

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA  
MESTRADO

ASPECTOS DA RECEPÇÃO DE SAVANAS; DE ALMEIDA PRADO:  
UM ESTUDO SEMIOLÓGICO

MARINA CARVALHO SPOLADORE

RIO DE JANEIRO, 2009

ASPECTOS DA RECEPÇÃO DE SAVANAS, DE ALMEIDA PRADO:  
UM ESTUDO SEMIOLÓGICO

por

MARINA CARVALHO SPOLADORE

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre, sob a orientação do Professor Dr. Carlos Alberto Figueiredo.

Rio de Janeiro, 2009

O65 Spoladore, Marina Carvalho.  
Aspectos da recepção de Savanas, de Almeida Prado : um estudo semiológico / Marina Carvalho Spoladore, 2009.  
111f.

Orientador: Carlos Alberto Figueiredo.  
Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

1. Prado, Almeida. Savanas. 2. Semiologia e análise musical.  
3. Modelo Tripartite. 4. Recepção (Música). I. Figueiredo, Carlos Alberto. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2003-). Centro de Letras e Artes. Curso de Mestrado em Música.  
III. Título.

CDD – 781.1

A meus pais, meus melhores exemplos de  
perseverança e dedicação.

## AGRADECIMENTOS

Ao Professor Carlos Alberto Figueiredo, pelo incentivo amigo e pela orientação tranqüila, prática e extremamente competente.

À CAPES, pelo apoio integral durante o curso.

Ao Aristides, pela imensa colaboração, que me possibilitou cumprir todos os prazos e tarefas necessárias.

À Professora Salomea Gandelman, pela grande colaboração oferecida, desde os menores detalhes até as considerações mais gerais.

À Professora Carole Gubernikoff, pelas importantes reflexões a respeito do tema.

Ao Professor Marcos Vinício Nogueira, pela leitura atenciosa e pelo debate estimulante.

Ao Professor Luiz Senise, pela compreensão, dedicação e estímulo que confere a meus estudos musicais.

Ao Almeida Prado, pelo interesse e incentivo à minha pesquisa.

A Ana Cláudia de Assis, pela enorme contribuição, fundamental para que alcançássemos os resultados aqui apresentados.

A Eduardo Tagliatti, por sua disponibilidade e amizade.

Ao Eduardo Lakschevitz, pela contribuição riquíssima, fruto de uma memória admirável.

Ao Paulo Dantas, por ceder valiosos minutos de suas aulas em benefício desta pesquisa.

À amiga Camylla Galante, pelo incentivo constante e pelas enriquecedoras discussões ao longo da pesquisa.

À amiga Kizzy Thé, pelo cuidado e carinho com que me auxiliou nas traduções.

SPOLADORE, Marina Carvalho. *Aspectos da recepção de Savanas, de Almeida Prado: um estudo semiológico*. 2009. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

## RESUMO

A presente dissertação apresenta uma aplicação do modelo tripartite de análise em *Savanoas* (1983), para piano solo, de Almeida Prado. Contém uma breve discussão sobre o referido modelo, proposto inicialmente por Jean Molino (1931), aplicado por Jean-Jacques Nattiez (1945) e desenvolvido por François Delalande (1991). A análise aqui encontrada aborda os aspectos da recepção da obra citada, que são representados por dois objetos principais e seus respectivos receptores: a partitura foi interpretada pelo editor, pelos analistas e pelos intérpretes. O registro sonoro foi percebido pelo editor de gravação e pelos ouvintes. Foram realizadas entrevistas com estes receptores, com exceção dos ouvintes, que foram submetidos a audições de trechos da obra, através das quais foram coletadas suas impressões sobre *Savanoas*, em três situações distintas. Para abordar a recepção do editor da partitura, foi utilizado como base a definição de tipos de edição de Carlos Alberto Figueiredo (2004). Os dados obtidos nas duas análises da obra foram observados à luz da proposta de Nattiez de seis situações analíticas dentro do modelo tripartite. As reflexões sobre as impressões dos ouvintes foram baseadas no conceito de horizonte de expectativas de Hans Robert Jauss (1967) e nos estudos de recepção musical de Zofia Lissa.

Palavras-chave: semiologia – modelo tripartite – recepção – Almeida Prado

SPOLADORE, Marina Carvalho. *Aspects of the reception of Savanas, by Almeida Prado: a semiological study*. 2009. Master Thesis (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

## ABSTRACT

This dissertation presents an application of the tripartite model of semiological analysis in *Savanoas* (1983), for solo piano, by Almeida Prado. It contains a brief discussion about the referred model, initially proposed by Jean Molino, applied by Jean-Jacques Nattiez and developed by François Delalande. The analysis described here approaches the reception's aspects of the referred work, which are represented by two main objects and their respective receivers: the score was interpreted by the editor, analysts and interpreters (pianists). The sonorous object was perceived by the recording editor and the listeners (spectators). Interviews took place with these agents, except the listeners, whose were submitted to work presentations, through where were collected their impressions about *Savanoas*, in three distinct situations. The score editor's approach was based on the definition of the edition forms by Carlos Alberto Figueiredo (2004). The data obtained in both analysis were observed according to Nattiez's proposal of the six analytic situations within the tripartite model. The reflections about the listeners' impressions were based on the Jauss' concept of the horizon of expectations (1967) and on the studies of musical reception by Zofia Lissa.

Key-words: semiology – tripartition – reception – Almeida Prado

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Esquema dos sujeitos e dos processos da tripartição semiológica	5
Figura 2: Esquema pentapartite de Delalande	6
Figura 3: Papel do copista ou do editor	7
Figura 4: Papel do analista	7
Figura 5: Quadro das seis situações analíticas	21
Figura 6: Fórmula de Leonard Meyer, das relações de conformidade	23



## LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS

Exemplo musical 1: Música de preparação da caça	16
Exemplo musical 2: O Canto das Savanas, compasso 19	17
Exemplo musical 3: Mbira II, compasso 1	17
Exemplo musical 4: Diálogo noturno de Bwali, compasso 12	18
Exemplo musical 5: Mbira III, compassos 4-5	18
Exemplo musical 6: Grande Canto dos Swazi, compasso 38	19
Exemplo musical 7: Música ritualística dos Ijaw, compasso 14	19
Exemplo musical 8: O Canto das Savanas – Cartilha Rítmica de Almeida Prado	29
Exemplo musical 9: Música de preparação da caça, compassos 13-29	30
Exemplo musical 10: Introdução: Chamado do Amanhecer, compassos 1-13	30
Exemplo musical 11: Música de preparação da caça, compassos 5-11	31
Exemplo musical 12: Música de preparação da caça, compassos 38-45	32
Exemplo musical 13: O Canto das Savanas, compassos 4-5	32
Exemplo musical 14: O Canto das Savanas, compassos 6-12	33
Exemplo musical 15: Música de Preparação da Caça, compassos 12-14	35
Exemplo musical 16: Música ritualística dos Ijaw, compassos 1-8	35
Exemplo musical 17: Música para invocar espíritos, compasso 1	37
Exemplo musical 18: Grande Canto dos Swazi, compassos 3-9	37
Exemplo musical 19: Grande Canto dos Swazi, compasso 1	38
Exemplo musical 20: Diálogo noturno de Bwali, compasso 12	38
Exemplo musical 21: Introdução	70

## SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS	vii
LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS	viii
INTRODUÇÃO	1
1. A RECEPÇÃO DA PARTITURA	14
1.1. Recepção do editor	14
1.2. Recepção do analista: situações analíticas do modelo tripartite	21
1.3. Recepção do analista: a leitura de Savanas de Ana Cláudia de Assis	25
1.3.1. Nível neutro	27
1.3.2. Nível poiético	39
1.3.3. Nível estésico	42
1.3.4. Análise comunicacional	46
1.3.5. Considerações sobre o entrelaçamento dos níveis	47
1.4. Recepção do analista: leitura de Savanas de Paulo de Tarso Salles	56
1.5. Considerações: comparando as análises de Ana Cláudia de Assis e de Paulo de Tarso Salles	61
1.6. Recepção do intérprete	63
1.6.1. A leitura da partitura, segundo Delalande	63
1.6.2. A leitura de Ana Cláudia de Assis	64
1.6.3. A leitura de Eduardo Tagliatti	67
2. RECEPÇÃO DA GRAVAÇÃO	71
2.1. Recepção do editor de gravação: Eduardo Lakschevitz	71
2.2. Considerações sobre o processo de recepção do editor de gravação	74
2.3. Recepção do ouvinte	75
2.4. Considerações: o contexto social, o ouvinte e seu horizonte de expectativa	92
3. CONSIDERAÇÕES FINAIS	95
REFERÊNCIAS	99

## INTRODUÇÃO

A presente pesquisa tem como objetivo a aplicação do modelo semiológico tripartite de análise em uma obra musical brasileira contemporânea para piano solo, com enfoque em seus diversos aspectos da recepção.

O projeto inicial visava abordar os aspectos de recepção com enfoque no papel do intérprete de música contemporânea brasileira na cidade do Rio de Janeiro. O principal objetivo era analisar, através de dados estatísticos, as escolhas do intérprete da música atual com relação ao repertório, aos compositores, às salas de concerto, entre outras situações.

O interesse pelo tema justifica-se pelo fato de a autora desta dissertação fazer parte do cenário musical contemporâneo brasileiro e, principalmente, do Rio de Janeiro, como intérprete de obras para piano solo ou para as mais diversas formações de câmara. Desse modo, tornou-se importante observar o universo de compositores e obras que faziam parte daquele universo musical, refletindo sobre os possíveis fatores condicionantes que levavam a estas escolhas.

No decorrer do curso, no entanto, constatou-se que a bibliografia referente a esse tema era muito escassa, o que dificultaria, ou mesmo inviabilizaria, a execução da pesquisa.

Nesse período, ao frequentarmos a disciplina Seminários de Musicologia, ministrada pelo professor Dr. Carlos Alberto Figueiredo, tivemos um contato mais aprofundado com a semiologia da música, especificamente, com o modelo tripartite de análise musical. A proposta do curso era a aplicação desse modelo de análise em uma obra do período colonial brasileiro, a antífona “Salve Regina”, de J. J. E. Lobo de Mesquita (1746?-1805). Decidimos,

então, realizar um estudo semelhante, aplicando o modelo tripartite de semiologia em uma obra musical brasileira contemporânea.

Ao falarmos de semiologia musical, reconhecemos que a música é um fenômeno simbólico, e que a obra musical é uma forma simbólica. Essa forma simbólica pode ser constituída de vários objetos. Por exemplo, uma partitura deixa de ser um mero desenho e passa a conter símbolos que serão interpretados pelos indivíduos que compartilham de um código (ou códigos) em comum. Da mesma forma, uma gravação também deixa de conter apenas ondas sonoras para representar o objeto sonoro correspondente a uma obra musical.

O símbolo ou signo foi definido por Jean Molino (1931) como “um fragmento de experiência efetiva, que se refere a outro fragmento de experiência efetiva que permanece em geral virtual, um sendo o signo ou símbolo do outro” (NATTIEZ, 1990:8).<sup>1</sup> Esta ideia tem sua base na concepção de Saussure<sup>2</sup>, segundo a qual o signo é constituído por significado e significante. Corresponde também ao triângulo semiótico de Peirce<sup>3</sup>, no qual um signo remete a um objeto – um segundo signo – que remete a um interpretante, que também é um signo. Ainda segundo Molino, “a palavra signo serve, pois, para designar uma família delicada de realidades aparentadas, que participam mais ou menos nesta dissociação e neste reenvio definitórios” (MOLINO, s.d.:130).

O autor afirma que o fenômeno musical é constituído de três elementos:

*Aquilo a que se chama música é, simultaneamente, produção de um ‘objeto’ sonoro, objeto sonoro e, enfim, recepção desse mesmo objeto* (MOLINO, s.d.:112).

---

<sup>1</sup> “The sign is a fragment of actual experience, which refers to another fragment of actual experience that remains in general virtual, the one being the sign or the symbol of the other”.

<sup>2</sup> Ferdinand de Saussure (1857-1913), lingüista, foi o autor do *Curso de lingüística geral*, obra considerada como base dos estudos lingüísticos – e semiológicos – modernos.

<sup>3</sup> Charles Sanders Peirce (1839-1914) é considerado o pai da semiótica. Não publicou nenhum trabalho em vida, mas seus estudos podem ser encontrados no livro “The collected papers of Charles Sanders Peirce”.

Para ele, o fenômeno musical “não pode ser corretamente definido ou descrito sem que se tenha em conta o seu triplo modo de existência, como objeto arbitrariamente isolado, como objeto produzido e como objeto percebido” (MOLINO, s.d.:112).

*Produção e percepção, instituições, regras e hábitos são reintegrados no quadro da música, que se torna música generalizada. Deste modo, foram progressivamente postos em evidência os diferentes elementos – as diferentes variáveis – que constituem o fato musical total. (...) Qualquer elemento que pertence ao fato musical total pode ser separado e tomado como variável estratégica da produção musical (MOLINO, s.d.:123-4).*

Tradicionalmente, a análise musical privilegia o estudo da partitura de uma obra musical, objeto escrito que a música ocidental estabeleceu como “meio preferencial de conservação e transmissão” (FIGUEIREDO, 2004:127).

Molino prevê o prosseguimento do “movimento de separação das variáveis do fenômeno musical” (MOLINO, s.d.:125), apontando para uma conquista gradual de liberdade das “variáveis que pertencem às duas dimensões não tematizadas pela nossa tradição: a dimensão da produção e a dimensão da recepção” (MOLINO, s.d.:125).

Para o autor, tal estudo deveria passar de uma análise musical para a análise do *fato musical*, levando em conta todas as etapas do processo simbólico.

Com relação à trajetória da análise musical, Molino afirma que a primeira fase do estudo dos fatos musicais foi ao mesmo tempo normativa e poética.

*Considera-se, nesta época, que um ‘amador’ – ou, para empregar o vocabulário do tempo, um ‘curioso’ – só pode compreender a música [...] na condição de ser também um ‘entendido’, isto é, conhecedor de como produzir uma obra, único meio de a poder [sic] julgar objetivamente (MOLINO, s.d.:141).*

Aos poucos, esse enfoque na produção do objeto passou a privilegiar a questão da recepção, e com isso, “a obra de arte não é nem produção nem produto, esgota-se nas reações que provoca no espectador” (MOLINO, s.d.:142).

Somente mais tarde surge a análise musical no sentido estrito da palavra, ou seja, “contemplar o conjunto da partitura, de alto a baixo, isto é, desde a construção do conjunto à mais ínfima nota” (MOLINO, s.d.:142). Essa abordagem representa para Molino a primeira fase da análise do fato musical.

*A segunda fase consiste em integrar [a esta] as outras dimensões da obra – a dimensão poética e a dimensão estética –, o que conduz a novas decomposições e a novas relações”* (MOLINO, s.d.:154).

Além disso, enfatiza o autor que nessa relação produção-recepção não há garantia de que haja “correspondência direta entre o efeito produzido pela obra de arte e as intenções do criador” (MOLINO, s.d.:134). Produtor e receptor não têm o mesmo ponto de vista sobre o objeto, e não o constituem necessariamente da mesma forma.

Além da produção e recepção, deve-se analisar o próprio objeto em seu aspecto *neutro* de existência, “nível duplamente neutro visto que consiste numa descrição dos fenômenos na qual não fazemos intervir as condições de produção e de recepção da mensagem, e na qual não se põe em questão nem a validade da transcrição nem os instrumentos utilizados para a realizar” (MOLINO, s.d.:135).

A teoria da tripartição semiológica de Jean Molino vem sendo aplicada há algumas décadas nos trabalhos do musicólogo Jean-Jacques Nattiez (1945), que estudou com o próprio Molino os fundamentos da semiologia musical.

Conforme a proposta de Molino, Nattiez assim denomina os três níveis propostos pela tripartição semiológica:

1. O nível de produção, ou *nível poético*;
2. O traço material, ou *nível neutro*, ou ainda, *nível imanente*: “Este nível é neutro porque, como objeto, ele tem uma existência material independente das estratégias de

produção que o originaram e das estratégias de percepção dele oriundas” (NATTIEZ, 2002:16).

3. O nível da recepção, ou *nível estésico*: esta recepção acontece de forma *ativa*: “os ‘receptores’ não *recebem* a significação da mensagem (...), porém eles a *constroem* num *processo ativo de percepção*” (NATTIEZ, 2002:15).

*Se puder responder a alguém, contemplar um quadro ou escutar uma sinfonia, admirar um dançarino ou discutir sobre uma situação sociopolítica, isto é possível porque as produções e as ações humanas deixam vestígios materiais. Portanto, esses vestígios constituem formas simbólicas porque são portadores de significações para aqueles que os produzem e para aqueles que os percebem* (NATTIEZ, 2002:12).

O esquema dos níveis e dos processos presentes na tripartição semiológica pode ser representado como:



Figura 1: esquema dos sujeitos e dos processos da tripartição semiológica<sup>4</sup>.

Conforme já expresso por Molino, Nattiez frisa que os processos poiético e estésico não coincidem necessariamente. O objeto produzido através do processo poiético será percebido pelo receptor, que “projeta sobre a forma simbólica configurações independentes das estruturas criadas pelo processo poiético” (NATTIEZ, 2002:17).

Em uma aplicação do modelo semiológico de análise, o autor comenta:

*Desejei demonstrar a legitimidade da distinção entre os níveis neutro, poiético e estésico. Ainda resta muito a fazer. (...) Ninguém é obrigado a dar conta de uma obra em sua integralidade, e sob todos os seus aspectos. Uma análise musical, semiológica ou não, será sempre parcial* (NATTIEZ, 2002:39).

<sup>4</sup> Nesta e nas figuras subsequentes, as setas voltadas para a direita representam o processo poiético, e as setas voltadas para a esquerda, o processo estésico.

Acompanhando a linha de pensamento de Nattiez e Molino, François Delalande discute o papel do intérprete nesse contexto que, em um primeiro momento, se encontra em posição estética em relação ao objeto escrito, que será lido e interpretado – interpretado no sentido de o intérprete criar sua própria ideia ou imagem daquele objeto. Depois de realizada a leitura, o intérprete terá, num segundo momento, a função de produtor do objeto sonoro, isto é, de executante daquela obra musical, o que representa, então, uma instância de nível poético. Percebemos aqui que a obra musical se desdobra em dois objetos: o escrito, representado pelo manuscrito ou pela partitura (no caso da música ocidental) e o objeto sonoro, seja ele uma execução pública ou uma gravação.

Nattiez já havia discutido essa questão, como aponta Delalande:

*Se concebemos a obra como uma entidade de relações fixadas pela partitura, o signo gráfico é suficiente para isso, e a estética começa a partir do momento onde o executante interpreta a obra, nos dois sentidos do termo: ele faz a sua própria seleção dos interpretantes desde a primeira leitura (e lhes dá sentido), ele executa a obra (...). Se, ao contrário, concebemos que a obra só está completamente produzida no momento em que é tocada, a poética se prolonga até o final da execução. A interpretação aparece então como o primeiro estágio da estética e como o último da poética (NATTIEZ apud DELALANDE, 1991:2).*

Partindo dessa constatação, a proposta de Delalande é estender o modelo tripartite para um pentapartite, ou seja, aquele que admita a dupla função do intérprete, como receptor e como produtor:

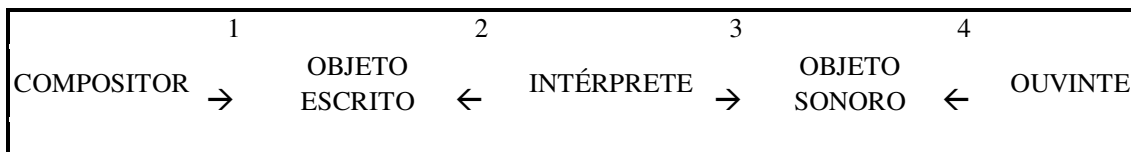


Figura 2: esquema pentapartite de Delalande<sup>5</sup>.

Além do intérprete, outros agentes exercem mais de um papel no contexto de um dado fato musical. Uma vez que existe um manuscrito produzido por um compositor, por exemplo,

<sup>5</sup> Os números correspondem à ordem cronológica dos processos representados pelas flechas: 1- a produção do objeto escrito; 2- a leitura do objeto escrito pelo intérprete – daí a direção da flecha estar no sentido oposto, isto é, no sentido da ação -; 3- produção do objeto sonoro e 4- a leitura/recepção desse segundo objeto.



ele poderá ser objeto de leitura de um copista, ou de um editor, com a finalidade de se produzir uma cópia ou uma edição da obra, respectivamente. Vejamos o esquema resultante dessa nova cadeia de sujeitos e objetos:

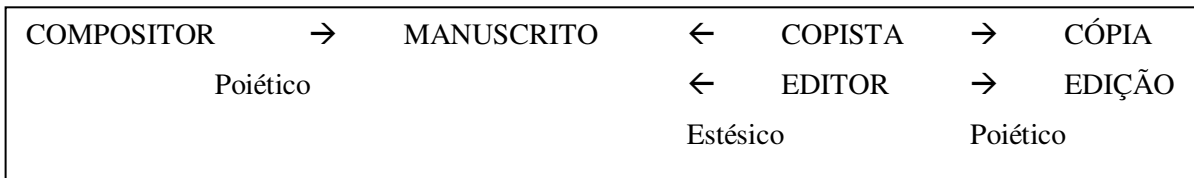


Figura 3: papel do copista ou do editor.

