 21 e segs. que considera esta documentação valiosa para o estudo dos espaços e práticas das sociabilidades populares, razoável para as sociabilidades das classes médias e demasiado parca no que diz respeito à elite.

como representativo das estratégias de utilização, concessão e distribuição do espaço público, por parte do poder Real. No que se refere a práticas musicais, verifica-se uma crescente ocupação desse mesmo espaço público, com notícias de concertos vocais e instrumentais e de bailes, fazendo assim cedências ao peso cada vez maior de novos modelos de sociabilidade e vulgarização das suas práticas conviviais de eleição.

Ainda no que se refere à problematização de fontes e no que se refere a um enquadramento e discussão dos relatos de estrangeiros, apenas sublinhamos aqui em relação à apresentação contextualizada de Vieira Nery (2000), que apesar do conhecimento transitório da realidade portuguesa por parte destes autores, eles constituem-se como protagonistas do processo de importação de algumas das práticas culturais próprias ao modelo vigente de salão cosmopolita. O seu olhar crítico ou correctivo em relação às práticas e consumos pode ser valioso para a identificação de práticas locais, obsoletas ou em processo de mutação. Apesar de se constituírem como testemunhos privilegiados e indispensáveis para o conhecimento de algumas práticas culturais e de sociabilidade entre a elite, é escassa a produção epistolar e memorialista portuguesa publicada.[99]

O teatro de cordel confirma-se como uma fonte documental de primeira importância para a avaliação de sinais de desagregação e/ou transformação sociocultural em finais do Antigo Regime, nomeadamente no que se refere às práticas culturais que dizem respeito à circulação de música instrumental, sobretudo no quadro dos salões de classe média.[100] Encontra-se aqui um olhar correctivo sobre as práticas de sociabilidade neste quadro socio-económico, abundando as referências relativas à música e dança.

À guiza de conclusão da apresentação das metas e objectivos deste projecto interessará ainda no âmbito deste estudo (a) aprofundar as redes comerciais que existiam efectivamente entre os músicos com actividade comercial estabelecida em Portugal e os armazéns matriciais dos grandes centros europeus; (b) proceder a um estudo comparativo centrado no estatuto socio-económico dos vários perfis profissionais de músicos considerando, como padrão de referência, o músico régio e as várias alternativas de enriquecimento económico, através das múltiplas actividades desenvolvidas; (c) avaliar a

[99] Sobre a produção memorialista portuguesa Cf. Castelo Branco Chaves (1978), João Palma-Ferreira (1981). Sobre a correspondência da Marquesa de Alorna Cf. Bello Vázquez (2005), bem como os trabalhos de Anastácio e Cortiças (2005). Remetemos ainda para a comunicação de Vanda Anastácio sobre a Marquesa de Alorna, aquando do seu período de reclusão em Chelas: "Alcipe and Music" apresentada no Colóquio *Mozart, Marcos Portugal e o seu Tempo*, a 13 e 14 Out. 2006, organizado pelo CESEM.

[100] Para além do levantamento e estudo de Nery concentrado na ocorrência de referências à música (Cf. NeryTC), remetemos para outros estudos que se basearam na literatura de cordel, nomeadamente Tinhorão (1988) e Lopes (1989). Sobre a produção literária neste período Cf. *História da Literatura Portuguesa* de A. J. Saraiva e O. Lopes e o pref. de A. J. Saraiva que acompanha a edição da *Obra Integral de Correia Garção* (1958).

crescente importância e representatividade pública do músico amador, tratando-se de um paradigma cuja raiz aristocrática, ao mais alto nível, persiste e é, aliás, cultivada; (d) aprofundar a produção e circulação de manuais de instrumento, uma vez que a escassa produção local se restringiu aos instrumentos de corda dedilhada, o que confirma a sua representatividade no nosso país. Neste particular os manuais de Manuel da Paixão Ribeiro para viola (1789) e de António da Silva Leite para guitarra portuguesa (1795), pretenderam estabilizar e fixar um reportório de extensa circulação local, adoptando um modelo de reconhecida eficácia didáctica, que se aproxima do exportado pelo Conservatório de Paris. Paralelamente verifica-se que na prática quase todos os Métodos com a chancela do Conservatório de Paris se encontram à venda em Portugal. Este dado reveste-se de particular interesse no caso dos instrumentos cujo ensino carece de enquadramento institucional no nosso país. Comprova-se assim que o catálogo de J. B. Waltmann, aliás como o de J. B. Weltin, foi elaborado com base nos modelos e circuitos da influente capital francesa.

O universo da música instrumental quando estudado sob vários ângulos, sem que se privilegie a crónica oficial, a publicação de reportório ou a sistemática comparação com centros culturais dominantes, caracteriza-se por uma *praxis* relativamente assídua e importante. Quando articulada a informação já tratada e estudada em trabalhos anteriores com novos dados, neste caso respeitantes sobretudo às funções litúrgicas e privadas, ao comércio de instrumentos, ao movimento das alfândegas ou ao ensino, é possível reconstruir um quadro consideravelmente rico e variado. Vale a pena sublinhar ainda que se regista em Portugal uma vida musical que conta com instrumentistas de qualidade e nível internacional, um comércio especializado que está a par das novidades mais recentes quer em termos de reportório, quer de instrumentos, uma vasta, e também actualizada oferta de métodos de ensino e uma tradição importante, a nível local, no domínio das cordas dedilhadas. O empreendimento associado à produção de concertos está, no período em estudo, enquadrado em estruturas ou modelos pré-existentes, como os teatros, a função sacra, a festa pública, o concerto de benefício ou as assembleias privadas. O processo de renovação da vida musical, em Portugal, passará necessariamente pelas instituições é certo, mas a promoção de concertos, segundo um novo modelo e concepção, constituirá de certa forma a pedra de toque para uma entrada da música instrumental numa efectiva crónica oficial, por si só fundamental em termos de visibilidade e valorização socio-económica. Neste particular, João Domingos Bomtempo (1775-1842) vai catalisar os recursos anteriormente existentes e enriquecê-los, promovendo a visibilidade pública da música instrumental, o que historicamente constituirá um marco fundamental.

Fontes

Correia Garção, António Pedro, *Assembleia ou Partida* (1770) in *Obras Completas* vol. II, Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1958.

O Correio do Porto com permissão do Supremo Governo Provisorio do Reino. Redacção Joaquim Rodrigues de Andrade. Porto: [s.n.], 1820-1834.

Correio Mercantil e Económico de Portugal que contem toda a qualidade d'annuncios. Lisboa: Na Officina de Simão Thadeo Ferreira, 1790-1810.

Correio das Modas. Hebdomadário com figurinos e secção recreativa: entretenimentos de hum quarto de hora, Lisboa: 1807.

[Desengano do Mundo para os peraltas esbandalhados], *Novo Entremez Dezengano do Mundo para os peraltas esbandalhados,* Lisboa: officina de António Gomes, 1791. (Cf. Nerytc).

Gazeta de Lisboa, Lisboa: Regia Officina Typographica, 1751-1762. 1778-1820.

Hebdomadário Lisbonense papel curiozo, noticiozo, util e de noticias publicas. Lisboa: [s.n.], 1763-1767.

O Investigador Portuguez em Inglaterra, ou Jornal Litterario, Político, (...). 1812 a 1814.

Leite, António da Silva (1796), *Estudo de Guitarra, em que se expoem o meio mais facil para aprender a tocar este instrumento: dividido em duas partes. A primeira contem as principaes regras de Musica, e do accompanhamento. A segunda as da Guitarra; a que se ajunta huma Collecção de Minuetes, Marchas, Allegros, Contradanças, e outras peças mais usuaes para desembaraço dos Principiantes: tudo com accompanhamento de segunda Guitarra* (...), Porto: Officina Typographica de Antonio Alvarez Ribeiro.

Livro das Noticias de Burletas e Bailhes. Publicadas no Rial Theatro de s. Carllos desdo dia 30 de Junho de 1793 de sua abertura athe o dia 13 de Maio de 1795" (P-Ln).

[Livro] Oferecido o Ilxmº Snr Joaquim Pedro Quintella o livro 4 das Noticias das Operas e mais divirtimentos que se representarão no Rial Theatro de São Carlos Desdo [sic] Dia 5 de Março de 1797 athe o dia 20 de Fevereiro de 1798 (P-Ln).

Montepio Filarmónico de Lisboa: Fundo da Irmandade de Santa Cecília, Manifestos entre 1771 e 1820

Ratton, Jacques (1813/1920), *Recordaçoens sobre ocorrencias do seu tempo em Portugal, durante o lapso de sessenta e tres annos e meio, alias de Maio de 1747 a Septembro de 1810* (...) Londres: H. Bryer, 1813. 2ªed, Coimbra, 1920.

Ribeiro (1789), Manuel da Paixão, *Nova Arte de Viola; que ensina a tocalla com fundamento sem mestre, dividida em duas partes, huma especulativa, e outra practica; com estampas das posturas, ou pontos naturaes, e accidentaes; e com alguns Minuettes, e Modinhas por Musica, e por Cifra. Obra util a toda a qualidade de Pessoas; e muito*

principalmente ás que seguem e vida litteraria, e ainda ás Senhoras, Coimbra: Real Officina da Universidade.