Assim como o editor e o copista, o analista também exerce uma função estética com relação ao objeto escrito. Sua percepção pode, ainda, voltar-se aos objetos sonoros ou até mesmo aos textos (críticas, trabalhos musicológicos) que digam respeito a uma dada obra musical:

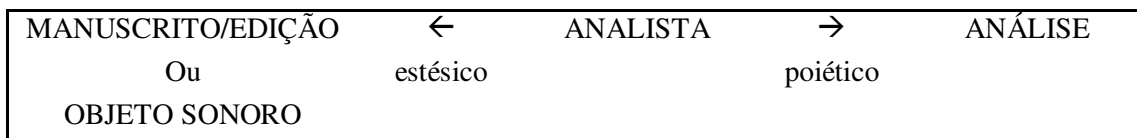


Figura 4: papel do analista.

A linha de pensamento aqui explicada sinteticamente, que se inicia em Molino, e é aplicada por Nattiez e desenvolvida por Delalande, representa nosso referencial teórico nesta pesquisa. Dos três níveis do modelo tripartite, no entanto, optamos por tratar apenas da etapa da recepção, ou seja, o processo estésico, em suas diversas instâncias.

Uma vez delimitado o âmbito do estudo, era preciso encontrar uma obra musical que tornasse possível uma análise de seus vários aspectos estésicos. Após realizarmos uma minuciosa pesquisa sobre alguns compositores brasileiros, verificamos que José Antonio de Almeida Prado possui não somente uma extensa obra – inclusive para piano solo, nosso interesse inicial –, como conta com várias análises de suas composições, contidas em livros, artigos, teses e dissertações, além de muitos registros sonoros de suas músicas. Seleccionamos, então, *Savanas*, uma obra para piano solo que contava com os seguintes materiais:

- Uma edição fac-similar, realizada pela editora Tonos, de Darmstadt;
- Duas análises, uma delas contida na dissertação *O timbre em Ilhas e Savanas de Almeida Prado: uma contribuição às práticas interpretativas*, de Ana Cláudia de Assis e a outra, no livro *Aberturas e Impasses: o pós-modernismo na música e seus reflexos no Brasil: 1970-1980*, de Paulo de Tarso Salles;
- Uma gravação, contida no CD *O Som de Almeida Prado*, uma iniciativa da professora Salomea Gandelman, através da UNIRIO, e que consiste no registro sonoro de onze obras do compositor que dá nome ao CD, com execução de Ana Cláudia de Assis.

José Antonio de Almeida Prado, nascido em Santos, em 1943, pertence à geração de compositores brasileiros pós-nacionalistas (de acordo com GROSSO, 1997:47). Seus estudos composicionais tiveram início com Camargo Guarnieri (1907-1993), entre 1957 e 1963. Ainda segundo Grosso, “a amizade com o compositor conterrâneo Gilberto Mendes (1922) valeu-lhe a aproximação das técnicas composicionais mais recentes como o serialismo” (GROSSO, 1997:47). Nesse período, Almeida Prado passa a estudar composição como autodidata.

Na Europa, Almeida Prado teve como professores principais Nadia Boulanger (1887-1979) e Olivier Messiaen (1908-1992), entre 1969 e 1973. Antes disso, Almeida Prado freqüentou cursos com Györgi Ligeti (1923-2006) e Lukas Foss (1922-2009), em Darmstadt (GROSSO, 1997:49).

Como educador, foi professor da Universidade Estadual de Campinas, a partir de 1974 e doutorou-se na mesma instituição, com a tese *Cartas celestes – uma uranografia sonora geradora de novos processos composicionais* (1985).

Almeida Prado afirma, em entrevista a Hilderaldo Gomes Grosso, que sua obra pode ser dividida em sete fases, a saber:

1. De 1952 a 1959: infância.
2. De 1960 a 1965: fase nacionalista.
3. De 1965 a 1969: fase autodidata: revela “traços provenientes da orientação informal que Almeida Prado recebeu de seu amigo Gilberto Mendes” (GROSSO, 1997:50).
4. De 1969 a 1973: fase do tonalismo expandido, “ritmo aditivo e contraponto rítmico. Um certo universalismo europeu permeia as obras desta fase que trazem marcas do aprendizado rítmico, serial e timbrístico” (GROSSO, 1997:50).
5. De 1973 a 1983: fase temática: astronomia e natureza: flora e fauna brasileiras.
6. De 1983 a 1993: fase pós-modernista/mística. “Mistura eclética de elementos, linguagens, estilos e influências. [...] influência da cultura judaico-cristã” (GROSSO, 1997:51).
7. A partir de 1993: fase atual, “marcada pela simplicidade aliada à linguagem do tonal livre” (GROSSO, 1997:51).

Mais especificamente, com relação à sua escrita para piano, uma característica geral é a atenção diferenciada aos parâmetros timbre e textura. Ele comenta também a forte influência que alguns compositores europeus exerceram sobre suas composições:

*Meu piano vem de Chopin, de Beethoven, e vem Liszt, e Villa-Lobos. Muito pedal... E também do Messiaen no quesito daquela obra “Modos de valores e intensidades” [...] Depois de cartas celestes, isso ficou dentro do meu estilo: o timbre e a textura<sup>6</sup>.*

A obra musical que selecionamos como objeto de nossa pesquisa foi escrita no período compreendido entre abril de 1982 e maio de 1983, e seu tema, segundo o compositor, está

---

<sup>6</sup> Almeida Prado, em entrevista a nós concedida no dia 3 de outubro de 2008.

relacionado a um quadro de sua amiga Fúlvvia Gonçalves, artista plástica que conta com obras presentes em vários museus, acervos e coleções particulares do Brasil e da Europa, doutora em Artes pela UNICAMP, instituição onde foi colega de Almeida Prado. Ele próprio afirma: “ela tinha pintado um quadro que era uma savana. Por essa porta, eu fiz a obra<sup>7</sup>”. Em outro momento, porém, Almeida Prado diz que, na verdade, tratava-se de uma série de quadros, e que o período de composição corresponderia ao período de confecção das pinturas: “a Fúlvvia estava pintando os quadros ainda, e eu fui esperando (...). O nome dos quadros era Savanas 1, 2, 3, 4...<sup>8</sup>”.

Escrita para piano solo, *Savanas* apresenta, em sua maior parte, o uso tradicional do instrumento. Na sua introdução, porém, existe a exploração de técnicas de expansão do uso do instrumento – pela inserção de um pedaço de bambu, colocado sobre os bordões do piano de cauda, percutido com baquetas duras de xilofone<sup>9</sup>. O compositor baseou-se em melodias e ritmos africanos, extraídos do livro *The Music of Africa* de J. H. Kwabena Nketia<sup>10</sup>.

A obra é composta de uma introdução e onze movimentos, assim intitulados:

- Introdução: Chamado do Amanhecer
- I – Música de Preparação da Caça, Região de Shona, Rodésia
- II – Mbira I
- III – O Canto das Savanas
- IV – Mbira II
- V – Diálogo Noturno de Bwali, Região de Manyema (música nupcial)

<sup>7</sup> Em entrevista concedida a nós em 3 de outubro de 2008.

<sup>8</sup> Almeida Prado, em entrevista a nós concedida no dia 3 de outubro de 2008.

<sup>9</sup> Indicação do compositor, contida na partitura.

<sup>10</sup> J. H. Kwabena Nketia é compositor e musicólogo, e seu estudo da música africana, base para pesquisadores e estudiosos do mundo todo, é comparado ao trabalho que Bartók realizou na Hungria. Atualmente, é diretor do Centro Internacional de Música e Dança Africanas (ICAMD), na Universidade de Gana.

- VI – Mbira III
- VII – Grande Canto dos Swazi, África do Sul
- VIII – Mbira IV
- IX – Música para invocar espíritos, região de Karanga, Musume
- X – Mbira V
- XI – Música Ritualística dos Ijaw, Nigéria

As *Mbiras* são breves interlúdios que separam os temas africanos distribuídos nos movimentos restantes. Esses interlúdios foram inspirados no instrumento homônimo, que também pode ser chamado de *kalimba*, definido pelo compositor como “uma espécie de xilofone portátil com caixa de ressonância<sup>11</sup>”.

*Savanas* pertenceria ao final da quinta fase composicional de Almeida Prado, em que ele explora elementos tipicamente brasileiros. No entanto, o próprio compositor não a enquadra na sua produção daquele período:

*Ela tem todo um clima que não é da minha música habitual (...). Ela não tem o gingado brasileiro, nem afro-brasileiro, é africano (...) Sobretudo para o pianista, o que vai fazer com que ele se encante, é a novidade rítmica. Certos ritmos africanos que não tem [sic] no Brasil e que eu tirei do livro do Dr. Nketia, a tornam uma espécie de estudo que eu fiz sobre a rítmica-melódica africana (PRADO apud ASSIS, 1997:79).*

Uma vez estabelecidos nossa abordagem, objetivos e objeto, dividimos nosso estudo em duas partes: objeto escrito – a partitura – e objeto sonoro – a gravação –, e para cada um correspondem diferentes processos de recepção. Também em dois capítulos se estrutura nossa dissertação:

---

<sup>11</sup> Informação contida na partitura de *Savanas*.

- No primeiro capítulo, tratamos da recepção da edição fac-similar de *Savanas*. A primeira etapa de recepção a ser abordada é, justamente, a do editor, com relação ao manuscrito. Baseamo-nos para isso nos textos de Carlos Alberto Figueiredo sobre edição.

Como segunda etapa desse primeiro capítulo, investigamos o processo estésico do analista, através de duas análises – uma completa, outra restrita a um trecho da obra – contidas em trabalhos acadêmicos. Além da análise em si, descrevemos brevemente o perfil dos dois autores – Ana Cláudia de Assis e Paulo de Tarso Salles. Essa fase do trabalho foi desenvolvida a partir da proposta de Nattiez de seis situações analíticas resultantes do modelo tripartite.

A terceira etapa desse primeiro capítulo é destinada à recepção da partitura pelo intérprete. Nela, apresentamos as impressões dos pianistas Ana Cláudia de Assis e Eduardo Tagliatti, coletadas por meio de entrevistas e também na dissertação de Assis. Novamente, são traçados os perfis de cada um. No caso de Ana Cláudia de Assis, já mencionada na segunda parte deste capítulo, procuramos observar seu perfil com dois enfoques diferentes: como analista e como intérprete.

- O segundo capítulo foi destinado à recepção do objeto sonoro. Esse estudo foi feito a partir da gravação realizada pela pianista Ana Cláudia de Assis, contida no CD “O Som de Almeida Prado”, gravado na Sala Cecília Meireles, em agosto de 1999.

A primeira leitura da gravação que investigamos foi a recepção do editor de gravação, Eduardo Lakschevitz. Através de entrevista, tivemos acesso a suas impressões sobre *Savanas* e, de um modo geral, sobre Almeida Prado, tendo em vista que este editor acompanhou a gravação de todo o CD.

A segunda etapa estésica do objeto sonoro abordada nesse segundo capítulo de nossa dissertação é a recepção do ouvinte. Para tal, foram realizadas audições da obra, em que dois grupos distintos ouviram e comentaram suas impressões sobre a obra. Os registros foram organizados e analisados, e nos levaram às reflexões que apresentamos nesta última parte do trabalho. Aqui, nosso referencial é o conceito de horizonte de expectativa de Hans Robert Jauss, já utilizado nas análises da recepção da partitura pelo intérprete, em conjunto com textos de Zofia Lissa sobre recepção musical.

Por fim, apresentamos nossas considerações a respeito da experiência de aplicar o modelo tripartite em uma análise focada nos processos de recepção de uma obra brasileira contemporânea para piano solo.

Os processos de recepção representam uma fonte muito rica para pesquisas no âmbito da música, muito embora o interesse com relação ao tema ainda seja escasso no Brasil, como se pode depreender pela pouquíssima bibliografia sobre o assunto. Porém, acreditamos que nosso estudo possa estimular novas reflexões, que dialoguem com nossa proposta ou complementem os resultados alcançados e aqui apresentados.

## 1. A RECEPÇÃO DA PARTITURA

Trataremos, neste capítulo, da recepção do objeto escrito, que, dentro do contexto da obra *Savanas*, é representado pela edição fac-similar da partitura. Dividiremos nossa abordagem em três partes:

- Recepção do editor – estudo dos aspectos relacionados à edição e publicação da obra;
- Recepção do analista – aqui serão apresentadas análises de duas análises já existentes da obra *Savanas*. A primeira, que aborda a obra integralmente, foi realizada por Ana Cláudia de Assis em 1997. A segunda foi apresentada por Paulo de Tarso Salles em 2005, e trata apenas da Introdução da obra;
- Recepção do intérprete – abordagem das impressões de dois intérpretes de *Savanas*, obtidas através de entrevistas.

### 1.1. Recepção do editor

Carlos Alberto Figueiredo propõe que “uma edição resulta num texto, fruto da pesquisa e da reflexão em torno das fontes que o transmitem [...]” (FIGUEIREDO, 2004:39). Em seguida, apresenta a seguinte classificação, em número de sete, para os vários tipos de edição (FIGUEIREDO, 2004:40):

1. Edição fac-similar
2. Edição diplomática
3. Edição crítica
4. Edição *Urtext*
5. Edição prática



6. Edição genética

7. Edição aberta

A partitura de *Savanas* aqui analisada foi editada e publicada em 1983 pela Tonos Musikverlag, editora alemã, com sede em Darmstadt. Ela apresenta a fotocópia de um manuscrito feito pelo próprio compositor, sem qualquer intervenção no corpo do texto ou em anexos por parte do editor. Essas características definem a edição fac-similar, descrita como

*aquela que reproduz uma fonte fielmente, através de meios fotográficos ou digitais (...) É uma edição com características musicológicas, baseada numa única fonte e essencialmente não-crítica, ou seja, não pressupõe qualquer discussão sobre a intenção de escrita do compositor, já que não há qualquer possibilidade de intervenção do editor no seu texto final (FIGUEIREDO, 2004:41).*

Em entrevista com o compositor Almeida Prado, constatamos que a edição almejada, a princípio, não era uma edição fac-similar. O compositor afirma que o manuscrito da obra foi enviado a Tonos Musikverlag para que esta digitalizasse o conteúdo do manuscrito e realizasse, então, uma edição dentro dos parâmetros mais convencionais. Porém, ele sugere a seguinte justificativa para a escolha pela edição fac-similar:

*A minha editora nunca digitalizou. (...) Não era pra ficar definitivo assim. Essa editora era muito primorosa quando o dono dela estava vivo. Chamava-se Franz König. Eles perderam tudo na Segunda Guerra: Darmstadt foi bombardeada. Quando acabou a guerra, ele montou uma coisinha minúscula para começar, escrevendo a mão hinos luteranos para as igrejas dele. Veio a música contemporânea, Darmstadt virou um centro da mais nova música, e ele progrediu. Quando ele morreu, as pessoas deixaram de se empenhar...<sup>12</sup>*

Ainda segundo o compositor, o manuscrito entregue à editora foi feito muito rapidamente, de modo que não houve tempo hábil para produzir o que considera uma caligrafia de melhor qualidade.

*Isso foi feito e foi tocado, e depois eu fui pra Europa e entreguei a Tonos. Realmente, a minha caligrafia é muito mais bonita do que isso. É quase impressa. (...) Ela é bonita porque é autêntica, mas eu ponho com régua... É que eu tinha certeza que ele ia digitalizar. Na época, era cópia à mão, mas perfeita. E ficou lá, abandonada. E ela foi ressuscitada na tese da Ana Cláudia*

---

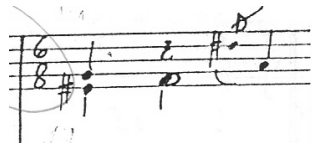
<sup>12</sup> Entrevista realizada com o compositor Almeida Prado no dia 3 de outubro de 2008, em São Paulo.

[de Assis]. *Mas* ele [dono da editora] *tinha morrido já, e esses novos que compraram não estão interessados.*

Notamos, na afirmação acima, que o compositor fala de dois aspectos ligados a sua obra *Savanas*. O primeiro deles é o suposto desinteresse da editora em digitalizá-la para publicação. O segundo é a ausência de execuções da obra por outros intérpretes, anteriores à execução e gravação de Ana Cláudia de Assis. Na verdade, o compositor considera a obra “ressuscitada” por passar a ser executada e estudada, apesar de ainda não haver sido editada<sup>13</sup>.

Realizamos uma breve descrição dos elementos contidos no manuscrito – ou no conteúdo da edição, que é idêntico ao manuscrito – e encontramos algumas rasuras, em torno de vinte. Imaginamos que elas podem ter ocorrido por breves distrações do compositor, distrações estas que são perfeitamente justificáveis pelo fato de o manuscrito ter sido confeccionado em pouco tempo e, segundo o compositor, não possuir sua melhor caligrafia. Alguns exemplos dessas rasuras:

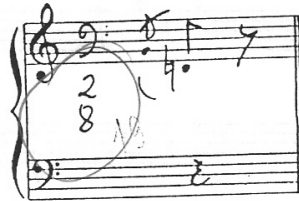
- Local: *Música de preparação da caça*, compasso 17, mão direita (página 4).
- Rasura: o fá# é ao mesmo tempo uma semínima e uma mínima.
- Hipótese: o compositor escreveu erroneamente a semínima e depois aproveitou seu contorno para efetuar a correção e desenhar uma mínima.



Exemplo musical 1: *Música de preparação da caça*, compasso 17 (PRADO, 1983:4).

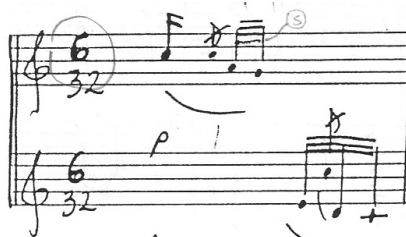
<sup>13</sup> Encontramos apenas na Cartilha Rítmica, de Almeida Prado, que foi revisada e publicada por Sara Cohen e Salomea Gandelman, um movimento digitalizado - *O canto das Savanas*.

- Local: *O canto das Savanas*, compasso 19 (página 10).
- Rasura: fórmula de compasso escrita apenas no centro do compasso.
- Hipótese: falta de espaço (talvez devido à clave de fá, escrita no pentagrama superior)



Exemplo musical 2: *O Canto das Savanas*,  
 compasso 19 (PRADO, 1983:10).

- Local: *Mbira II*, compasso 1 (página 11).
- Rasura: na fórmula de compasso.
- Hipótese: como há rasuras nos dois numeradores (vozes superior e inferior), supomos que o compositor havia pensado (ou apenas escrito) outra fórmula de compasso.



Exemplo musical 3: *Mbira II*,  
 compasso 1 (PRADO, 1983:11).

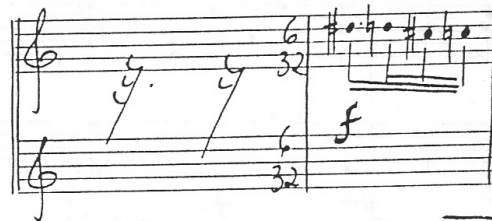
- Local: *Diálogo noturno de Bwali*, compasso 12 (página 13).
- Rasura: na fórmula de compasso. A indicação 9/8 foi escrita sobre uma indicação 6/8.

- Hipótese: talvez, o compositor tenha mudado de ideia ou simplesmente se equivocou.



Exemplo musical 4: *Diálogo noturno de Bwali*, compasso 12 (PRADO, 1983:13).

- Local: *Mbira III*, compassos 4-5 (página 14)
- Rasura: fórmula de compasso escrita antes da barra.
- Hipótese: percebendo o esquecimento e não encontrando espaço no compasso 5 para escrever a fórmula de compasso, Almeida Prado o faz no final do compasso anterior.



Exemplo musical 5: *Mbira III*, compassos 4-5 (PRADO, 1983:14).

- Local: *Grande Canto dos Swazi*, compasso 38 (página 17)
- Rasura: colagem de um trecho do compasso sobre a folha original.
- Hipótese: a correção teria de ser muito grande ou inviável de ser realizada, e a melhor solução foi a colagem do trecho correto por cima.

Exemplo musical 6: *Grande Canto dos Swazi*, compasso 38 (PRADO, 1983:17).

- Local: *Música ritualística dos Ijaw*, compasso 14 (página 23)
- Rasura: escrita do compasso confusa: acidente entre os algarismos do denominador. (17/1#6).
- Hipótese: o compositor esqueceu-se de colocar a fórmula de compasso. Já com as notas e acidentes, não coube o número 16 entre a barra de compasso e o acidente, e então, ele escreveu a dezena de um lado e a unidade do outro.

Exemplo musical 7: *Música ritualística dos Ijaw*, compasso 14 (PRADO, 1983:23).

No exemplar da edição fac-similar a que tivemos acesso, observamos, além das rasuras, a falta de alguns elementos no texto. Na *Mbira II*, por exemplo, os compassos 1, 3, 5, 7, 9 contêm 7 fusas, quando deveriam ser apenas 6, segundo a indicação de compasso. Salomea Gandelman, em seu exemplar da partitura, solucionou o problema ao acrescentar um traço nas duas primeiras fusas de cada um desses compassos. No compasso 12 desse mesmo movimento, o problema da sobra de tempos volta a acontecer: ao invés de 6, o compasso tem

duração de 8 fusas. Ao que nos parece, as quatro últimas notas deveriam ser transformadas em semifusas.

No último movimento da obra – *Música ritualística dos Ijaw* – percebemos que faltou a indicação 2/4 no compasso 11. Além disso, encontramos, mais uma vez, uma diferença entre a indicação de compasso e o número de tempos escritos. O compasso 14 apresenta a duração de 18 semicolcheias, contrariando a indicação 17/16 apresentada.

Como observamos, não são muitas as informações a respeito da edição de *Savanas*. Porém, elas já representam para nós dados extremamente importantes. Observamos que o desinteresse da editora em digitalizar – ou reproduzir uma cópia à mão – foi um fator condicionante, talvez determinante, na escolha pela edição fac-similar. Além disso, o próprio compositor confirmou sua opinião divergente com relação a essa decisão, como vimos acima.

Constatamos que, de fato, não foi possível realizar um estudo da recepção do editor. O principal problema que encontramos foi, justamente, o fato de ser uma edição fac-similar, praticamente sem intervenções do editor e sem comentários críticos que auxiliassem nossa pesquisa. A única fonte digitalizada de um trecho de *Savanas* não corresponde a uma edição da obra, mas da *Cartilha Rítmica*, uma espécie de catálogo de estratégias rítmicas preparada pelo compositor, revisada e digitalizada por Salomea Gandelman e Sara Cohen, que contém o movimento *O Canto das Savanas*.

A pesquisa da recepção de um editor poderia se tornar mais viável a partir de materiais onde sua participação fosse mais presente e significativa, como por exemplo, em partes anexadas à partitura (em forma de comentários ou notas) ou em outras formas de edição.

## 1.2. Recepção do analista: situações analíticas do modelo tripartite

Conforme vimos no capítulo 1, Nattiez abordou e deu continuidade aos trabalhos de Molino sobre a semiologia musical. Através da aplicação do modelo tripartite em análises de obras musicais, o autor propõe uma síntese do que uma análise, que se propõe mais completa do que uma mera análise do conteúdo musical contido na partitura – o que chamamos de análise do nível neutro – deveria abranger.

Assim sendo, partindo da teoria da tripartição semiológica, Nattiez cria um quadro de *situações analíticas* envolvendo diferentes esquemas de análise, alguns já utilizados convencionalmente:

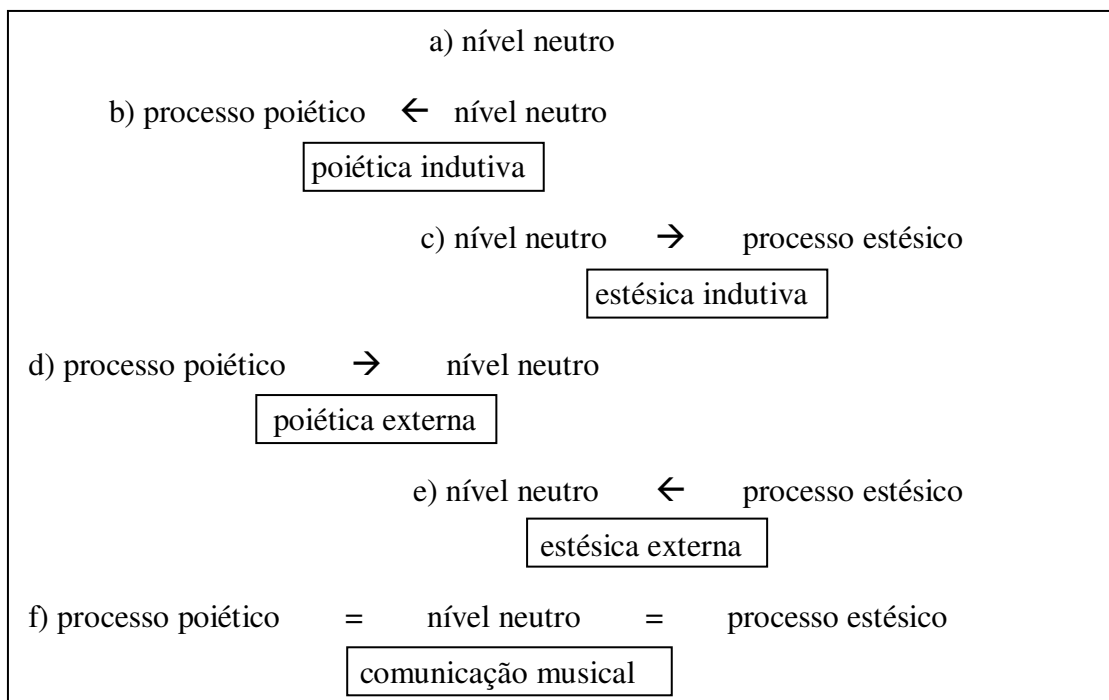


Fig. 5 - Quadro das seis situações analíticas (NATTIEZ, 2002:18).

### a) análise do nível neutro

Aqui, o autor propõe a análise do nível imanente apenas, abordagem que não tem por objetivo relacionar as características do vestígio material com os processos de produção, ou com a forma como ele é percebido. Ele escolhe a análise de Pierre

Boulez do ritmo da *Sagração da Primavera* de Stravinsky como um bom parâmetro de análise imanente:

*Devo repetir aqui que não tive a intenção de descobrir um processo de criação, mas apenas descrever o seu resultado, sendo as relações aritméticas as únicas tangíveis. Se pude observar todas estas características estruturais, foi porque elas ali se encontram, e pouco importa se foram utilizadas consciente ou inconscientemente (e com que grau de acuidade) no seio da inteligência da concepção ou, ainda, com que interferências entre o trabalho e a genialidade. (BOULEZ, P. apud NATTIEZ, 2002:18-9)*

Nattiez admite que a análise do nível neutro parece bastante controversa e que sofre forte resistência, mas, afirma:

*Paradoxalmente, ela é, de fato, praticada por 90% dos analistas musicais, porque estes, muito raramente, colocam em relação as configurações imanentes da obra com as estratégias composicionais e as estratégias perceptivas. Como diz Molino, com humor, não é o nível neutro que é recusado pelos musicólogos, e sim a tripartição, isto é: a necessidade de pensar três níveis ao mesmo tempo. (NATTIEZ, 2002:19)*

#### b) análise poiética indutiva

Corresponderia às deduções e hipóteses levantadas a respeito do processo poiético, a partir da análise do nível neutro. Para o autor, é uma prática bastante freqüente na análise musical, em que “a quantidade de procedimentos recorrentes que se observa em uma obra ou em um conjunto de obras é tal que custa a crer ‘que o compositor não os tenha pensado’” (NATTIEZ, 2002:19).

#### c) análise estética indutiva

Partindo também da análise do nível neutro, são elaboradas hipóteses a respeito da percepção do objeto. “O musicólogo se assume como uma espécie de consciência coletiva dos ouvintes e decreta ‘que é isso que se ouve’” (NATTIEZ, 2002:20). Para tal análise, o autor se apóia em uma fórmula proposta por Leonard Meyer<sup>14</sup> para observar a pertinência da percepção individual do analista com relação à percepção em tempo real dos ouvintes:

<sup>14</sup> Essa fórmula pode ser encontrada no livro *Explaining music*, escrito por Meyer e publicado em 1973.



Força da conformidade percebida	=	$\frac{\text{regularidade do padrão} \cdot \text{individualidade do perfil} \cdot \text{similaridade do padrão}}{\text{variedade dos eventos intervenientes} \cdot \text{distância temporal entre eventos}}$
---------------------------------	---	--

Figura 6 – Fórmula de Leonard Meyer, das relações de conformidade (NATTIEZ, 2002:32).

A força de conformidade percebida é maior, quanto maior forem:

- A regularidade do modelo;
- A individualidade do perfil;
- A similaridade da configuração.

Por outro lado, essa força diminui se forem mais significativos:

- A variedade dos eventos intervenientes;
- A distância temporal entre os eventos.

Para Nattiez,

*Quanto mais regular e particular a configuração (e, naturalmente, quanto mais parecidos sejam os eventos quanto a intervalo, ritmo etc.), maior poderá ser a separação temporal entre o modelo e a variante, e maior a variedade de motivos intermediários permitindo reconhecer ainda uma relação de conformidade (NATTIEZ, 2002:32).*

#### d) análise poiética externa

Ao contrário da poiética indutiva, a análise poiética externa baseia-se em documentos externos ao objeto em questão – manuscritos do autor, cartas, rascunhos, etc. – para esclarecer questões pertinentes ao processo poiético da obra e “com a ajuda do qual [o analista] interpreta do ponto de vista poiético as suas estruturas” (NATTIEZ, 2002:19). Nem sempre, como reconhece o autor, se pode confirmar dados da análise neutra ou da poiética indutiva através da análise poiética externa.

*É preciso ter sempre em mente que tanto a poiética indutiva quanto a poiética externa são igualmente necessárias. Porque, quando elas não se reforçam mutuamente, elas se completam ao abranger aspectos diferentes da obra (NATTIEZ, 2002:31).*

e) análise estética externa

Da mesma maneira que a da poiética externa, a estética externa trabalha “a partir de informações colhidas com os ouvintes para tentar saber como a obra foi percebida” (NATTIEZ, 2002:20). Através dessa análise, pode-se encontrar a pertinência das estruturas encontradas na análise imanente para o processo perceptivo.

f) comunicação musical

“Em tal caso o analista considera que sua análise imanente é tão pertinente para o poiético quanto para o estésico” (NATTIEZ, 2002:20). Ou seja, ele comprova os dados encontrados em sua análise através de documentos relacionados à atividade criadora de um compositor, e demonstra que é dessa maneira que a obra deve ser tocada e percebida. Nattiez observa, porém, que

*não se pode afirmar que as estratégias criativas de um compositor sejam globalmente acessíveis, ou inacessíveis, ao ouvinte. Elas o são parcialmente, conforme modalidades próprias a certas famílias de fenômenos, o que é necessário distinguir no curso do processo analítico (NATTIEZ, 2002:35).*

Mesmo sendo esse esquema analítico bastante completo, ele não esgota as possibilidades de análise de uma obra musical. Nattiez afirma que

*uma análise musical, semiológica ou não, será sempre parcial. Uma das contribuições do projeto de semiologia musical é de provocar uma tomada de consciência em relação às diferentes dimensões que, no seio de uma obra, possam ser objeto de uma análise (...). Cabe a cada um decidir sobre suas prioridades, tendo em mente que, afinal de contas, um certo número de aspectos da obra sempre permanecerá na obscuridade. Porém, estou convencido da necessidade, para a análise musical, de distinguir entre estruturas, estratégias poiéticas e estratégias estéticas, desde que se pretenda dar conta da complexidade do funcionamento da música (NATTIEZ, 2002:35).*

### 1.3. A recepção do analista: leitura de *Savanas* de Ana Cláudia de Assis

Em sua dissertação *O timbre em Ilhas e Savanas de Almeida Prado: uma contribuição às práticas interpretativas*, a pesquisadora Ana Cláudia de Assis realizou análises das duas obras mencionadas no título. Abordaremos aqui especificamente a seção em que ela trata do objeto de nossa pesquisa – *Savanas*.

A autora possui um perfil voltado principalmente à interpretação musical, e seu trabalho pianístico dentro da música contemporânea pode ser considerado um dos mais significativos no país. Participa como intérprete de inúmeros festivais de música (Bienal de Música Brasileira Contemporânea, no Rio de Janeiro e outros eventos ligados à música contemporânea), faz parte do grupo Oficina Música Viva, de Minas Gerais, e gravou quatro faixas do CD “O Som de Almeida Prado<sup>15</sup>”, que inclui *Savanas*. Na área acadêmica, ela também possui um papel expressivo: tem ministrado aulas de piano, história da música e análise de repertório pianístico do século XX e XXI, participando como colaboradora no corpo editorial de diversas revistas científicas, além de desenvolver projetos de pesquisa relacionados à Performance e à Musicologia Brasileira.. Entre suas publicações, constam o artigo publicado em 2007, no 16º volume da Revista Per Musi, intitulado “Compondo a cor Nacional: conciliações estéticas e culturais na música dodecafônica de César Guerra:Peixe” e os artigos “O timbre em movimento” e “Interpretação: tradução ou traição?”, estes dois últimos publicados pela Revista Música Hoje, em 2000 e 1999, respectivamente<sup>16</sup>. Em 2006 defendeu sua tese de doutorado "Os Doze Sons e a Cor Nacional: conciliações estéticas e culturais na produção musical de César Guerra-Peixe (1944-1954)", tendo recebido o Prêmio UFMG de Teses/2007.

---

<sup>15</sup> O SOM DE ALMEIDA PRADO. CD. Rio de Janeiro, UNIRIO, 1999.

<sup>16</sup> Dados obtidos através do Currículo Lattes de Assis.

Cientes dessas informações a respeito de sua carreira como musicista e pesquisadora, podemos afirmar, com maior propriedade, que sua análise de *Savanas* concentra-se, principalmente, em aspectos interpretativos, por um lado, e na pesquisa musicológica, por outro. Os aspectos interpretativos estão, em geral, relacionados a questões de pedalização. A pesquisa musicológica engloba a investigação das obras pianísticas de Almeida Prado, além de informações quanto a seu estilo musical, suas fases composicionais e as novas possibilidades musicais por ele desenvolvidas.

Além de apontar aspectos da leitura para fins interpretativos, Assis realizou uma leitura analítica de *Savanas*, isto é, observou a mesma obra musical através de outro ponto de vista. Nessa leitura, a autora indicou sua preocupação em realizar uma “interação entre várias ‘situações analíticas’” e citou as três que pretendeu abordar: “1) a concepção, 2) a partitura, 3) a percepção” (ASSIS, 1997:9) Essas três situações correspondem exatamente aos três níveis da semiologia tripartite que adotamos em nossa pesquisa: produção, nível imanente e recepção.

Passamos, então, para uma sistematização das informações contidas na análise, isto é, listamos as afirmações da analista de acordo com o nível ou níveis a que pertenciam.

Vejamos de que forma encontramos as seis situações analíticas abordadas por Nattiez na dissertação da pesquisadora. Apresentamos a seguir alguns exemplos de afirmações pertinentes ao nível neutro, ao nível poiético e ao nível estésico da análise.

A análise do nível neutro será organizada a partir dos parâmetros musicais convencionais: ritmo, harmonia, melodia, intensidade, textura, etc.

### 1.3.1 Nível neutro

#### *Ritmo*

Esse parâmetro foi bastante abordado pela analista, talvez por considerá-lo um dos elementos mais explorados em *Savanas*. Exemplo:

*(...) na estrutura rítmica, duas figurações se superpõem: uma (...) se apresenta ora em grupos de 12 colcheias (7 + 5), ora em grupos de 6 semínimas (ASSIS, 1997:111).*

Um dos aspectos citados é a presença de padrões – “*patterns*” – rítmicos, identificados em diversos trechos, como por exemplo:

*É estabelecido um pattern rítmico (ASSIS, 1997:97).*

*Pequenos segmentos harmônicos fixados no registro médio, sempre em movimento descendente, em dinâmica **pp** e cuja figuração rítmica remete à idéia de ostinati ou pattern (ASSIS, 1997:99).*

Como observamos anteriormente, há um título recorrente na obra *Savanas – Mbira I, II, III, IV e V*. Segundo Assis, “Mbira (ou kalimba) é um lamelofone de origem africana (...). É um instrumento tradicional representativo da cultura africana (...). Sua sonoridade é delicada, normalmente em *piano* ou *pianíssimo* dependendo do tamanho e espessura das lâminas” (ASSIS, 1997: 99).

Segundo a autora, esses interlúdios de *Savanas* apresentam elementos comuns, com algumas variações:

*Algumas Mbiras, devido principalmente às mudanças de compasso, apresentam pequenas variações quanto à rítmica, mas mantêm núcleos comuns que sugere a idéia de um pattern (ASSIS, 1997:106).*

A questão dos ostinatos também está vinculada ao aspecto rítmico da obra:

*Peça de textura homofônica, a linha melódica é acompanhada por um ostinato que percorre toda a peça. Divide-se em três frases, não havendo segmentação em seções (ASSIS, 1997:133).*

Há um termo utilizado pela autora que nos parece estar relacionado à questão dos padrões ou ostinatos. O elemento que ela chama de *pedal rítmico* representa um trecho com ataques regulares ou células rítmicas repetidas.

Em *a*, o intervalo de 2ªM (fá-sol) se apresenta no pedal rítmico de 12 colcheias, subdividido em 7 + 5 pela presença do cluster-appogiatura (...). O intervalo de 5ª J, em forma do pedal rítmico de 6 semínimas, se sobrepõe ao canto (...). Em *A'*, o pedal rítmico é apresentado no grave e o canto no agudo, agora a duas vozes, subdividido em 3 células, sendo a 3ª uma reprodução da 2ª. (...) A peça termina com o pedal rítmico (sem o cluster-appogiatura) na região grave, agora em *pp*, com ataques sutis (...). Nos dois últimos compassos há a expressão sumindo e somente o pedal rítmico é mantido (ASSIS, 1997:112-5). [Exemplo musical 8]

*J* = de 160 a 168

8<sup>va</sup>

I.8

*ff* *simili*

4

*simili*

*ff pesante*

8<sup>vb</sup>

6

8<sup>va</sup>

*pp sub.*

8<sup>vb</sup>

9

*ff*

*p* *f*

Esta peça - *Canto das Savanas* - pertence ao ciclo *Savanas*  
Campinas, 1983

Exemplo musical 8: *O Canto das Savanas* – *Cartilha Rítmica de Almeida Prado* –  
compassos 1 a 11 (GANDELMAN; COHEN, 2006:76-77).

### Métrica

A analista trata aqui das mudanças de compasso e as conseqüentes variações na pulsação. Este primeiro exemplo trata das mudanças de compasso na Introdução da peça, condicionada pela diferença na quantidade de repetições da figuração de semicolcheias:

*O ritmo percussivo se apresenta em figurações de 4 semicolcheias, variando o número de pulsações a cada compasso (ASSIS, 1997:81). [Exemplo musical 9]*

The musical score for Exemplo musical 9 consists of three staves. The first staff begins with a 4/4 time signature and a forte (ff) dynamic, featuring a series of sixteenth-note chords. The second staff starts with a 2/4 time signature, then changes to 4/4, and then to 11/8, also with a forte (ff) dynamic. The third staff begins with a 4/4 time signature, then changes to 3/4, and finally to 3/8, maintaining the forte (ff) dynamic. The score includes various rhythmic patterns and rests.

Exemplo musical 9: *Introdução: Chamado do Amanhecer*, compassos 1-13 (PRADO, 1983:2).

No próximo exemplo, a regularidade nas mudanças de compasso é quebrada pela presença do compasso 9/8:

*Os compassos se dispõem da seguinte forma: 6/8, 7/8, 6/8, 7/8, 6/8, 9/8, 6/8.*  
(ASSIS, 1997:91). [Exemplo musical 10]

The musical score for Exemplo musical 10 is presented in three systems, each with a treble and bass staff. The first system starts at measure 17 and includes time signatures of 6/8, 7/8, 6/8, and 7/8. The second system continues from measure 21 and includes 6/8 and 9/8 time signatures. The third system starts at measure 25 and includes 6/8 and 9/8 time signatures. The score features a variety of rhythmic figures, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamics such as piano (p) and forte (ff) are indicated throughout.

Exemplo musical 10: *Música de preparação da caça*, compassos 13-29 (ASSIS, 1997:92).



### Harmonia

Neste caso, são predominantemente abordadas as relações intervalares, os sistemas de organização de alturas (tonalidade, modos e escalas) e a distribuição dos elementos nos registros (grave, médio e agudo).