Bibliografia

Albuquerque, Maria João Durães (2006), *A Edição Musical em Portugal (1750-1834)*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Imprensa Nacional Casa da Moeda.

Belo, André (2000), "A gazeta de Lisboa e o Terramoto de 1755: a margem do não escrito", Análise Social nº 151-152, vol. XXXIV, Lisboa: ICS da Universidade de Lisboa, pp.619-637.

_____ (2001), *As Gazetas e os Livros*, Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.

Bello Vázquez, Raquel (2005), *Uma Certa Ambição de Glória. Trajectória, Redes e Estratégias de Teresa de Mello breyner nos Campos Intelectual e do Poder em Portugal (1770-1798)*, Dissertação de Doutoramento apresentada à Universidade de Santiago de Compostela (digitalizada).

Benton, Rita; Halley, Jeanne (1990), *Pleyel as Music Publisher: A Documentary Sourcebook of Early Nineteenth Century Music*. Stuyvesant, NY: Pendragon Press.

Berg, Maxine (2005), *Luxury & Pleasure in Eighteenth-Century Britain*, Oxford: Oxford University Press.

Bermingham, Ann; Brewer, John (ed.), (1997) *The Consumption of Culture 1600-1800. Image, Object, Text*, London: Routledge.

Brito, Manuel Carlos de (1989), Es*tudos de História da Música em Portugal*, Lisboa: Editorial Estampa.

Brito, Manuel Carlos de e Cranmer, David (ed.), (1990), *Crónicas da Vida Musical Portuguesa na Primeira Metade do Século XIX*, Lisboa: Imprensa Nacional, 1990.

Cardim, Pedro (1998), *Cortes e Cultura Política no Portugal do Antigo Regime*, Lisboa: Cosmos.

_____ (2000) *O Poder dos Afectos. Ordem amorosa e dinâmica política no Portugal do Antigo Regime*, Dissertação de Doutoramente apresentada à FCSH da Universidade Nova de Lisboa (policopiada).

Chaves, Castelo Branco (ed.), (1989), *O Portugal de D. João V Visto por três Forasteiros*, Lisboa: Biblioteca Nacional, 2ª ed.

Cortiças Leira, Antia (2005), "A Correspondência como meio de difusão do canône: o caso de Metastasio e Gluck no epistolário Vimieiro-Oeynhausen", Correspondências - Usos da Carta no Século XVIII, Lisboa: Colibri.

Heartz, Daniel (2003), *Music in European Capitals. The Galant Style, 1720-1780*, London : Norton.

Lousada, Maria Alexandre (1995), *Espaços de sociabilidade em Lisboa: finais do séc. XVIII a 1834*, Dissertação de doutoramento apresentada à Universidade Clássica de Lisboa, Faculdade de Letras, (policopiada).

Madureira, Nuno Luís (1990), *Lisboa. Luxo e Distinção, 1750-1830*. Lisboa: Editorial Fragmentos.

_____ (1992), *Cidade: Espaço e Quotidiano (Lisboa 1740-1830)*, Lisboa: Livros Horizonte.

Monteiro, Nuno Gonçalo Freitas (1998), *O Crepúsculo dos Grandes (1750-1832)*, Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.

_____ (2004), *Elites e Poder*, Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.

Nery, Rui Vieira (1990), "Italian Models and Problems of Periodization in Portuguese Baroque Music", Routes du Baroque: La Contribution du baroque à la Pensée et à l'Art Européens, Lisboa: Conselho da Europa/Secretaria de Estado da Cultura, pp.217-223.

_____ (1998), "O Teatro Eclesiástico: A Liturgia Musical Barroca como Espectáculo", O Barroco e o Mundo Ibero-Atlântico, Lisboa: Colibri.

_____ (2000), (pref.) in Morais, Manuel (ed.), *Modinhas, Lunduns e Cançonetas*, Lisboa: INCM.

_____ (coord.), (2001) *A Música no Brasil Colonial*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

_____, NeryVE: *A Música e a Dança na Sociedade Luso-Brasileira do Final do Antigo Regime. O Testemunho dos Viajantes Estrangeiros (1750-1834)*, (em preparação).

_____, NeryTC: *A Música no Teatro de Cordel Setecentista* (em preparação).

Rafael, Gina Guedes *et al.* (1998), *Jornais e Revistas Portuguesas do Século XIX*, Vol.I, Lisboa: Biblioteca Nacional.