O aspecto mais frequentemente abordado dentro desse parâmetro é a organização e distribuição das notas nos **registros** do piano (grave, médio e agudo):

A parte **B** (Mágico) de “Música de preparação da caça” se apresenta em três planos de alturas – regiões grave, médio e agudo [sic]. (ASSIS, 1997:86) [Exemplo musical 11]

Exemplo musical 11: *Música de preparação da caça*, compassos 5-11 (PRADO, 1983:3).

A próxima seção se caracteriza por uma melodia no agudo, acompanhada por intervalos harmônicos<sup>17</sup> na região grave. (ASSIS, 1997:94). [Exemplo musical 12]

Exemplo 12: Música de preparação da caça, compassos 38-45 (PRADO, 1983:6).

Em a1, o acorde cluster é acoplado ao intervalo de 2ª M e na mão esquerda, no registro grave e super-grave, o canto é anunciado (ASSIS, 1997:113). [Exemplo musical 13]

Exemplo musical 13: O Canto das Savanas, compassos 4-5 (GANDELMAN; COHEN, 2006:76).

Na afirmação seguinte, vários aspectos são abordados simultaneamente<sup>18</sup>:

Em contraste com a 1ª seção, a seção **B** se inicia em pp subitamente, no registro médio; o intervalo de 5ª J, em forma do pedal rítmico de 6 semínimas, se sobrepõe ao canto, agora apresentado no registro médio/sub-agudo (...) (ASSIS, 1997:113)<sup>19</sup>. [Exemplo musical 14]

<sup>17</sup> Intervalos harmônicos: acreditamos que esse termo seja referente aos primeiros intervalos presentes na série harmônica.

<sup>18</sup> Grifos de Assis. Esta afirmação abrange: forma, dinâmica, altura, ritmo, melodia e questões fraseológicas.

<sup>19</sup> Grifo de Assis.

Exemplo musical 14: *O Canto das Savanas*, compassos 6-12  
(GANDELMAN; COHEN, 2006:76).

Ana Cláudia de Assis cita também algumas alturas específicas:

*Em todos eles, a nota fá# está presente, destacando-se como nota-som<sup>20</sup> de toda a seção (ASSIS, 1997:123).*

*A nota ré# é atacada duas vezes (...) sobre a ressonância formada por um cluster (...) (ASSIS, 1997:135).*

*No compasso 27 aparece a nota mi bequadro como nota invasora<sup>21</sup> (ASSIS, 1997:93).*

### *Melodia*

Basicamente, o que Assis descreveu foram elementos melódicos apresentados na voz aguda. Observamos isso nos exemplos seguintes:

Em alguns momentos, além de identificar a melodia, ela descreve alguma de suas características, por exemplo:

*A partir destes intervalos surge uma discreta melodia, configurando-se assim uma textura homofônica. (ASSIS, 1997:89)*

<sup>20</sup> Grifo nosso. Segundo Assis, “a expressão nota-tom e nota-som é utilizada por Jean Barraqué”, e significa que a nota participa “sem nenhum problema da estrutura harmônica” de determinado segmento, além de possuir uma “característica timbrística de fixação”. GUBERNIKOFF, C. apud ASSIS, A. C., op. cit., p. 100.

<sup>21</sup> Grifo nosso. Nota invasora é um termo que Almeida Prado utiliza para denominar “qualquer nota estranha ao espectro fixo dos harmônicos”, que não alteram “a explicitidade [sic] dos elementos básicos das séries”. Tal definição é encontrada na dissertação de Ana Cláudia de Assis, p. 4.

Em outros momentos, ela descreve também o acompanhamento de determinada melodia, o que representaria mais uma vez uma textura homofônica:

*A próxima seção se caracteriza por uma melodia no agudo, acompanhada por intervalos harmônicos na região grave. (ASSIS, 1997:94). [Exemplo musical 12]*

*Peça de textura homofônica, a linha melódica é acompanhada por um ostinato que percorre toda a peça. (ASSIS, 1997:133).*

*Na mão esquerda, no registro grave e super-grave, o canto é anunciado (ff pesante) (ASSIS, 1997:113).*

*Em a, o canto se apresenta dobrado a oitava, dinâmica ff (...) (ASSIS, 1997:121).*

#### *Dinâmica:*

Com relação a esse aspecto, encontramos principalmente citações das indicações contidas na partitura. Exemplo:

*A dinâmica é ff em quase toda a Introdução e no final, a partir do compasso 19, começa a decrescer até o pp (ASSIS, 1997:81).*

*(...) sugerindo a imagem de um ‘chamado’ de trombeta que anuncia, em ff, o início da caça. A resposta em pp, é o eco da selva como resposta ao chamado”. (ASSIS, 1997:84).*

*Toda a seção é em intenso ff (ASSIS, 1997:90).*

*Em contraste com a 1ª seção, a seção **B** se inicia em pp subito, no registro médio (...) (ASSIS, 1997:113).*

*A nota ré# é atacada duas vezes, primeiro em p e depois em ff (...) (ASSIS, 1997:135).*

*Nos últimos dois compassos, o ostinato vai desaparecendo e a peça termina com o último ataque do acorde (ASSIS, 1997:136).*

#### *Textura*

Ana Cláudia de Assis identifica esse elemento de duas maneiras, principalmente: quanto à construção de vozes (textura homofônica/polifônica) ou quanto à densidade.

No que diz respeito à construção em vozes, a analista identifica – como já vimos no item *Melodia* – uma textura homofônica, caracterizada por uma melodia acompanhada:

A partir destes intervalos surge uma discreta melodia, configurando-se assim uma textura homofônica (ASSIS, 1997:89).

A predominância da rítmica sincopada e da textura polifônica nesta seção... (ASSIS, 1997:90).

Podemos dizer que a seção se estrutura pela combinação de 2 componentes: contraponto a 3 vozes<sup>22</sup> e tríade pedal<sup>23</sup> (ASSIS, 1997:91). [Exemplo musical 15]

Exemplo musical 15: *Música de Preparação da Caça*, compassos 12-14 (PRADO, 1983:4).

A autora aponta, na página 116, a polifonia presente no *Diálogo noturno de Bwali* (“a textura é polifônica”) e, na página 139, descreve uma

*espécie de bifonia dupla, ou seja, na mão direita, uma figuração como pedal rítmico, acompanha o material principal. Simultaneamente, porém transposto, o mesmo acontecerá na mão esquerda.*

Exemplo musical 16: *Música ritualística dos Ijaw*, compassos 1-8 (ASSIS, 1997:139).

<sup>22</sup> Textura polifônica.

<sup>23</sup> O círculo maior corresponde ao contraponto a três vozes e o menor, à tríade pedal mencionada por Assis.

Esta afirmação diz respeito ao último movimento da peça, que é construído integralmente sobre essa distribuição de vozes.

### *Forma*

As divisões dos movimentos e das partes destes foram descritas várias vezes por Ana Cláudia de Assis. Alguns exemplos:

*O Grande Canto dos Swazi é o movimento mais longo de Savanas e se divide em 4 seções (ASSIS, 1997:120).*

*A seção é em andamento lento e subdivide-se em 4 segmentos (ASSIS, 1997:124).*

*A mbira IV possui apenas dois segmentos, em que o segundo é a transposição do primeiro uma 3ª menor abaixo (ASSIS, 1997:106).*

*A primeira seção é em tempo livre e dramático, subdividindo-se em 3 frases concluídas pela ressonância por simpatia (ASSIS, 1997:121).*

*Peça de textura homofônica (...). Divide-se em três frases, não havendo segmentação em seções (ASSIS, 1997:133).*

### *Ressonância*

Dentro desse parâmetro, o primeiro elemento descrito por Ana Cláudia de Assis é a ressonância obtida a partir de uma seqüência de ataques, realizada com os abafadores do piano liberados:

*O autor justapõe um compasso de ressonância a um compasso de percussão (ASSIS, 1997:81).*

A autora explica melhor o funcionamento desse elemento:

*Cada compasso com figurações percutidas é seguido por um compasso em pausa, que na verdade funciona como compasso de ressonância pelo fato do pedal estar abaixado, procedimento visto em Chamado do Amanhecer e Como um chamado (ASSIS, 1997:100).*

*O compasso 3/8 correspondente à ressonância em A, é substituído aqui por pausas<sup>24</sup> (ASSIS, 1997:94).*

---

<sup>24</sup> Na referida seção A, há o prolongamento das notas atacadas no compasso anterior.

A ressonância, nos exemplos acima, é apresentada individualmente. Porém, também é descrito pela analista seu uso em conjunto com outras atividades sonoras:

*A nota ré# é atacada duas vezes, primeiro em p e depois em ff, sobre a ressonância formada por um cluster de 5 notas naturais no registro grave (ASSIS, 1997:135). [Exemplo musical 17]*

Mágico ♩ = 66

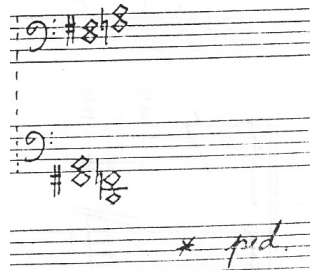
Exemplo musical 17: *Música para invocar espíritos*, compasso 1 (ASSIS, 1997:134).

*Retornando ao Canto dos Swazi, chegamos à seção B (c.3 – 38.1), onde não há mais a presença dos acordes de ressonância por simpatia, e sim “ondas de ressonâncias” das tonalidades de dó M e Si m mescladas com as notas invasoras (ASSIS, 1997:124). [Exemplo musical 18]*

♩ = 72 *Lento*

Exemplo musical 18: *Grande Canto dos Swazi*, compassos 3-9 (PRADO, 1983:15).

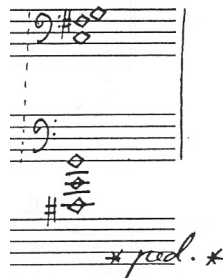
*O acorde/simpatia [é] formado pela fusão de dois acordes perfeitos: Maior (ré fá# lá) e menor (ré fá lá), dobrados nos registros médio-grave e sub-grave. O pedal sustentará as ressonâncias do acorde/cluster até o acorde/simpatia ser acionado (ASSIS, 1997:121). [Exemplo musical 19]*



Exemplo musical 19: *Grande Canto dos Swazi*, compasso 1 (PRADO, 1983:14).

Há também afirmações que relacionam a ressonância a algum outro parâmetro, como nos exemplos abaixo:

*Na última frase de A, a2, a ressonância do acorde/simpatia é formada por uma 4ª aumentada, uma 2ª menor e uma 5ª J (ASSIS, 1997:123) [ressonância e altura – exemplo musical 20]*



Exemplo musical 20: *Diálogo noturno de Bwali*, compasso 12 (PRADO, 1983:15).

*A primeira seção é em tempo livre e dramático, subdividindo-se em 3 frases concluídas pela ressonância por simpatia (ASSIS, 1997:121) [ressonância e forma]*

### *Contrastes*

Este aspecto envolve praticamente todos aqueles já citados. Essencialmente, é preciso especificar qual ou quais são os elementos contrastantes. Na análise de Assis, são citados principalmente contrastes de dinâmica e de mudanças de registro.

*Criam-se dois ambientes sonoros, devido especialmente aos contrastes de dinâmica, de formas de ataque e de registro, pois em ambos o material melódico e rítmico gerador se mantém o mesmo (ASSIS, 1997:111).*



*Em contraste com a 1ª seção, a seção B se inicia em pp subito, no registro médio; o intervalo de 5ª J, em forma do pedal rítmico de 6 semínimas, se sobrepõe ao canto (...) (ASSIS, 1997:113)<sup>25</sup>.*

### 1.3.2 Nível poiético

#### Análise poiética indutiva

Trataremos agora das hipóteses da analista com relação à composição da obra.

Discutiremos primeiramente a questão do *timbre*, que desde a introdução é citado por Assis como um aspecto muito relevante na produção de Almeida Prado. E uma ferramenta do compositor para trabalhar com o timbre é, segundo a autora, a *ressonância*:

*Este compositor trata o piano, de maneira geral, por sua qualidade de ressonância (ASSIS, 1997:3).*

*Na organização do texto musical, o autor justapõe um compasso de ressonância a um compasso de percussão, salientando assim o fenômeno de causa/efeito próprio do instrumento<sup>26</sup> (ASSIS, 1997:81).*

Com essa afirmação, a autora demonstra haver percebido alguma recorrência na exploração da ressonância do piano nas obras de Almeida Prado.

A analista relaciona a exploração do timbre em Almeida Prado com outros aspectos.

Por exemplo, com características da escrita do compositor:

*A escrita em 3 ou mais pentagramas é uma constante na obra deste compositor (já vimos também em Ilhas). [dá exemplos] (...) É como se o compositor tivesse em mente a “melodia de timbres” proposta por Schoenberg (ASSIS, 1997:86).*

Aqui, ela deduz que a escrita em vários pentagramas se deve à intenção do compositor de obter timbres diferentes.

A representação de imagens, segundo Assis, também está relacionada ao timbre:

<sup>25</sup> Ilustrada pelo exemplo 8.

<sup>26</sup> Grifo nosso. O trecho sublinhado corresponde à análise poiética indutiva.

*Parece-nos que representar uma impressão sonora é algo tão vital em seu estilo, que Almeida Prado cria formas de registrar um efeito que, a princípio, é de difícil notação, pois a reverberação é um fenômeno acústico natural, resultante de uma [sic] alguma manifestação [sic] sonora (ASSIS, 1997:123).*

Outro aspecto notado pela analista diz respeito à seção *Como um Chamado*, apresentada no primeiro movimento. Através da análise poiética externa – como veremos no item posterior -, ela descobre elementos com características semelhantes – intervalos utilizados e contrastes de dinâmica – em outras obras do compositor:

*Apesar das relações intervalares se distinguirem nas trompas de Savanas, Orion e Marte, podemos dizer que o caráter de chamado ou apelo está diretamente relacionado ao tipo de perfil melódico e harmônico (duas vozes), à rítmica, ao andamento e ao contraste de dinâmica, comuns em tais momentos<sup>27</sup> (ASSIS, 1997:86).*

A dedução da analista aponta que Almeida Prado cria o elemento “Chamado” a partir de certos parâmetros, comuns nos chamados por ela mencionados.

Já apresentamos anteriormente a leitura de Assis com respeito à distribuição das notas nesta mesma seção – *Como um Chamado*. Ela sugere que a topografia do teclado foi utilizada como instrumento de auxílio na composição. No exemplo seguinte, ela atribui a apresentação dos modos (ênfases nas teclas pretas e nas teclas brancas) à intenção de Almeida Prado:

*O canto das savanas: o compositor trabalha com a interseção de dois modos, pelo princípio de superposição entre teclas pretas e brancas (ASSIS, 1997:111).*

Quanto a *indicações de execução*, a analista supõe que uma única indicação de pedal do compositor não corresponde, necessariamente, a sua utilização apenas nesse momento. Nas considerações finais de sua dissertação, ela afirma que devem ser exploradas outras

---

<sup>27</sup> Grifo nosso.

possibilidades de colocação de pedal, recomendadas pelo próprio compositor. Ela não coloca a referência dessa informação<sup>28</sup>;

*A única indicação de pedal é encontrada na coda (...), o que não significa a ausência do mesmo no decorrer da peça*<sup>29</sup> (ASSIS, 1997:119).

### **Análise poiética externa**

Neste nível, discorreremos as informações referentes a obra *Savanas*, obtidas por Assis em documentos externos à obra.

Novamente, começaremos pelo elemento *timbre*. Sobre seu questionamento, se o timbre seria um elemento relevante na produção musical de Almeida Prado:

*Constatai que sim [o timbre é uma preocupação constante para o compositor], principalmente nas obras escritas a partir da década de 70, época em que iniciou seus estudos com Messiaen e Nádia Boulanger* (ASSIS, 1997:1).

Ainda com relação ao timbre, ela cita a busca do compositor pela sonoridade de outros instrumentos a partir do piano:

*Na contra-capa de Cartas Celestes V, o autor comenta: ‘Com a fantasia necessária e a ousadia sem temor, percorri pelos sons esse esplendor cósmico todo, tentando, procurando com que os pobres meios limitados de um piano soassem como uma orquestra de vibrafones, xilofones, celestas, harpas, sinos, tantãs...’* (ASSIS, 1997:107).

A questão da ressonância, também investigada na poiética indutiva, é esclarecida na própria tese de doutorado do compositor, de onde Assis retirou o seguinte dado:

*Almeida Prado criou, na época em que compunha as Cartas Celestes, um sistema intitulado “Sistema Organizado de Ressonâncias”. Neste o compositor trabalha com zonas variáveis de densidades sonoras, agrupadas em maior ou menor grau de ressonância* (ASSIS, 1997:3).

<sup>28</sup> Essa informação pode ser confirmada somente através da entrevista que realizamos com Almeida Prado.

<sup>29</sup> Grifo nosso.

Sobre *Savanas*, especificamente, a analista insere os seguintes comentários do compositor:

*‘Ela tem todo um clima que não é da minha música habitual. Eu me adaptei imaginar [sic] que era africano, na ocasião ouvia muita música africana (...). Ela não tem o gingado brasileiro, nem afro-brasileiro, é africano (...). Sobretudo para o pianista, o que vai fazer com que ele se encante, é a novidade rítmica. Certos ritmos africanos que não tem [sic] no Brasil e que eu tirei do livro do Dr. Nketia, a tornam uma espécie de estudo que eu fiz sobre a rítmica-melódica africana’* (PRADO in GANDELMAN apud ASSIS, 1997:79).

As imagens que o compositor busca expressar através do som também trazem figuras de animais, como pesquisou a autora:

*Segundo análise do autor desta última obra, ele tentou ‘descrever o mugido agressivo do animal. Um rapidíssimo arpejo em semifusas, crescendo e diminuindo, cria já de início o clima terrível do animal simbólico, carregado de intenções míticas como o Minotauro e as figuras dos deuses do antigo Egito...’* (PRADO apud ASSIS, 1997:128).

*Além do rugido de um leão e da imagem das antílopes, encontramos em outras obras a descrição de animais, como por exemplo de cavalos: Cartas Celestes III, Orion (1981) e Momento 48 (1983)* (ASSIS, 1997:132).

Convém notar que o animal a que o compositor se refere em *Savanas* é o leão, cujo *rugido* a analista associou ao *mugido* do Minotauro<sup>30</sup>, talvez pela semelhança no emprego do “arpejo em semifusas, crescendo e diminuindo”.

### 1.3.3 Nível estésico

#### Análise estésica indutiva

Começaremos pelas características relacionadas diretamente à maneira de perceber o objeto sonoro:

*É grande o efeito sonoro, visto o vigor percussivo - ataque das baquetas e o repique - e as ressonâncias acumulativas, que se tornam ainda mais intensas em função do registro grave* (ASSIS, 1997:80).

(densidade/intensidade sonora)

---

<sup>30</sup> Figura da mitologia grega. Criatura com cabeça e cauda de touro e corpo de homem.

*Interessante observar que o intervalo de 3<sup>a</sup>m (mi, sol, si) possui uma grande força melódica e de atração, como um centro gravitacional, em trono [sic] do qual os outros fragmentos giram (ASSIS, 1997:95).*

(polarização)

*Essas notas [...] funcionam como uma espécie de nota-tom<sup>31</sup> [...] e também como nota-som, especialmente o dó4 por sua ‘característica timbrística de fixação’ (GUBERNIKOFF apud ASSIS, 1997:100). Esta nota funciona como um guia da percepção, pois condiciona o ouvido a associar o seu som a um novo segmento. Não é sem razão que isto acontece pois, além dela [sic] ser a 1<sup>a</sup> nota atacada em todos os segmentos, é a mais aguda, sua forma de ataque é diferenciada e seu som está sempre sendo reforçado (repetido) através das appoggiaturas (ASSIS, 1997:100).*

(nota divisora de segmentos)

*O cluster escorregando para o intervalo de 2<sup>a</sup> M não apenas condiciona a métrica (7+5) como também cria um efeito sonoro áspero e agressivo (ASSIS, 1997:113).*

(elemento “áspero e agressivo” condicionante da percepção métrica)

*Na passagem de A’ para B’, no compasso 15 [refere-se a O Canto das Savanas], há um corte súbito ocasionado pela pausa de semínima pontuada; é justamente o final do ponto culminante, como se o silêncio fosse a conclusão da grande massa sonora antecedente<sup>32</sup> (ASSIS, 1997:115).*

(o silêncio representando o final do trecho anterior)

*Em a, o canto se apresenta dobrado [sic] a oitava, dinâmica ff, registro médio/sub-agudo e ornamentado pelas notas appoggiaturas que, de certa maneira, criam também um ambiente de dramaticidade (ASSIS, 1997:121).*

(appoggiaturas percebidas como elemento gerador de dramaticidade)

Outro aspecto contido em sua análise é a descrição do caráter que determinados trechos ou movimentos lhe sugeriam. Exemplos:

*O fato de ela ter sido construída a partir de elementos originais africanos lhe confere um clima sonoro ‘primitivo’ (ASSIS, 1997:79).*

*A predominância da rítmica sincopada e da textura polifônica nesta seção, favorece a identificação de um caráter percussivo-dançante, uma espécie de alusão ao toque de tambores (ASSIS, 1997:90).*

<sup>31</sup> “pois participam sem nenhum problema da estrutura harmônica destes” (GUBERNIKOFF apud ASSIS, 1997:100).

<sup>32</sup> Grifo nosso.

Esta última informação traz uma dupla percepção da analista: a identificação do caráter percussivo-dançante associado ao toque de tambores. Isso aparece novamente na sentença:

*É estabelecido um pattern rítmico cujo caráter pulsante nos remete à dança* (ASSIS, 1997:97).

(caráter pulsante associado à dança)

*O ritmo simples do acompanhamento enfatiza a figuração de semínimas, sugerindo uma espécie de 'cortejo', sobre o qual é entoado um canto típico* (ASSIS, 1997:95).

(ritmo simples associado ao cortejo)

Vejam agora mais uma afirmação relacionada ao caráter, que nos chamou a atenção por outro motivo:

*O ostinato suave e ondulante [de Música para invocar espíritos, de Karanga], juntamente com a melodia circular, irão evocar um caráter hipnótico e ritualístico à peça* (ASSIS, 1997:136).

Como veremos posteriormente, o “caráter hipnótico e ritualístico” foi primeiramente designado a *Savanas* por Salomea Gandelman, em seu livro *36 Compositores Brasileiros: Obra para piano (1950-1988)*. De fato, essa informação está contida na dissertação de Ana Cláudia de Assis; porém, na sentença acima, ela parece apropriar-se dessa designação, especificando o trecho em que, também para ela, esse caráter está presente.

As imagens que a analista ilustra com base na sua leitura de *Savanas* nos mostram diversos elementos:

*(...) sugerindo a imagem de um 'chamado' de trombeta que anuncia, em ff, o início da caça. A resposta em pp, é o eco da selva como resposta ao chamado".* (ASSIS, 1997:84).

*Este chamado introduz a próxima seção [E, de Música de Preparação da Caça], em que o tema principal sugere algum instrumento típico, delicado, talvez a kalimba (tipo de mbira)* (ASSIS, 1997:96).

Nas duas afirmações acima, a analista fez alusão a *sons de outros instrumentos* – trombeta e kalimba – além da imagem do *eco*, presente também em outros momentos de

sua análise (já abordamos essa questão no parâmetro *Dinâmica* do item 1.3.1 deste capítulo), como mostram os exemplos a seguir:

*Em outras palavras, podemos imaginar um eco ressoando pelos vácuos entre as montanhas da selva africana, após o canto intenso dos Swazi (ASSIS, 1997:123).*

*O acorde de vibração por simpatia é empregado, resultando em belíssimos efeitos de eco, talvez ecos da selva (ASSIS, 1997:120).*

Percebe-se que a questão do eco está intimamente ligada à imagem da selva africana, e isso aparece ainda em outra afirmação:

*Cria-se uma atmosfera de sons distantes, como um sussurro, talvez uma lembrança longínqua [sic] do rugido, ou mesmo de outros sons da selva africana (ASSIS, 1997:128).*

Um dado interessante é a *percepção do tempo* que, segundo a autora, varia de acordo com as características de cada trecho:

*Apesar de manter os 3 planos de altura (...), esta seção não possui o caráter pulsante de B, ao contrário, ela transmite uma sensação de “tempo estático”, na concepção de Varèse (ASSIS, 1997:90).*

*Apesar da notação métrica precisa, a sensação é de um tempo flutuante sem uma noção clara de pulsação (ASSIS, 1997:119).*

### **Análise estética externa**

O único dado encontrado em nosso objeto de estudo que corresponderia à análise estética externa é uma citação da definição de Salomea Gandelman, relacionada ao caráter de *Savanas*. Como vimos, Assis admite essa afirmação e apropria-se dessa percepção, conferindo as mesmas características a um trecho específico da obra:

*Para Salomea Gandelman, esta obra possui um ‘caráter ritualístico e hipnótico’ (ASSIS, 1997:79).*

### 1.3.4 Análise comunicacional

Esta é a etapa de análise que relaciona os três níveis, ou seja, na qual a análise do nível neutro se torna pertinente tanto para o nível poiético quanto para o estésico.

Na dissertação de Ana Cláudia de Assis, essa etapa foi encontrada poucas vezes. O que foi mais frequentemente observado foi a correspondência entre dois níveis analíticos – principalmente análise neutra relacionada à poiética ou à estésica, separadamente.

A tabela da página seguinte demonstra um exemplo de análise comunicacional encontrado:

Tabela 1: Análise comunicacional em *Savanas*.

Poiético	=	Neutro	=	Estésico
Em Cartas Celestes III, (...), Almeida Prado cria “um apelo (chamado) dado pela insinuação de toque de trompas (...) (PRADO apud ASSIS, 1997:84).		Em <b>a</b> , são empregados os intervalos harmônicos de 4ª Justa e/ou a sua inversão – 5ª Justa [ <i>em outro momento do texto, a autora observa que estes são os primeiros harmônicos da série harmônica</i> ], em movimento paralelo, em que as vozes superiores realçam os intervalos de 3ª M ascendente e 2ª M ascendente (ASSIS, 1997:84)		(...) sugerindo a imagem de um 'chamado' de trombetas que anuncia, em <b>ff</b> , o início da caça. A resposta em <b>pp</b> é o eco da selva como resposta ao chamado.” (ASSIS, 1997:84)

Os intervalos de 4ª e 5ª Justas representam para a autora uma referência ao toque de trombetas, anunciando “o início da caça” – aspecto da recepção. Um elemento já utilizado em outra obra de Almeida Prado – aspecto da criação – sobre o qual o próprio compositor admite essa relação com o toque de trompas, e que apresenta intervalos semelhantes aos encontrados em *Savanas* – aspecto da análise neutra – leva a analista a criar essa relação tripla, envolvendo todos os níveis.



### 1.3.5 Considerações sobre o entrelaçamento dos níveis

A minuciosa análise das afirmações de Ana Cláudia de Assis nos fez observar alguns pontos intrigantes sobre a análise tripartite. Percebemos que uma afirmação pertinente a apenas um nível representava um fato bastante raro. Em geral, as afirmações abrangiam dois ou mais níveis. Muitas vezes, a analista partia de um aspecto da análise neutra para justificar suas hipóteses sobre a composição ou a recepção de *Savanas*. Também observamos casos em que a analista trata do nível neutro utilizando expressões que concedem papéis, funções aos elementos. Isso nos dá a impressão de que eles pertencem aos outros níveis da tripartição. Como resultado disso, foram apresentadas como nível neutro as raras situações em que este foi tratado individualmente, sem colocações referentes à *poiesis* ou *estesis* da obra. As afirmações que tratam de dois ou mais níveis são abordadas abaixo:

Na análise do **ritmo**, por exemplo, quando a autora utiliza o termo *melodia rítmica*, nos leva a pensar em uma *análise estética* implícita. A autora parece referir-se a uma melodia ritmicamente ativa, com variações de acentos, entrecortada por pausas etc. Considerar determinada melodia como sendo ritmicamente ativa já implica para nós em uma impressão pessoal, ou seja, ligada à análise estética (indutiva, por se tratar de uma hipótese da própria analista).

*Sobreposto a esta figuração, surge na região mais aguda do piano, uma melodia vigorosa, rítmica, intensa (...)*<sup>33</sup> (ASSIS, 1997:131).

Quanto à **métrica**, encontramos uma descrição neutra que apresenta, entretanto, uma interpretação da analista, denunciada pelo destaque – em negrito – do elemento novo por ela identificado:

*Os compassos se dispõem da seguinte forma: 6/8, 7/8, 6/8, 7/8, 6/8, **9/8**, 6/8*<sup>34</sup> (ASSIS, 1997:91).

<sup>33</sup> Grifo nosso.

<sup>34</sup> Grifo de Assis.

Em outro trecho, mesmo não existindo na partitura indicações de mudança de compasso, Ana Cláudia de Assis percebe uma variação ou instabilidade na pulsação:

*Observa-se uma ambigüidade métrica entre 6/8 e 3/4” (ASSIS, 1997:91).*

Foi na análise do parâmetro **altura** que Assis relacionou com mais frequência aspectos da análise neutra com os outros dois níveis da tripartição.

*Como A, a seção B também se apresenta em pequenas frases de dois compassos em que os três planos de alturas são tratados simultaneamente, como uma polifonia de blocos [níveis grave, médio e agudo]” (ASSIS, 1997:88).*

Nesta última sentença, percebemos a leitura da analista com relação aos três planos de alturas como representando “uma polifonia de blocos”.

*Em a1, o acorde cluster é acoplado ao intervalo de 2ª M e na mão esquerda, no registro grave e super-grave, o canto é anunciado (ASSIS, 1997:113).*

Nesse último exemplo, notamos que os dois aspectos – relações intervalares e distribuição em registros – são observados pela analista em cada uma das frases. Os elementos interpretativos são encontrados na expressão “é acoplado ao intervalo...” e em “o canto é anunciado”.

*Em A’, o pedal rítmico é apresentado no grave e o canto no agudo, agora a duas vozes, (...). É o trecho de maior densidade sonora devido aos ataques e às ressonâncias do pedal rítmico na região grave, juntamente com o canto em sua apresentação mais aguda. Corresponde, portanto, ao ponto culminante da peça (ASSIS, 1997:114).*

Aqui, Ana Cláudia de Assis sugere que o trecho possui grande densidade sonora, graças ao registro em que o pedal rítmico é apresentado e ao canto, apresentado no registro agudo. Portanto, os registros utilizados seriam os principais fatores responsáveis pelo ponto culminante da peça.

As afirmações pertinentes a **harmonia** – tonalidade, escalas, modos – representam o segundo aspecto mais abordado na análise neutra de Assis. Esse é um aspecto bastante controverso, uma vez que estamos tratando de uma análise *neutra* e, muitas vezes, o fato de

encontrar um modo ou escala numa obra musical pode representar, na verdade, uma interpretação do analista. Um dos elementos mais citados por Ana Cláudia de Assis é um bom exemplo disso: ela aponta a utilização da topografia do teclado como forma de gerar *modos* de apresentação.

*O material melódico é baseado no total cromático (ou num grande cluster) subdividido em dois modos de apresentação: em a se apresentam apenas as notas com sustenidos (ênfase nas teclas pretas) e em a' as notas naturais (ênfase nas teclas brancas) (ASSIS, 1997:83).*

*A sucessão de suas notas resulta num modo, que a princípio parece uma decorrência de dois modos de A, ou seja, o modo com ênfase nas teclas brancas e o modo com ênfase nas teclas pretas (ASSIS, 1997:89).*

A partitura apresenta esse elemento (que a analista chamou de **a**) e sua transposição a uma 2ª menor abaixo. Segundo a autora, a utilização da topografia do teclado como instrumento para a composição pianística é um procedimento bastante utilizado:

*Esta interpretação que damos à organização das alturas é decorrente de uma visão instrumental/pianística, pois reconhecemos que a topografia do teclado representa para o compositor, assim como também o foi para Villa-Lobos e outros, um elemento estruturante na escrita pianística (ASSIS, 1997:83).*

Portanto, para referir-se a esses modos de apresentação, a autora utilizou os seguintes termos: “modo das teclas brancas” ou “notas naturais” e “modo das teclas pretas” ou “modo transposto”. Alguns exemplos do emprego dessas expressões:

*Um gesto rápido (...) formado pela justaposição de teclas brancas e pretas em semifusas (ASSIS, 1997:127).*

*Na próxima seção retorna o Chamado, porém com inversão da apresentação dos modos em relação à seção A (ASSIS, 1997:93).*

*O modo de 5 notas utilizado no tema contrasta com um outro de 4 notas visto nas terminações das frases (c.55 e 63-64). É também um jogo de teclas pretas e brancas (ASSIS, 1997:97).*

*Música de preparação da caça se encerra com um último chamado, também só com as notas naturais, seguido de um acorde formado pela fusão do modo natural e do modo transposto (ASSIS, 1997:98).*

*Também há a fusão dos dois modos como no movimento anterior, porém a ênfase é no modo das teclas brancas (ASSIS, 1997:121).*

*O ostinato é construído somente com teclas brancas e a melodia pela mescla entre teclas brancas e pretas (ASSIS, 1997:133).*

Além dos modos resultantes da topografia do teclado, a analista encontrou:

- Cromatismo:

*A somatória relativa às alturas dos 3 planos gera<sup>35</sup> o total cromático (ASSIS, 1997:90).*

*Do compasso 59-61 há uma interpolação em que a relação cromática é ênfaticada, devido às notas delimitadoras do âmbito (ASSIS, 1997:97).*

- Escala pentatônica:

*No acompanhamento, notas da escala pentatônica se fundem com notas invasoras, criando assim relações cromáticas e dissonâncias que “mancham” a harmonização<sup>36</sup> (ASSIS, 1997:94).*

- Uso de elementos tonais:

*O acorde/simpatia [é] formado pela fusão de dois acordes perfeitos: Maior (ré fá# lá) e menor (ré fá lá), dobrados nos registros médio-grave e sub-grave (ASSIS, 1997:121).*

*Retornando ao Canto dos Swazi, chegamos à seção B (c.3 – 38.1), onde não há mais a presença dos acordes de ressonância por simpatia, e sim “ondas de ressonâncias” das tonalidades de dó M e Si m mescladas com as notas invasoras (ASSIS, 1997:124).*

Quanto aos **intervalos**, a analista observou primeiramente os intervalos de 4<sup>a</sup> e 5<sup>a</sup>

Justas presentes em *Como um Chamado*, no primeiro movimento:

*Em **a** são empregados os intervalos harmônicos de 4<sup>a</sup> Justa e/ou a sua inversão – 5<sup>a</sup> Justa, em movimento paralelo, em que as vozes superiores realçam os intervalos de 3<sup>a</sup> M ascendente e 2<sup>a</sup> M ascendente (ASSIS, 1997:84).*

Conforme já notamos, mesmo tratando-se de uma análise neutra, essa afirmação apresenta alguns elementos interpretativos: um diz respeito à criação da obra – “são empregados”, fazendo referência ao emprego intencional pelo compositor – e o outro, à leitura da analista – “as vozes superiores realçam os intervalos...”

<sup>35</sup> Grifo nosso. Os trechos sublinhados correspondem aos elementos interpretativos.

<sup>36</sup> Grifo nosso.

No mesmo movimento, o intervalo de 5ª Justa é novamente encontrado e descrito pela autora, que mais uma vez lhe atribui o papel de realçar determinadas relações:

*No 1º pentagrama, a alternância entre os intervalos harmônicos de fá#-dó# e sol-ré realçam o paralelismo das 5as, bem como a relação cromática vista em A (ASSIS, 1997:89).*

Essa mesma leitura – a ênfase no paralelismo das 5as e no cromatismo – é feita também num outro momento:

*O intervalo de 8ª dim formado por lá#-lá é invariável e delimita o âmbito do acorde, enquanto que o intervalo interno ré#-sol# alterna com seu vizinho cromático ré-sol, mais uma vez evidenciando o paralelismo das 5ªs e a relação cromática (ASSIS, 1997:90).*

Notamos ainda outro elemento interpretativo nessa afirmação: a função da 8ª diminuta de *delimitar* o âmbito do acorde.

Os mesmos intervalos presentes em *Como um Chamado* serão enfatizados, segundo a analista, em outra seção:

*Tal melodia se divide em duas frases e o modo empregado é a escala pentatônica. Os intervalos de Como um Chamado (3ªM e 3ªm, 8ªJ, 5ªJ e 4ªJ) serão também enfatizados nesta seção (ASSIS, 1997:94).*

O elemento interpretativo aqui encontrado refere-se à intenção do compositor em *empregar* a escala pentatônica. Não sabemos, contudo, se a analista relacionava tal emprego à intenção de Almeida Prado ou à transcrição de K. Nketia. Podemos apenas refletir sobre o fato de que, mesmo que o elemento esteja presente na transcrição de Nketia, ele só está presente em *Savanas* graças à escolha de Almeida Prado, e, portanto, poderíamos atribuir a ele – ao compositor – o emprego da escala pentatônica.

Nesta afirmação, a analista discorre sobre os intervalos constituintes do acorde, além de apontar o registro onde ele se encontra:

*No 2º plano, segundo pentagrama, um acorde formado por duas 4<sup>as</sup> [Justas] e uma 2<sup>a</sup>m ou 8<sup>a</sup>dim, corresponde a todo material melódico-harmônico (ASSIS, 1997:89).*

As sentenças seguintes referem-se a relações intervalares. Sublinhamos os termos que denotam alguma interpretação:

*No 3º pentagrama, um pedal grave de dó-si em relação de 9<sup>a</sup>m, 7<sup>a</sup>M e 2<sup>a</sup>m completa a tessitura da seção (ASSIS, 1997:90).*

*Na coda, uma figuração completamente nova formada por dois intervalos de 9<sup>a</sup> m superpostos, prepara o final da peça (ASSIS, 1997:119).*

*Em a4', é preservado apenas o intervalo ré-fá# (ASSIS, 1997:131).*

*A partir destes intervalos surge uma discreta melodia (...) (ASSIS, 1997:89).*

Com relação à **melodia**, a autora também explicita diversas vezes seu ponto de vista, como vemos no exemplo a seguir:

*A partir destes intervalos surge uma discreta melodia, configurando-se assim uma textura homofônica (ASSIS, 1997:89).*

Além de sua impressão de uma melodia “discreta”, ela afirma que o trecho é homofônico, o que significa dizer que essa melodia é acompanhada por algum outro elemento.

Novamente, podemos admitir a ideia de melodia acompanhada na seguinte sentença:

*O intervalo de 5<sup>a</sup> J, em forma do pedal rítmico de 6 semínimas, se sobrepõe ao canto, agora apresentado no registro médio/sub-agudo, subdividido em duas células ritmicamente idênticas (ASSIS, 1997:113).*

A sobreposição ao canto, mencionada acima, possivelmente se refere apenas ao fato de o pedal rítmico ser apresentado em uma voz mais aguda do que aquela onde está a melodia.

Notamos ainda na mesma afirmação o emprego de outro termo para designar melodia – *canto*.

Outros exemplos dessa variação:

*No 4º compasso, na mão esquerda, a figuração é entrecortada por pausas e caminha para o registro super-grave, preparando a entrada do canto no compasso seguinte (ASSIS, 1997:112).*

Além deste, outros termos utilizados são *material melódico*, *desenho melódico* ou *linha melódica*, alguns destes já vistos nos exemplos anteriores.

*Criam-se dois ambientes sonoros (...) em ambos o **material melódico**<sup>37</sup> e rítmico gerador se mantém o mesmo (ASSIS, 1997:111).*

*Na segunda frase, a1, há uma pequena expansão da **linha melódica**, e também um aumento da densidade sonora (ASSIS, 1997:122).*

*Nessa peça observamos um tipo de **canto responsorial**<sup>38</sup> em que, a cada final de frase há um desenho melódico, no registro grave e super-grave, de caráter conclusivo e afirmativo (ASSIS, 1997:116).*

Percebemos que essas afirmações vão além da descrição neutra do conteúdo musical e apresentam diversos elementos interpretativos. Na primeira, contida na página 111 da dissertação de Assis, o termo “ambientes sonoros” refere-se provavelmente às duas seções contrastantes do movimento “*O canto das savanas*”. A segunda nos parece mais descritiva, mais neutra. A última afirmação – encontrada na página 116 da referida dissertação – apresenta dois elementos interpretativos: a ideia de canto responsorial, que pressupõe um conhecimento prévio desse tipo de construção musical, e o caráter conferido ao final do desenho melódico pela autora – “conclusivo e afirmativo”. Outra frase que contém fortes elementos interpretativos, e que já foi citada dentro do parâmetro *ritmo*, é transcrita a seguir:

*Sobreposto a esta figuração, surge na região mais aguda do piano, uma melodia vigorosa, rítmica, intensa, “como um xilofone gritante”<sup>39</sup> (ASSIS, 1997:131).*

Em poucos casos, a indicação de **dinâmica** é sucedida pela leitura analítica de Assis. No primeiro caso abaixo, percebemos um elemento que a própria autora confirmou ser sua imagem para a construção da peça:

*O desenho de **a** é imitado em **a'**, agora em intensidade **PP** como um eco (...)”<sup>40</sup> (ASSIS, 1997:84).*

---

<sup>37</sup> Grifo nosso.

<sup>38</sup> Grifo nosso.

<sup>39</sup> Grifo da autora. Sugestões de caráter entre aspas contidas na partitura.

<sup>40</sup> Grifo nosso.