Ramos, Luís de Oliveira (2007), *D. Maria I*, Lisboa: Círculo de Leitores e Centro de Estudos dos Povos e Culturas de Expressão Portuguesa.

Saraiva, António José e Lopes, Óscar (1982), *História da Literatura Portuguesa*, Porto: Porto Editora Ldª, 12ª ed.

Scherpereel, Joseph (1985), *A orquestra e os instrumentistas da Real Câmara de Lisboa*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

_____ (1999), "Patrocínio e «Performance Practice» em Lisboa e proximidades na segunda metade do século XVIII e começo do século XIX", *Revista Portuguesa de Musicologia* 9, Lisboa: Associação Portuguesa de Ciências Musicais, pp.37-52.

_____ (2004), "Les Ensembles instrumentaux et vocaux à Lisbonne aux XVIII^{e} et XIX^{e} siècles d'après les Archives Mutuelle de musiciens", Musique. Images. Instruments. Revue française d'organologie et d'iconographie musicale, 6, pp.170-179.

Sousa, José Manuel Mota de e Veloso, Lúcia Maria Mariano (1987), *História da Imprensa Periódica Portuguesa*, Coimbra: Biblioteca Geral da Universidade.

Tengarrinha, José (1989), *História da Imprensa Periódica Portuguesa*, 2ª ed., Lisboa: Caminho.

Tinhorão, José Ramos (1988), *Os Negros em Portugal. Uma Presença Silenciosa*, Lisboa: Caminho.

Vertovec, Steven e Cohen, Robin (ed.), (2002), *Conceiving Cosmopolitanism. Theory, Context and Practice*, Oxford: Oxford University Press.

Weber, William (2004), *Music and the Middle Class. The Social Structure on Concert Life in London, Paris and Vienna between 1830 e 1840*, 2ª ed., London: Ashgate.

_____ (ed.), (2004), *The Musician as Entrepeneur 1700-1914. Managers, Charlatans and Idealists*, Bloomington, Indiana University Press.