Em entrevista com Ana Cláudia de Assis, ela descreve:

*Eu tenho uma imagem dessa obra (...) que vai me conduzindo a tomar certas decisões. Eu tenho uma imagem de um grande eco. Imagina um cânion: você dá um grito e aquilo fica reverberando. O grito não me importa, mas aquela reverberação. Como se tivesse um espaço e ondas sonoras ali. É assim que eu percebo essa obra. Em função disso, eu fico buscando esses ecos<sup>41</sup>*

Outros exemplos:

*A peça termina com o pedal rítmico (sem o cluster-apogiatura) na região grave, agora em pp, com ataques sutis, e a última [sic] apresentação do canto.*

Na afirmação acima, imaginamos que os “ataques sutis” estejam relacionados à dinâmica *pp* mencionada pela autora.

*Em a4', é preservado apenas o intervalo ré-fá#: três ataques em dinâmica decrescente, num processo de liquidação da matéria sonora, anunciando o final da seção (ASSIS, 1997:131).*

Aqui, o elemento interpretativo é o “processo de liquidação da matéria sonora”, ocasionado pela dinâmica decrescente que, segundo a analista, anuncia o fim da seção. Nas afirmações seguintes, observamos novamente elementos que conduzem ao final do movimento, segundo a autora:

*A frase a5 terá, entre a seqüência I e a primeira parte da seqüência II, um silêncio súbito como forma de retenção do fluxo, preparando então o final da peça (seco e ff) (ASSIS, 1997:141).*

Com relação à **textura**, dentro do aspecto *densidade*, encontramos alguns termos que denotam a leitura da autora:

*Textura mais transparente, mais rarefeita<sup>42</sup>, com dinâmica em p e andamento ‘Súbito, calmo’ (ASSIS, 1997:90).*

*É o trecho de maior densidade sonora devido aos ataques e às ressonâncias do pedal rítmico na região grave (...). Corresponde portanto, ao ponto culminante da peça (ASSIS, 1997:114).*

<sup>41</sup> Entrevista com Ana Cláudia de Assis, realizada no dia 30 de outubro de 2008.

<sup>42</sup> Grifos nossos. As palavras sublinhadas representam os elementos interpretativos.



Aqui, a textura densa – como já afirmamos, ocasionada pelos ataques no registro grave – proporciona, na visão da analista, o ponto culminante da peça.

Os elementos da análise neutra relacionados à **forma** também foram frequentemente relacionados a aspectos dos outros níveis analíticos. Muitas vezes, a analista indicou os elementos que a conduziram às divisões estruturais:

- segmentos contrastantes:

*A segmentação formal é baseada na alternância dos dois ambientes (ASSIS, 1997:112).*

- repetição:

*Apenas os compassos de 1 pulsação se repetem, e são eles que norteiam a segmentação da forma (ASSIS, 1997:82).*

*O primeiro movimento de Savanas antecipa, de certa maneira, o plano formal da obra. Constitui-se em 6 seções, sendo a 1ª, 4ª e fragmentos da 6ª, uma espécie de refrão onde é mantida a intenção de “Chamado” observada na Introdução – Chamado do Amanhecer (ASSIS, 1997:82).*

Nessa última afirmação, a autora indica que o primeiro movimento pode ser tomado como parâmetro para a estrutura da obra como um todo. Nele, a seção *Como um Chamado* é retomada duas vezes, intercalada com as outras seções. Em *Savanas*, as *Mbiras* também se repetem, variadamente, alternadas com os demais movimentos. Possivelmente, foi essa característica que levou a autora a traçar tal paralelo, do individual para o geral. Na próxima afirmação, ela explica como compreendeu a estrutura geral de *Savanas*:

*A estrutura formal de Savanas se constitui como um tipo híbrido, na medida em que se apresenta em um conjunto de peças (ou de movimentos) com características distintas, tal como uma suíte, ao mesmo tempo que as peças pares (mbiras) funcionam como um refrão, remetendo à forma rondó (ASSIS, 1997:82).*

Podemos observar aqui que a autora utiliza os termos *refrão*, *suíte*, *forma rondó* (além de *seção*, *coda*, e outras), expressões que fazem parte do conhecimento e da prática de análise da autora. Portanto, podem também ser considerados dados interpretativos dentro de sua análise neutra. Outros exemplos:

*Nessa peça observamos um tipo de canto responsorial em que, a cada final de frase há um desenho melódico, no registro grave e super-grave, de caráter conclusivo e afirmativo<sup>43</sup>. Basicamente, existem apenas duas frases com uma variante para cada uma delas (ASSIS, 1997:116).*

*As 5 mbiras funcionam como refrão no corpo da obra (ASSIS, 1997:100).*

O termo utilizado por Almeida Prado para designar as *Mbiras*, em entrevista a nós concedida, foi “*interlúdio*”, não empregado por Assis em nenhum momento de sua análise. Isso reforça nossa compreensão de que os termos utilizados denotam algum grau de interpretação do analista.

#### **1.4. Recepção do analista: leitura de *Savanas* de Paulo de Tarso Salles**

Paulo de Tarso Salles (1966) atua como compositor, professor e violonista. É doutor em música pela UNICAMP e tem ministrado cursos de composição, análise, estética musical, música brasileira e violão. Desenvolve estudos sobre processos composicionais de Villa-Lobos e sobre a música no pós-modernismo. A análise de *Savanas* realizada por ele é apresentada no livro *Aberturas e impasses: o pós-modernismo na música e seus reflexos no Brasil: 1970-1980*, de sua autoria. Menos extensa do que a de Ana Cláudia Assis, sua análise trata principalmente da Introdução da peça, o *Chamado do Amanhecer*. Por ser uma análise muito curta, decidimos não adotar o mesmo formato textual que utilizamos no estudo da análise de Assis, pois isso tornaria o texto muito fragmentado e a leitura desconfortável. O objetivo do autor também é outro. Segundo ele, a busca dessa análise foi “avaliar o uso de temas de origem africana em um autor ‘pós-moderno’ como Almeida Prado” (SALLES, 2005:203), e não investigar a exploração timbrística na obra do compositor, como se propôs Assis. É importante notar que o próprio Salles extraiu alguns dados sobre *Savanas* da dissertação de Assis, como afirma o autor em nota:

---

<sup>43</sup> Os grifos são nossos.

*A pianista Ana Cláudia de Assis (1997) realiza um interessante estudo dos aspectos timbrísticos da obra pianística de Almeida Prado, tendo como eixo as peças Ilhas (1973) e Savanas (1983) (SALLES, 2005:203).*

Salles propõe em seu livro a abordagem de diversas obras de compositores brasileiros que apresentem elementos africanos ou afro-brasileiros e compara as diferentes maneiras com que esse material é desenvolvido.

*São inúmeras as estilizações feitas por compositores brasileiros dos ritmos populares de inspiração africana (...). Sendo assim bastante conhecida essa valorização da cultura musical afro-brasileira, chama a atenção o uso absolutamente pessoal que Almeida Prado faz dessa tradição, tanto em sua música instrumental como na religiosa (SALLES, 2005:204-5).*

Possivelmente, o tratamento diferenciado do elemento africano em *Savanoas*, e observado por Salles, se explica pelo fato de a obra ser baseada inteiramente em transcrições de melodias e ritmos africanos. Outros compositores criaram seus próprios temas com características da música africana ou afro-brasileira. Sobre essa forma diferente de explorar elementos africanos, Salles considerou importante identificar as estratégias composicionais mais presentes nas composições de Almeida Prado em geral, para poder observar com mais clareza os aspectos que são explorados nessa obra, em particular:

*O ponto de partida para a compreensão do idioma musical de Almeida Prado são os princípios de ressonância e a harmonia ‘transtonal’, técnicas que o compositor santista desenvolveu após contato com as teorias de Messiaen, de quem foi aluno em Paris entre 1969 e 1973. Isso nos permitirá avaliar a inserção de quaisquer elementos étnicos em sua música de acordo com as intenções especulativas do compositor (SALLES, 2005:205).*

Pode-se notar que este analista lê a obra de Almeida Prado por uma perspectiva comparativa, isto é, colocando suas características composicionais ao lado do trabalho de outros compositores, sejam eles influenciadores no trabalho do compositor de *Savanoas* ou representantes de correntes estéticas divergentes da sua.

A exemplo da análise da análise de Assis que realizamos, encontramos também no texto de Salles algumas das seis situações analíticas de Nattiez. Na última afirmação do autor,

que transcrevemos na página anterior, por exemplo, ao discorrer sobre o idioma musical de Almeida Prado, ele realiza uma análise poiética externa que lhe permitiu trabalhar baseado na ideia de exclusão, ou seja, aquilo que não pertencer ao transtonalismo e não for considerado um princípio de ressonância será identificado e considerado, numa primeira instância, como elemento étnico. Contudo, ao mesmo tempo em que o analista seleciona os elementos étnicos, afirma que

*em Savanas: mural sonoro baseado na música de algumas regiões da África (1983) para piano, Almeida Prado fornece um claro modelo de seus processos de estilização e formalização. Partindo de temas extraídos do livro The Music of Africa, de Kwabena Nketia, Prado afasta-se nitidamente do modelo neoclássico que caracterizou as investidas nesse campo por parte de Guarnieri, Villa-Lobos, Lorenzo Fernandez e outros que lançaram mão de temas ‘africanos’ ou ‘afro-brasileiros’ (SALLES, 2005:206).*

Nessa última afirmação, também com relação à produção de Almeida Prado – análise poiética –, notamos que o autor realiza tanto a análise poiética indutiva como a análise poiética externa. A poiética indutiva está representada no trecho em que ele parece partir de sua análise do nível neutro para afirmar – ou sugerir – que, na obra em questão, o compositor “fornece um claro modelo de seus processos de estilização e formalização”. Quanto à análise poiética externa, são pertinentes não apenas as informações sobre o livro de Kwabena Nketia como também a referência a outros compositores, enquadrados pelo autor no “modelo neoclássico” do emprego de temas africanos ou afro-brasileiros.

Evidenciando mais uma vez a abordagem comparativa, Salles sugere a influência de Messiaen na criação de Almeida Prado:

*A recorrência de um mesmo título, ‘Mbira’, faz lembrar procedimento semelhante verificável na Sinfonia Turangalila (1949) de Messiaen; em que o compositor francês utiliza temas hindus, o brasileiro investiga a sonoridade da mbira, instrumento africano também conhecido como kalimba, elaborando delicados e pequenos registros intercalados aos cantos e rituais (SALLES, 2005:207).*

Podemos dizer que esse dado pertence à análise poiética indutiva, que revela uma suposição do autor quanto à pertinência dessa comparação. Entretanto, não seria incorreto considerar tal afirmação pertencente ao nível da *análise estética indutiva*, se levarmos em conta que o conhecimento da Sinfonia Turangalîla de Messiaen pertence ao *horizonte de expectativa*<sup>44</sup> do autor da análise. Além disso, poderemos refletir se essa comparação entre a Sinfonia de Messiaen e *Savanas* de Almeida Prado seria igualmente formulada por outro analista.

Quanto à poiética externa, encontramos nas análises de Salles e de Assis um elemento comum:

*O ‘Chamado do amanhecer’ que abra as Savanas é uma exceção na produção pianística do compositor (ao lado da Sonata n° 2), que trabalha principalmente a partir do teclado (SALLES, 2005:207).*

Ao que nos parece, ambos chegaram a essa conclusão individualmente. Porém, cientes de que Salles conhecia a análise de Assis, é prudente levantar a hipótese de o autor haver extraído dela essa informação. Em ambos os casos, a afirmação pertenceria à poiética externa, pois tanto a pesquisa aprofundada de Assis sobre a obra pianística de Almeida Prado quanto a menção que Salles faz em sua análise são pesquisas paralelas, em documentos externos à partitura ou gravação de *Savanas*.

A comparação com outros compositores vai além da referida influência de Messiaen sobre o estilo de Almeida Prado. Salles aponta também semelhanças entre a obra aqui abordada, especificamente, e o minimalismo de Steve Reich, por exemplo:

*Vemos nessa peça uma proximidade muito grande com o minimalismo, sobretudo de Steve Reich, outro grande interessado pela música africana. (...) Ambos partem de tratados etnomusicológicos sobre a música praticada no continente africano para a realização de obras bastante pessoais, sem*

---

<sup>44</sup> O termo foi utilizado inicialmente por Hans Robert Jauss, e refere-se ao acervo de informações que o leitor (ou, no caso aqui observado, o analista) possui no momento em que entra em contato com a obra. Segundo Robson L. R. Lima, “entende-se por acervo todo o conhecimento que o leitor possui, todo o repertório que se adquire durante o processo de interação com o mundo” (LIMA, 2002:114).

*apelo a nenhum exotismo. Isso, no caso do brasileiro, representou um diferencial em relação às abordagens mais conhecidas, ao que se sabe mais restritas às pesquisas realizadas entre os grupos étnicos afro-brasileiros ou a uma noção interiorizada da música popular brasileira (SALLES, 2005:208-9).*

Esse trecho contém, de um lado, um dado da recepção do autor com relação a *Savanas* e, de outro, dados e hipóteses sobre a composição da peça. A “proximidade com o minimalismo” de Reich representaria um dado da análise estética indutiva, ou seja, denota a interpretação do autor com relação à obra de Almeida Prado. Ao afirmar que Reich tem grande interesse pela música africana, Salles insere uma citação do próprio compositor americano para confirmar esse dado, o que caracteriza a análise poiética externa. Da mesma forma, cita outra obra de Almeida Prado – o Poesilúdio n° 12, *Noite de Iansã* – que teria influência não apenas da música africana, mas de uma obra em especial – a *Dansa Negra* de Camargo Guarnieri.

A *análise neutra* realizada por Salles abrange os aspectos formais gerais da obra e, mais especificamente, informações sobre a Introdução.

Sobre a estrutura da obra:

*A peça Savanas está dividida em introdução ('Chamado do amanhecer') e onze movimentos (SALLES, 2005:207).*

Com relação à Introdução, Salles trata da questão timbrística, a partir da indicação do compositor na partitura:

*Sobre um pedaço de bambu, disposto nos suportes internos do piano de cauda, o pianista deve percutir com baquetas de xilofone. O pedal deve permanecer abaixado 'para as ressonâncias se multiplicarem'<sup>45</sup>, (SALLES, 2005:207).*

Focado sobre a introdução, o autor insere comentários a respeito de suas impressões<sup>46</sup>:

*Inicialmente, o que chama a atenção para a introdução é não apenas o uso dos sons 'internos' do piano, como a economia de meios empregada pelo compositor, já que sua escrita pianística é tida como das mais elaboradas (SALLES, 2005:207).*

<sup>45</sup> Recomendação contida na partitura.

<sup>46</sup> Essas impressões correspondem à recepção do próprio analista.

Para Salles, a representação do elemento africano na Introdução não está na partitura: é no objeto sonoro que o autor encontra uma correspondência com a música daquele continente. É provável que Salles, como violonista, não tenha executado *Savanas*, pois a peça foi escrita para piano solo. Sendo assim, é muito provável que, além de conhecer a análise de Ana Cláudia de Assis, o autor conheça o registro sonoro da pianista, através do qual pôde identificar o elemento africano através do som produzido pelo bambu. Ele aponta, ainda, como material de consulta, o encarte do CD “O Som de Almeida Prado”, que representa mais uma evidência de que ele conhecia a gravação de Assis. Devemos cogitar também que o bambu, para Salles, pode haver representado uma referência à música africana.

O perfil desse analista nos mostra seu interesse pela criação musical, e sua análise demonstra esse enfoque, consciente ou não, nos aspectos composicionais de *Savanas* e, de um modo mais geral, de Almeida Prado. O paralelo que esse autor traça entre o aluno de Messiaen e outros compositores é sempre posto em destaque:

*“Almeida Prado evoca uma África sem as estereotipadas síncopas e polirritmias do nacionalismo; logra desse modo obter um painel de referências que vão de Cage a Reich, passando por Messiaen. Partindo de um material folclórico, geograficamente localizado, chega ao cosmopolita e ao universal. Renuncia ao virtuosismo pianístico e à escrita elaborada em prol de uma comunicação mais próxima de um pathos evocado pelo timbre e suas ressonâncias”* (SALLES, 2005:209).

### **1.5. Considerações: comparando as análises de Ana Cláudia de Assis e de Paulo de Tarso Salles**

Comparando as duas análises aqui estudadas, percebemos algumas proximidades na relevância conferida a alguns fatores. O principal elemento em comum nas duas análises foi a questão da ressonância. Para Assis, esse elemento foi muito significativo na questão interpretativa, mas também como um fator estruturante da obra. Para a autora, a peça se

apresenta “como um grande eco”<sup>47</sup>. Para Salles, a ressonância também representou um fator importante, não somente para *Savanas*, mas para toda a obra de Almeida Prado. Para ele, a maneira de explorar parâmetro é como uma marca registrada do compositor. A ressonância, juntamente com a novidade timbrística da Introdução, é ainda um fator muito determinante no texto de Salles. Como o próprio autor afirma, a escolha do *Chamado do Amanhecer* como objeto de análise deveu muito a esses dois fatores: um deles, por ser marcante em toda a obra de Almeida Prado; o outro, talvez pelo motivo oposto – por ser tão rara a utilização de piano preparado na obra do compositor santista –, representou para Salles algo igualmente significativo.

Por fim, observamos que, apesar de a análise de Salles ser mais sintética e abranger somente um trecho de *Savanas*, ao passo que a de Assis aborda a obra integralmente, o paralelo que traçamos entre os enfoques analíticos, e até mesmo entre as influências dos perfis dos analistas em seus respectivos estudos, pode ser considerado válido. A razão para isto reside no fato de que ambas são análises muito minuciosas e mostram muito sobre a maneira de analisar, sobre o ponto de vista de cada um. Arriscamos dizer, ainda, que, no caso da análise de Salles ser estendida para a obra como um todo, muito provavelmente, a linha de pensamento seria a mesma, ou muito semelhante, à de Assis.

Os elementos interpretativos de cada análise – de Assis e de Salles – nos fornecem um conjunto de termos, imagens e impressões bastante diversas. Comparando-as, constatamos a diferença no enfoque e na percepção de cada um dos autores. Pensamos, sobretudo, que as práticas de cada um, suas trajetórias artísticas e acadêmicas, influenciam suas análises em um grau muito mais elevado do que imaginávamos. Supomos também que a área em que se enquadra a atividade acadêmica de Ana Cláudia de Assis – mestrado em práticas

---

<sup>47</sup> Informação concedida em entrevista realizada com a analista.



interpretativas – ter uma função decisiva na escolha de quais aspectos analíticos a autora preferiria, ou não, enfatizar.

Talvez seja essa variabilidade entre as análises que leva Nattiez a concluir que “uma análise musical, semiológica ou não, será sempre parcial” (NATTIEZ, 2002:39). Ela nunca esgotará as possibilidades interpretativas dos indivíduos em relação ao objeto analisado.

## **1.6. A recepção do intérprete**

### **1.6.3 A leitura da partitura, segundo Delalande**

Como vimos no capítulo “Semiologia Musical”, o papel do intérprete no contexto de uma obra musical passa por dois estágios. O primeiro deles é a leitura da partitura, ou seja, a etapa estésica com relação ao objeto escrito. A segunda etapa é a produção do objeto sonoro, isto é, a execução ou gravação de sua interpretação (melhor dizendo, uma de suas possíveis interpretações) da obra. Esta corresponde, portanto, ao processo poético do objeto sonoro.

Abordaremos aqui o primeiro estágio que tem o intérprete como sujeito: a leitura. Segundo Delalande, o processo de ler uma partitura consiste em duas fases: a percepção visual de seus elementos e a compreensão pessoal do texto musical. O primeiro nível nada mais é do que uma “varredura ocular”, como define o autor. No segundo nível de leitura, “é preciso levar em conta um saber mais ou menos coletivo, que completa e corrige os dados lidos” (DELALANDE, 1991:8). Isto significa que, a partir de uma complementação do que um intérprete lê, baseada naquilo que já faz parte de seu conhecimento, a execução se aproxima da “imagem mental que o leitor constrói para si do texto que tem diante de seus olhos” (DELALANDE, 1991:8).

A varredura ocular que Delalande menciona é o processo no qual são identificados, inicialmente, os elementos mais gerais da partitura, como, por exemplo, se está em manuscrito ou digitalizada, se a caligrafia é clara, se a cópia está em bom estado etc. Esses elementos

podem ter grande relevância no processo de leitura, à medida que comprometem a visualização das notas ou indicações de duração, de dinâmica, dos andamentos, das referências verbais ou de diversos outros aspectos. Numa segunda instância, a varredura ocular passa a significar a decodificação dos símbolos musicais ali contidos.

Na leitura do conteúdo musical presente na partitura, o intérprete pode se deparar com outros problemas: a utilização de símbolos não convencionais. Algumas grafias já se tornaram mais usuais. Outras ainda não são totalmente compreensíveis. Nesses casos, acrescenta-se uma indicação verbal que descreve o efeito/som almejado.

Para Hugo Cole, o nível de indeterminação da notação proporciona uma maior liberdade ao intérprete. Ele afirma que “a conexão entre o estímulo e a resposta é arbitrária (COLE, 1974:15)<sup>48</sup>”.

*O sistema notacional pode ser apropriado ou não, o que não tem nada a ver com o fato de os detalhes apresentados serem completos ou incompletos. Isso só pode ser determinado pela habilidade do intérprete em interpretá-los. (COLE, 1974:16).*

*Savanas* foi executada por pelo menos três intérpretes: Almeida Prado, Ana Cláudia de Assis – que a apresentou diversas vezes e realizou a primeira gravação da obra – e Eduardo Tagliatti, que figura entre os pianistas que mais apresentam obras do referido compositor.

Realizamos entrevistas com três dos intérpretes, porém, o enfoque do diálogo com Almeida Prado foi a produção da obra. Portanto, nosso estudo gira em torno, apenas, de Ana Cláudia de Assis e Eduardo Tagliatti.

### **1.6.3 A leitura de Ana Cláudia de Assis**

A intérprete é bacharel em piano pela UEMG, especializou-se em Musicologia Histórica Brasileira, concluiu o mestrado em música na UNIRIO e o doutorado em história na

---

<sup>48</sup> The connection between stimulus and response is an arbitrary one.

UFMG. Durante seu mestrado, foi orientada por Salomea Gandelman, que já publicou dois livros e orientou várias pesquisas sobre Almeida Prado. Isso serviu de incentivo para que a pesquisadora adiasse seu projeto inicial – pesquisa sobre Guerra-Peixe, que veio a desenvolver no doutorado – para se dedicar ao estudo das obras de Almeida Prado.

*A Salomea [Gandelman] me passou algumas partituras e eu comecei a ler os Poesilúdios. (...) Alguma coisa me encantou, acho que a questão dos timbres, da sonoridade. Fui ficando cada vez mais seduzida pela música dele, e o projeto do Guerra-Peixe ficou pra trás.<sup>49</sup>*

Esta primeira escolha condicionou uma segunda: dentre as diversas obras para piano, a intérprete deveria selecionar as que seriam objeto de sua análise interpretativa e, consequentemente, as obras que iria executar. Sua decisão foi guiada pelo seguinte aspecto:

*Eu queria estudar (...) como ele trabalhava o timbre, as potencialidades sonoras. Comecei a me perguntar se havia alguma obra que trabalhasse com essa idéia de piano preparado, e foi quando eu encontrei Savanas. Eu acho que [é] a única peça pra piano solo que usa a parte interna do piano (...).<sup>50</sup>*

Foram duas as obras escolhidas por Ana Cláudia: *Ilhas* (1973) e *Savanoas* (1983). A intérprete justifica sua escolha:

*Ilhas e Savanas (...) são duas obras com estéticas bem diferentes, mas que têm em comum o interesse pelo timbre. Ilhas fazia parte de uma época em que ele estava voltando da França, onde estudou com o Messiaen, ou seja, a época em que essa questão do timbre era realmente importante. E Savanas explicitava isso por conta do piano ter (...) esse objeto dentro dele.*

A utilização de meios não convencionais em *Savanoas* foi, portanto, um fator condicionante de sua decisão. Inicialmente, o som produzido com os bambus representava para a pianista algo que deveria ser enfatizado, principalmente pelo interesse da novidade tímbrica.

*Na época em que eu comecei a estudar, ele era o principal, para mim e para todo mundo que ouvia. Mas hoje eu penso nele como parte de um todo (...).*

<sup>49</sup> Entrevista com Ana Cláudia de Assis, realizada no dia 30 de outubro de 2008, em Belo Horizonte.

<sup>50</sup> Entrevista com a pesquisadora.

*Os movimentos Mbira, imitando a kalimba, como aquilo é importante para a obra! Então, essa seção do bambu deixou de ser a coisa principal.*

Ana Cláudia também aborda, na entrevista, o problema em perceber esse elemento novo como algo exótico. Para ela, o que é de fato importante é todo o material que Almeida Prado extrai do livro de Kwabena Nketia e que conjuga com seu próprio estilo composicional para criar uma obra que, segundo o compositor, “não tem o gingado brasileiro, nem afro-brasileiro, é africano” (GANDELMAN in ASSIS, 1997:79).

*Acho que o que me incomodava um pouco sempre era de a gente considerar aquilo como uma coisa exótica. “Ah, lá vem a música dos bambus...” Não é isso! Não é a música dos bambus. Tem tanta coisa ali, todo o trabalho que ele faz de trazer esse material africano que o Nketia transcreveu, de fazer isso casar com o estilo dele, com a estética dele, tem todo um trabalho do compositor que não pode ficar subjugado ao exotismo daquele bambu. Não é isso [o exótico] que está em jogo em Savanas.<sup>51</sup>*

Citamos, em primeiro lugar, a construção de imagens, que condicionou sua interpretação da obra.

*Eu tenho uma imagem dessa obra, (...) de um grande eco. Imagina um cânion: você dá um grito e aquilo fica reverberando. O grito não me importa, mas aquela reverberação. Como se tivesse um espaço e ondas sonoras ali. É assim que eu percebo essa obra. Em função disso, eu fico buscando esses ecos. E as escolhas estão em função disso.<sup>52</sup>*

É importante lembrar que, antes da gravação de Ana Cláudia, não existia – ao menos, não se conhece – nenhum registro sonoro de *Savanas*. A intérprete não tinha nenhuma referência da sonoridade da obra antes de produzir sua própria interpretação.

Também seu contato com o compositor na ocasião da preparação de sua dissertação e também de sua gravação foi somente através de cartas.

*Comecei a me corresponder com ele. (...) Eu mandava as perguntas e ele, na medida do possível, ia esclarecendo. (...) Ele também não tinha certeza exata, (...) fomos descobrindo muitas coisas juntos.*

<sup>51</sup> Em entrevista com a pesquisadora.

<sup>52</sup> Em entrevista com a pesquisadora.

A falta de contato pessoal com o compositor não impediu a pesquisadora e pianista de conhecer a fundo sua obra pianística. Ela conta na entrevista:

*acho que eu li a obra inteira dele. Eu fiquei realmente muito encantada com a escrita dele então era um prazer, eu queria conhecer tudo. (...) Ele fala que eu sou a embaixatriz da obra dele aqui em Belo Horizonte.*

Além disso, as minuciosas análises de *Ilhas* e *Savanas*, acompanhadas do estudo das várias fases em que é dividida a obra de Almeida Prado, proporcionaram ainda um maior entendimento de sua personalidade como compositor, cujo pianismo, segundo ela,

*é como Chopin, Debussy, que pensa o piano em termos harmônicos, mas não harmônico no sentido de harmonia, harmônico no sentido de série harmônica, e que talvez venha do Messiaen. (...) Por exemplo, a pedalização: nos Poesilúdios, se usa muito pedal, nas Savanas também.<sup>53</sup>*

### 1.6.3 A leitura de Eduardo Tagliatti

O segundo intérprete entrevistado por nós foi o pianista Eduardo Tagliatti, que apresenta um perfil bastante distinto. Em primeiro lugar, sua formação pianística foi basicamente fora da academia, com muita ênfase na música contemporânea – principalmente brasileira – e uma grande pesquisa de repertório.

*Eu sou um músico de pretensões diversas: estudo piano, pesquiso e me senti na obrigação de dar mais relevo à música contemporânea, não só por minha paixão e compreensão da linguagem, mas por ser extremamente negligenciada, mesmo em nosso meio musical. Assim, os compositores brasileiros e até estrangeiros me dedicam obras, eu realizo estréias e, além disso, tento explicar tudo o que uma plateia pode entender da obra que estou pra tocar. Assim, sei que vou ter melhor resposta do público.<sup>54</sup>*

Possivelmente, foi através desse interesse em executar e divulgar a música produzida atualmente que Eduardo Tagliatti buscou a composição:

*Nesse meio tempo, comecei a compor profissionalmente. Porém, sou um compositor 'auto-didata' e não gostaria de ser um compositor estudado, mesmo porque, acima de tudo, minha profissão mestra é o piano. Acho que estudando demais composição, não me sobraria tempo pra estudar piano e eu perderia um pouco da espontaneidade para compor. Mesmo assim, na*

<sup>53</sup> Em entrevista com a pesquisadora.

<sup>54</sup> Tagliatti, em entrevista a nós concedida no dia 22 de dezembro de 2008.

*composição tenho muita influência do Almeida Prado, pelas idéias e sonoridades que me agradam muito.*

Ao contrário de Ana Cláudia, Tagliatti sempre teve muito contato com Almeida Prado, a ponto de considerar-se seu aluno informal. Ele afirma que o compositor, muitas vezes, ouve as execuções de suas peças, principalmente

*nas obras que têm uma linguagem mais específica. Por exemplo, nas Cartas Celestes, que são bem "poliestilísticas". Mas outras obras que têm uma linguagem um pouco mais tradicional ele acaba ouvindo depois. (...) Tocava [também] obras de outros compositores, pois ele me ajudava a fazer uma abordagem analítica dessas obras tradicionais.*

Porém, Tagliatti já tinha em mãos a gravação de Ana Cláudia de Assis, conforme observamos:

*Tive um tempo longe de São Paulo e nem sempre tive como tocar as obras para ele. (...) Tive algumas informações sobre Savanas enquanto escutava com ele a execução de Ana Cláudia de Assis.*

Para o pianista, as características gerais das obras de Almeida Prado são bem representadas em *Savanoas*:

*As três coisas que marcam basicamente todas as músicas do Almeida Prado são: ressonância, rítmica e o 'místico'. Esta contém tudo isso. Os movimentos lentos são contemplativos e com ressonâncias importantíssimas para o fluxo sonoro que alimenta toda harmonia transtonal dos trechos (que ele mesmo chamava de "flashes"). Os trechos rítmicos são a base que ele teve com o Messiaen e trouxe em toda obra, inclusive para orquestra, como na Sinfonia dos Orixás.*

Em nossa pesquisa, optamos por observar as diferenças e semelhanças entre os dois intérpretes de *Savanoas* entrevistados sem nos preocuparmos em abordar a questão das gravações em si. Eduardo Tagliatti não confirmou a existência de gravações de suas execuções de *Savanoas*, o que implica, para nossa pesquisa, na confirmação apenas da gravação de Assis.

Os distintos pontos de vista – e o acervo particular de cada intérprete – tornam a leitura da obra algo também diverso. Tagliatti enfatiza três elementos importantes na obra de

Almeida Prado – ressonância, rítmica e o místico. Ana Cláudia apresenta um ponto de vista parcialmente semelhante nesse aspecto, ressaltando sempre a questão timbrística implicada na exploração das ressonâncias e o aspecto do ritmo, que, no caso específico de *Savanas*, deve muito às transcrições melódicas e rítmicas do livro de Kwabena Nketia.

Um fator que não foi comentado por nenhum dos intérpretes, mas que pode ser fundamental, são as dificuldades que o manuscrito pode gerar para o processo de leitura. O primeiro problema consiste em compreender a caligrafia do compositor. Mesmo tendo o manuscrito de *Savanas* uma boa qualidade visual, com os elementos claramente desenhados, encontramos algumas rasuras, vistas acima, que podem comprometer a legibilidade da obra pelo intérprete. Um aspecto muito intrigante que encontramos foi a diferença entre a cópia de *Savanas* que Assis nos forneceu e a edição da mesma obra, enviada pela editora Tonos. A edição encomendada apresentava alguns cortes nas margens das páginas, omitindo, em alguns casos, as barras de compasso. Na cópia de Assis, essas barras de compasso estavam presentes, o que nos faz pensar na hipótese de alguma edição anterior da obra as conter.

As rasuras encontradas na partitura não parecem tão significativas a ponto de comprometer a leitura de um intérprete. Mesmo aquela onde o compositor corrige a duração de uma figura, transformando a semínima em mínima (como mostra a figura nº 5, na página 16 desta dissertação), pode ser perfeitamente compreendida, se observada a distribuição das durações no compasso.

Possivelmente, o que influenciaria em maior grau a leitura do intérprete seria a presença de notação não tradicional em alguns trechos de *Savanas*. Para viabilizar a leitura correta (ou mais aproximada de sua intenção), o compositor acrescenta instruções em linguagem verbal a esses elementos, como mostra o exemplo a seguir:

Bambú colocado entre os dois suportes internos do piano de cauda; e Tocado com 2 baquetas duras de xilofone X com o pedal abaixado para as ressonâncias se multiplicarem.

\*  $\text{♩} = 132$

Exemplo musical 21: *Introdução* (PRADO, 1983:2).

Da mesma forma que o acervo de cada leitor condiciona sua leitura, outros intérpretes que conhecerem a gravação de Ana Cláudia de Assis, tiverem contato com o compositor e acesso às pesquisas realizadas sobre essa obra, apresentarão outras questões e opiniões sobre ela e, conseqüentemente, novas propostas interpretativas.



## 2. RECEPÇÃO DA GRAVAÇÃO

O conceito de obra musical engloba tudo aquilo que, de algum modo, é compreendido através da mesma identidade, ou seja, um manuscrito, cópias desse manuscrito, edições, execuções ou gravações que apresentem tantas características semelhantes que possam fazer parte de um mesmo conjunto. Resumidamente, existem dois principais objetos representativos de uma obra musical no Ocidente: o objeto escrito, produzido pelo compositor, que será lido por um determinado intérprete. Este, por sua vez, produzirá um objeto sonoro. Somente a partir da execução da obra musical, o objeto será recebido pelo ouvinte, que pode consistir em apenas um indivíduo ou uma audiência, um público de concerto.

Nosso objeto sonoro é representado pela gravação de *Savanas*, realizada por Ana Cláudia de Assis no ano de 1997. Dividiremos a leitura desse objeto em dois níveis: a recepção do editor de gravação e a recepção dos ouvintes. O editor de gravação, Eduardo Lakschevitz, foi entrevistado por nós com o objetivo de colher o maior número de informações possível sobre a sua interpretação da obra e da execução de Assis. Os ouvintes, como explicaremos a seguir, participaram de audições da gravação de *Savanas* e registraram suas impressões por escrito.

### 2.1. **Recepção do editor de gravação: Eduardo Lakschevitz**

A produção do objeto sonoro tem início no momento em que o intérprete executa a obra, isto é, cria um novo objeto a partir de sua recepção da partitura. No caso de uma execução para um público (em um concerto, por exemplo), sua performance será ouvida e percebida diretamente pelos ouvintes ali presentes.

Quando o objeto sonoro é uma gravação, um registro fonográfico, há, pelo menos, mais um agente responsável pela produção desse objeto: o editor de gravação. Esse agente, primeiramente, recebe o objeto produzido pelo intérprete – sua execução – e, a partir de sua leitura desse objeto, constrói sua própria ideia daquele objeto e realiza as manipulações que julgar necessário – desde a posição dos microfones, a inserção de efeitos até a edição final – para alcançar o resultado planejado.

Percebemos, portanto, que a leitura do editor de gravação é o ponto de partida da possível transformação do objeto sonoro: quanto mais distante forem a imagem sonora do intérprete e a do editor de gravação, maior será a diferença entre os dois objetos.

Realizamos uma entrevista com Eduardo Lakschevitz, responsável pela edição sonora do CD “O Som de Almeida Prado” com a finalidade de conhecer as impressões desse editor a respeito da execução de *Savanas*, obra gravada nesse CD.

Com relação à produção do CD, Lakschevitz comenta:

*A Salomea, que era diretora da escola [sic] [UNIRIO/Instituto Villa-Lobos] queria gravar um disco. (...) Ela perguntou se eu não queria fazer o projeto e eu fiz. Fiz a produção inteira. A gente tratou desde direitos autorais até fábrica, gráfica”.*

Os intérpretes das obras gravadas eram todos vinculados à instituição responsável pelo projeto. Foram registradas obras para piano solo e formações compostas por dois violões, canto e piano, saxofone e piano e fagote e piano.

O editor afirmou que não conhecia nenhuma das obras gravadas no CD. Apontou esse fato como algo positivo, pois a obra mais conhecida de Almeida Prado – segundo Lakschevitz, representada pelas *Cartas Celestes* – não estava dentre aquelas a serem registradas. O entrevistado tampouco conhecia a dissertação de Ana Cláudia de Assis, que trata, além de *Savanas*, da obra *Ilhas*, também presente no CD. Apesar da ausência de contato

anterior com o repertório do CD, o editor já havia tido contato com a obra coral de Almeida Prado:

*Eu não conhecia o repertório. Imaginava o que seria por ser Almeida Prado. Eu cantei coisas do Almeida Prado no coro infantil, e que não eram as coisas mais simples do mundo, não... Era legal, mas tinha intervalos [gesto faz menção a intervalos grandes], sabe? Não era simples. Mas o repertório do disco eu não conhecia.*

Pela sua afirmação, parece-nos que o editor construiu para si uma imagem da obra de Almeida Prado como sendo interessante, porém complexa.

Para Lakschevitz, uma característica da obra gravada nesse disco – e que as análises abordadas na presente dissertação mencionam como uma estratégia geral na composição de Almeida Prado – é a maneira de explorar as ressonâncias.

*Uma das grandes preocupações foi que, em muitas dessas músicas, o resultado final é o somatório do som real com o harmônico que ele produz depois. Tinha muita coisa que era um acorde, depois ficavam somente as ressonâncias. E essas ressonâncias produzem uns harmônicos que são importantes.*

A respeito de *Savanas*, especificamente, Lakschevitz cita o bambu como um motivo a mais de preocupação no momento da gravação. Além do timbre ser muito particular, essa preocupação se deve muito, segundo ele, à alteração que esse elemento causa no som do próprio piano.

*Tem que deixar o harmônico acontecer, o bambu muda harmônicos, não é só o “chiado”.*

Outro elemento que o editor destaca são as variações dinâmicas:

*O que me lembro bastante dessa música é que as variações dinâmicas são muito fortes. Mais fortes do que música erudita neoclássica, por exemplo. Então, isso fazia uma diferença.*

A preocupação geral com as ressonâncias exploradas pelo compositor em suas obras também estava presente em *Savanas*. Essa atenção às ressonâncias não estiveram presentes

apenas no processo de recepção do editor, mas também representou um fator determinante na edição do som.

*No caso das Savanas, a grande preocupação era com os harmônicos, porque tinha o ataque, e a onda não fechava toda, tinham sobras, e isso era importante. Não dá para cortar ali e juntar. Os lugares de edição eram mais complicados.*

Para Lakschevitz, uma diferença bastante significativa entre a recepção de uma obra tonal e uma obra não tonal reside na questão da fluência musical. Aqui, ele reflete sobre a percepção da fluência musical pelo ouvinte, de modo geral:

*Na parte da fluência, não se tem a mesma preocupação como numa peça romântica, porque o ouvinte não tem a referência motívica. Ele não ficará chateado se a dominante não se resolver. Não há preocupações tonais. A história aqui é outra. Tensão e repouso nessa música vêm através de outros elementos, que não elementos motívicos. É preciso entender qual é a dinâmica de expectativa. A tonalidade determina um senso de expectativa. Para editar Savanas, por exemplo, não é essa expectativa, é outra.*

## **2.2. Considerações sobre o processo de recepção do editor de gravação**

Como resultado dessa entrevista, obtivemos valiosas informações sobre o processo de edição de *Savanoas*. Porém, a maioria delas está relacionada ao aspecto da produção da gravação, do processo de edição como processo poético, sendo que o aspecto estético, ou seja, da recepção do próprio editor, foi menos abordado. As reflexões que levantamos com base nesse resultado tomam dois caminhos:

- O questionário que nos serviu de guia para a entrevista privilegiou abordagens mais livres do assunto, com o objetivo de permitir ao entrevistado discorrer sobre o processo de maneira mais abrangente ou mais específica, de acordo com suas lembranças do fato – devemos observar que a edição da gravação desse CD ocorreu há cerca de 10 anos;
- O papel do editor, visto por ele mesmo, pode estar intimamente ligado ao aspecto estético final de uma gravação – a recepção do ouvinte (seja ele

público, crítico, analista etc.). Pensamos que a razão do foco do seu trabalho possa estar mais voltada para o nível poético, pela sua ideia de como aquele objeto será recebido, e realiza seu trabalho baseado no que ele deseja que seja percebido: mantido como soa, realçado ou camuflado. Assim, sua atividade estaria submetida à projeção que faz do processo estético posterior ao seu. Além disso, a tarefa do editor de gravação é realizada sobre um objeto que já é uma leitura de outro – a partitura musical – e que contém as impressões particulares do intérprete.

Por fim, esperamos que surjam novas reflexões sobre o processo de recepção do editor de som. Faz parte de uma etapa intermediária, não é necessariamente presente em todos os casos, mas está sempre aliado a formas que possibilitam a recepção fora da sala de concerto.