Anexo 1

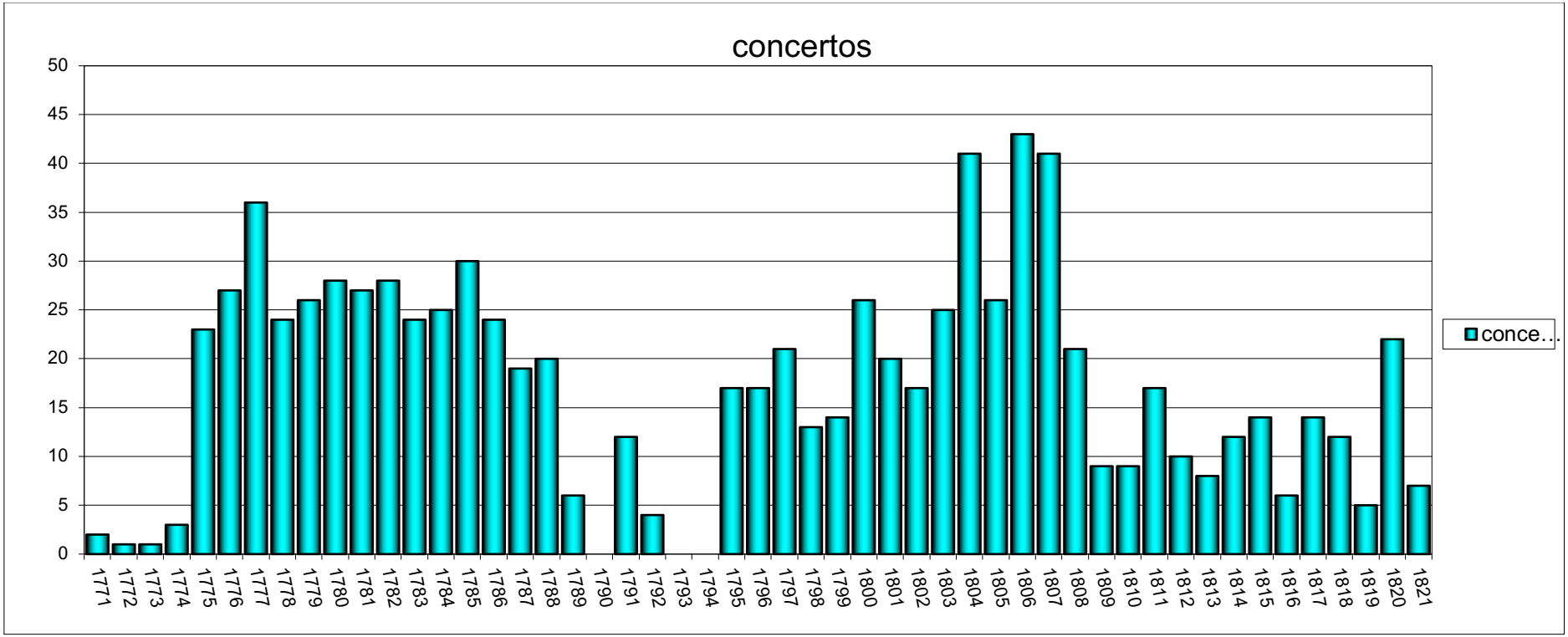


Figura 1 - Concertos nas Funções Sacras registados nos Manifestos da Irmandade Santa Cecília

Anexo 2

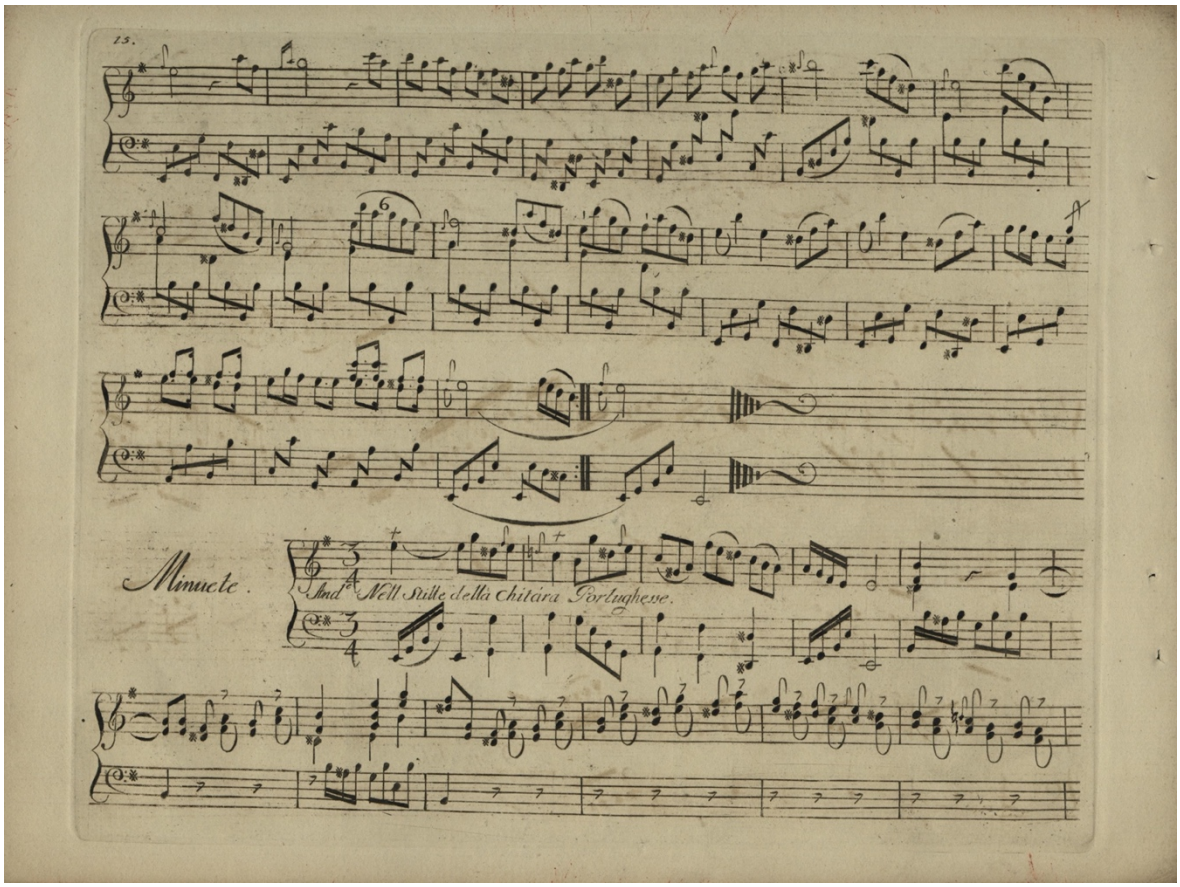



Fig. 2: Da colecção de Alberto José Gomes da Silva (fl.175- -1795), intitulada *Sei Sonate per cembalo* [176-] (P-Ln), o *Minuete* da *Sonata IV*, com a indicação de *Andante Nell Stille dellà Chitára Portughesse*.)