### **2.3. Recepção do ouvinte**

A dissertação de Ana Cláudia de Assis contém diversas afirmações com relação ao processo de recepção da obra *Savanas* que consistem, portanto, no que chamamos de análise estética. Porém, essas afirmações representam apenas uma parte da análise estética, ou seja, indutiva, aquela em que a analista expõe suas próprias interpretações da obra, assumindo que elas fazem parte de uma percepção coletiva, que “é isso que se ouve” (NATTIEZ, 2002:20).

Trataremos aqui da questão da recepção de nosso objeto de estudo por parte de grupos de ouvintes, com a finalidade de compreender como a obra é percebida coletiva e individualmente.

O outro aspecto que abordaremos é a análise *estética externa*, que consiste em encontrar dados pertinentes à recepção da obra através de documentos ou depoimentos externos. Como já mencionamos, o objeto desse estudo será o conjunto de informações a respeito da recepção dos ouvintes. O ato da recepção, como indica Lissa,

*é ao mesmo tempo um ato de interpretação que determina a colocação da obra na consciência do fruidor. Esta muda segundo a consciência musical do ouvinte; mas, num ambiente caracterizado num sentido histórico e nacional, numa geração ou num grupo social, essa interpretação apresenta alguns traços comuns (LISSA, 1989:1).*

Para Zofia Lissa, a recepção do objeto sonoro deveria ser mais frequentemente abordada como objeto de pesquisa, ao passo que a considera um assunto de grande relevância.

Para ela, o aspecto da recepção

*não é menos importante que o da própria produção, mas que permanece ainda, sem razão, à margem dos interesses dos historiadores da música. É subvalorizado o fato de que aqueles que fruem a música representam a única instância que pode garantir a existência efetiva da obra de arte musical (LISSA, 1989:1).*

Delalande recomenda uma observação mais completa no estudo da estética do objeto sonoro, que não analise somente do ponto de vista das alturas e durações.

*As alturas e durações se confundem no objeto sonoro com os traços não notados, resultantes da execução do intérprete e das características acústicas, principalmente as do instrumento (DELALANDE, 1991:8).*

Nesta abordagem, utilizaremos também o conceito já mencionado acima de *horizonte de expectativa*, formulado por Hans Robert Jauss, que leva em conta todo o conhecimento prévio, toda a experiência precedente à leitura de determinado texto – em nosso caso, à escuta de determinada obra musical.

Para Jauss, o papel do receptor é fundamental para a constituição do caráter histórico de uma obra, não podendo ser, portanto, confundido com um mero complemento:

*Ora, se os textos não recebem sua realidade de antemão, mas a alcançam por uma espécie de reação química processada entre o texto e seu leitor, tal “reação” já aponta para o papel do leitor; do leitor enquanto habitado por orientações e valores que ele próprio não domina conscientemente. Noutras palavras, é o efeito (produto de orientações e valores) atualizado no leitor que lhe serve de filtro para emprestar sentido à indeterminação contida na estrutura do texto. (JAUSS apud LIMA, 2002:24)*

Apresentaremos aqui os resultados alcançados a partir de audições de trechos de *Savanas*, onde coletamos os registros escritos das impressões dos ouvintes. Ao final, teceremos algumas considerações a respeito.

Foram realizadas duas audições com grupos distintos de ouvintes:

Grupo 1 - 20 alunos de uma classe de análise musical;

Grupo 2 - 13 alunos de uma classe de elementos de composição.

As classes citadas pertencem a currículos de duas universidades públicas do Rio de Janeiro, sendo que a disciplina “Elementos de Composição” é obrigatória para os alunos do curso de composição – pode-se refletir sobre a possibilidade de a maioria dos alunos dessa classe frequentarem tal curso – e facultativa para os demais cursos; a classe de análise musical é obrigatória para todos os cursos da área de música– o que amplia a possibilidade de diversificação dos perfis de curso daqueles alunos. A faixa etária dos ouvintes variava aproximadamente de 18 até 40 anos na turma de Elementos de Composição e de 18 a 24 anos na classe de Análise.

Os trechos de *Savanas* que foram apresentados foram a *Introdução – Chamado do Amanhecer* e o primeiro movimento – *Música de preparação da caça, região de Shona, Rodésia*.

A audição foi dirigida em três etapas, da seguinte forma:

Etapa 1: os ouvintes receberam uma folha em branco, na qual escreveriam suas impressões sobre o trecho musical tocado, sem que fornecêssemos qualquer informação sobre ele.

Etapa 2: abaixo, e sem interferir no que já havia sido escrito, os ouvintes escreveriam novamente suas impressões, agora conhecendo as seguintes informações a respeito da obra:

- A obra foi escrita em 1983 pelo compositor brasileiro Almeida Prado, ainda vivo;

- É uma obra para piano solo, composta de uma introdução e 11 movimentos;
- O trecho ouvido corresponde à Introdução e ao primeiro movimento.

Etapa 3: mais uma vez sem interferir no que já haviam escrito, os ouvintes foram submetidos a uma terceira escuta da obra, após as seguintes informações serem fornecidas:

- O nome da obra é *Savanas*;
- Foi composta com base em transcrições de melodias africanas reunidas em um livro.
- Os títulos dos movimentos apresentados são *Introdução – Chamado do Amanhecer e Música de preparação da caça, região de Shona, Rodésia*.

Os registros dos ouvintes foram coletados e agrupados, conforme as semelhanças que as respostas apresentavam, nas seguintes categorias:

- Descritiva-musical

Aspectos ligados a **harmonia** foram registrados mais frequentemente entre os alunos do grupo 1 – de análise. Alguns ouvintes identificaram trechos tonais, atonais ou modais. Foi cogitada a possibilidade de poli-tonalidade, além de identificadas escalas pentatônicas e “ausência de resolução dominante-tônica”. Um ouvinte encontrou “artifícios nada tonais aliados a uma tonalidade expandida”. Essa percepção das alturas ocorreu principalmente na primeira etapa de escuta, sem o condicionamento das informações a respeito da obra. No entanto, modalismo, poli-modalismo e identificação de “melodias tipicamente modais” surgiram a partir do conhecimento do nome e do contexto da obra, ou seja, na terceira etapa de escuta. Isso nos leva a refletir se foi uma informação condicionada pela imagem da África trazida com as referências verbais.



Comentários, como o exemplo a seguir, pertencem a ouvintes que identificaram dois ou mais sistemas de organização de alturas:

*uma peça para piano, variando entre o modal, atonal e tonal.*

*Na 2ª audição já desconfie de que algumas partes não são atonais, apesar de não considerar tonal. Seria politonal? Ou modal?*

Um ouvinte desse grupo afirmou não ter encontrado “uma relação de antecedência e consequência”, e esse comentário nos fez refletir sobre o contexto em que a audição foi realizada. O grupo 1 estava envolvido em um estimulante debate sobre fraseologia durante a aula, raciocinando sobre pequenas estruturas, visando dividi-las corretamente com base em alguns critérios, entre eles, a citada relação de antecedência e consequência. Este ouvinte aproveitou essas conexões trabalhadas no exercício da aula, tentando aplicá-las na nova experiência da audição.

No grupo 2, por outro lado, não houve menção alguma a sistemas de organização de alturas. O único aspecto que diz respeito a alturas citado foi a questão da exploração dos registros: “a repetição das notas graves com algumas notas agudas”. Possivelmente, essa afirmação é referente ao distanciamento entre as vozes grave e aguda em determinado trecho.

Aspectos ligados a funções harmônicas (harmonia vista como blocos sonoros verticais), foram citados, no grupo 1, apenas na primeira escuta. No grupo 2, foram abordados na primeira e na terceira etapa de escuta. Exemplo:

*Há uma segunda parte, ao piano, com poucas notas melódicas e sim [sic] arpejos e acordes.*

Ambos os grupos encontraram dissonâncias – citadas na primeira escuta – e, na terceira audição do trecho, um ouvinte construiu a seguinte imagem:

*O tambor é incisivo com dois acordes, insiste que acordem.*

Essa imagem pode estar relacionada à seção A ou à seção B do primeiro movimento, uma vez que ambas possuem dois acordes que são repetidos.

O aspecto **ritmo** foi percebido e comentado por quase metade do total de ouvintes (dos dois grupos). Em geral, a introdução foi o trecho em que esse aspecto foi mais presente na percepção dos indivíduos. Foi considerada uma “introdução bem ritmada” ou com “forte caráter rítmico”, contendo “efeitos sonoros” e apresentando padrões rítmicos “enriquecidos pelos harmônicos do piano” – o que denota também a identificação da questão da ressonância por este ouvinte –. Também se comentou que a introdução “funciona como musicalização da imagem do amanhecer” e que seu “ritmo serve para transmissão de mensagem”. Estas últimas colocações foram claramente condicionadas pelo título da introdução, fornecido somente na última etapa de escuta.

Aqui também observamos que a dualidade foi um fator bastante observado. Foi notada, por exemplo, uma “irregularidade e regularidade rítmica”, provavelmente uma comparação entre trechos com rítmica mais regular e outros mais livres nesse sentido. Outras maneiras de observar a variedade rítmica estão exemplificadas nas expressões “rítmica bastante variada” ou “aspecto rítmico diversificado”.

A questão **melódica** foi predominantemente enfatizada nas duas primeiras etapas de escuta. Relacionou-se esse aspecto com o aspecto rítmico – “melodia bem ritmada” – e com elementos da cultura nacional – “melodia característica do folclore nosso”. Também foi identificada uma insistência em determinados “intervalos e motivos”.

Houve, porém, quem não identificasse claramente esses elementos: um dos ouvintes afirmou:

*a melodia do piano não é previsível, tornando difícil o entendimento do caminho melódico e harmônico.*

A **textura** foi abordada somente nas duas primeiras etapas de escuta. Apenas um indivíduo do grupo 1 mencionou esse aspecto, identificando, na segunda escuta, um contraste de texturas entre as partes. No grupo 2, mencionou-se o termo “melodia acompanhada” e seu termo equivalente, “textura homofônica”.

Entre os 20 indivíduos do grupo 1, 8 discorreram sobre questões relacionadas à **forma** do trecho ouvido, em sua maioria, já na primeira audição. Em dois casos, inicialmente, a divisão resultou em três partes: um deles apresentou uma estrutura contendo A, B e B', divisão esta que, logo na segunda escuta, onde foi revelado o trecho que era apresentado, foi admitida como sendo correspondente à Introdução e ao primeiro movimento:

*B', por fim, é uma variação de B, pois me parece apenas evidenciar mais as questões musicais de B.*

Outro ouvinte justifica sua divisão em duas grandes partes (A e B) através de uma relação com o que os títulos representavam para ele:

*Imagino um entendimento contrastante de A e B, pois sendo A relacionado à um fenômeno natural, é possível condicioná-lo à um evento caótico enquanto B, pensando num evento humano e, principalmente cultural (música de preparação à caça), tende a uma organização maior.*

Percebemos que a divisão em duas partes foi identificada por diversos indivíduos. Alguns, no entanto, não compartilharam dessa mesma percepção. Um dos ouvintes relatou, inclusive, que não percebeu organização ou regularidade intrínseca à peça.

No grupo 2, a questão estrutural foi registrada apenas na segunda apresentação do trecho de *Savanas*. Nenhum ouvinte reconheceu grandes partes, nem foi mencionado o termo *seção*, geralmente aplicado quando se pretende denominar estruturas menores, pertencentes a uma maior.

Ainda relacionado à forma, encontramos uma intrigante diferença entre os grupos: apenas o grupo 1 mencionou a presença – ou ausência – de **motivos**. Como discutimos anteriormente com relação à questão fraseológica, observada por um dos ouvintes, percebemos aqui que apenas o primeiro grupo, voltado naquele momento para a análise, discorreu sobre esse elemento. Ainda assim, as descrições foram extremamente opostas em certos registros: ao passo que um indivíduo afirmava que o piano seguia “fazendo movimentos fortes e não motivicos”, sem gerar “expectativa tonal”, outro ouvinte mostrava-se certo de que a peça seria “rica em motivos, tensões e relaxamento”. Essas opiniões totalmente contrárias foram encontradas em outros casos, além dos acima citados. Houve quem dissesse que o trecho seria “sem motivo”.

O **caráter** foi um aspecto que chamou a atenção de quase 1/3 dos ouvintes. Por alguns deles, a peça foi considerada “brutal”. Ao mesmo tempo em que descreviam “sons imponentes”, havia indivíduos que encontravam “momentos alegres, românticos”. É bastante provável que essas características designem trechos distintos. Porém, pensamos que cabe ao ouvinte escolher expressar sua percepção de um trecho “bonito” e omitir – ou ignorar – o trecho “agressivo, brutal” ou vice-versa. Portanto, a menção a esses termos talvez demonstre quais os elementos que mais chamaram a atenção de cada ouvinte em particular.

Ao serem revelados os títulos dos movimentos, bem como o nome da obra, muitos ouvintes expressaram divergências de opiniões quanto à intenção do compositor. Um deles comenta:

*Engraçado pensar que o compositor pensou no amanhecer para compor essa introdução, pois a referência que temos, em arranjos ou composições, de reprodução musical do amanhecer é sempre muito tranqüila.*

Percebemos, nessa reflexão, que tal ouvinte considera a concepção do compositor sobre o amanhecer mais agressiva do que o usual. Possivelmente, essa é sua opinião pessoal, que ele estende à prática musical em geral. Por outro lado, a caça do primeiro movimento foi considerada “tranqüila” ou mesmo “mais delicado [a] do que a cena me faria imaginar”.

Um dos ouvintes identificou “sabores (nuances) orientais” no trecho apresentado. Curiosamente, foi o mesmo que reconheceu a presença de escalas pentatônicas, ambas as afirmações encontradas no registro da primeira escuta.

A questão da **ressonância** foi percebida pela terça parte dos registros, somente nas duas primeiras etapas de escuta. Ela foi representada das mais diversas maneiras:

*no piano, ressoam harmônicos.*

*algo com caixa de ressonância que valoriza harmônicos distantes.*

*batendo nas cordas do instrumento diretamente, depois as deixando soar um tempo.*

*ataques secos geram ressonância prolongada. Interação entre essas duas qualidades sonoras.*

*harmônicos soam na introdução no momento em que as batidas cessam.*

Além dessas expressões, o termo *eco* foi o mais encontrado para designar ressonância:

*sons que ecoam.*

*o compositor explora de uma forma bem diferente a sonoridade das cordas do piano sem desfazer-se do corpo, que dá o eco.*

*batendo na madeira, perto das cordas, com muito eco, deixando soar.*

A questão dos **contrastos** também foi bastante abordada: 10 indivíduos – 7 do grupo 1 e 3 do grupo 2 –, já na primeira escuta, identificaram esse aspecto em mudanças de dinâmica, contraste tímbrico entre a introdução e o primeiro movimento, mudanças de textura, na proporcionalidade entre as partes, no caráter, entre outros.

A dualidade foi bastante percebida na diferença de caráter entre a introdução e o primeiro movimento:

*Brusca ruptura [depois da Introdução] para uma introdução [no primeiro movimento: Como um Chamado] melancólica ao piano.*

*Um início forte muito marcante, urbano e um pouco assustador. Uma segunda que contrasta com a primeira. Calma, mas com um discurso não muito definido.*

*Há um contraste bem grande entre as partes (enquanto a primeira é forte e vigorosa, a segunda é mais suave e lírica).*

Com relação aos contrastes de dinâmica, foram mencionados termos convencionais de escrita musical – “piano e forte” – e também os extremos “forte e doce”, “agressividade e suavidade”.

Somente no grupo 1 foram encontradas correspondências entre o trecho percebido e a **época ou estilo** a que a obra pertenceria. Quase metade dos indivíduos (9 dos 20 participantes), nas duas primeiras etapas de escuta – a maior parte, já na primeira – teve diferentes considerações a respeito do que ouviram. A obra foi considerada, por um dos indivíduos, “atemporal”; 5 ouvintes consideraram a obra “moderna”; 3 disseram que seria “contemporânea”. Foi utilizado por um dos alunos o termo “minimalista” para designar o trecho de *Savanas* que ouvia.

– Identificação do meio de produção de som

O trecho de *Savanas* apresentado na audição continha duas partes dessa obra. A Introdução foi construída sobre um elemento sonoro novo, pela percussão com baquetas do bambu disposto sobre os bordões do piano de cauda. O resultado sonoro dessa inserção é bastante peculiar, e poucos ouvintes perceberam que se tratava de um som produzido a partir do piano preparado, ao menos na primeira escuta. Como a segunda audição da peça foi precedida pela informação de que se tratava de uma obra para piano solo, o piano preparado foi identificado por mais alguns alunos. Alguns exemplos dessa percepção:

*O compositor explora de uma forma bem diferente a sonoridade das cordas do piano sem desfazer-se do corpo, que dá o eco.*

*A primeira [parte], sonoridade áspera, me parecem sons não convencionais ou piano preparado*

*Aparente utilização não convencional de um piano*

*O som da introdução parece percutido nas cordas do próprio piano, pois geram harmônicos.*

*Batendo na madeira, perto das cordas, com muito eco, deixando soar.*

Também houve quem deduzisse outras fontes sonoras na produção do som percussivo da Introdução. Nos dois grupos, foram mencionados **meios eletrônicos** de produção sonora:

*Ela tem seu início com um som eletrônico (...)*

*Assumo que o primeiro momento da peça se trata da introdução, podendo ser composta de sample [sic] de som de piano manipulado, ou algum tipo de som concreto gravado e mixado para não se assemelhar em nada a um piano tocado de forma convencional.*

*Piano com efeitos digitais, carregado de reverb [sic] (...)*

Além disso, alguns ouvintes imaginaram que aquele som haveria sido produzido a partir de **outros instrumentos ou materiais**. Isso ocorreu apenas no grupo 1.

Exemplos:

*Uma peça que se divide em duas partes, uma tocada por um instrumento de percussão, provavelmente uma lata ou algo com uma caixa de ressonância que valoriza harmônicos distantes.*

*A introdução apresenta motivos rítmicos fortes com pulsação, timbre de metal não necessariamente proveniente de um instrumento, poderia ser uma porta, ou qualquer outro objeto grande.*

– Psicológica

Os dois grupos descreveram **sensações e sentimentos**, na maioria dos casos, na primeira etapa de escuta. Os sentimentos ilustrados foram predominantemente *negativos*, principalmente no grupo 1. Os termos mais freqüentemente encontrados foram “tensão”, “angústia”, “solidão”. O termo “expectativa” foi apresentado duas vezes, em ambas, acompanhado de alguma outra descrição: “expectativa e tensão” e

“gravidade, expectativa”. Houve indivíduos que descreveram sensações de algo *misterioso*, como nos exemplos a seguir:

*A entrada do piano é bem contrastante [sic], num tom misterioso com alguns acordes dissonantes.*

*Algo está no ar por ser dito*

*Segunda parte sugere um clima de suspense*

*Eu achei que a música expressa uma tensão, um suspense, dá uma sensação, no início, de que são disparados tiros de uma arma de fogo, e depois um clima medonho.*

No grupo 2, houve algumas impressões de sentimentos *positivos*, principalmente relacionadas ao primeiro movimento:

*Piano mostra uma nova cena, mais tranqüila.*

*Piano denso e confiante, às vezes suave.*

*Segunda parte calma, mas com um discurso não muito definido.*

*Tensão aliviada quando entra o piano.*

– Étnica/cultural

Em ambos os grupos, foram citadas **características relacionadas à África** – rituais, tribos, tambores, deserto, animais selvagens. Entretanto, isso ocorreu apenas a partir da etapa 3, quando foram revelados mais detalhes sobre o contexto da produção da obra. Apenas um ouvinte, na segunda escuta, afirmou perceber “temas musicais longínquos”, o que não significa dizer que ele tenha se referido à África, especificamente. Observamos aqui o alto grau de influência que o conhecimento do título e do contexto de produção da obra exerce sobre a percepção do ouvinte, ao lado do ambiente social, econômico, histórico e cultural a que o grupo (ou cada ouvinte individualmente) pertence. Cientes de que a peça continha melodias e ritmos africanos, os participantes fizeram os seguintes registros:

*fica claro para mim que a grande tensão presente na sobrevivência selvagem, nos mistérios soturnos da savana africana, são aproveitados por Almeida Prado nesta solitária e grandiosa obra para piano.*



*Traz essencialmente esta atmosfera das savanas africanas!*

*o 1º movimento remete a imagem de uma procura, caminhando pela selva à caça de animais.*

Houve muitos casos em que imagens de caça e de combate foram registradas. É muito provável que isso tenha forte influência do título – *Música de preparação da caça*.

*o cuidado e sutileza que o caçador, para não espantar a vítima, seja ele bicho ou homem, deve ter.*

*A preparação da caça parece, no início, com o movimento da procura silenciosa, seguida, no final, com o movimento de encontro e corrida atrás da presa.*

*o sol nasce e os “guerreiros” se apresentam para a caça, primeiro se adornando, e em seguida caminhando floresta a dentro [sic].*

*O 1º movimento (...) é quando a caçada já está em andamento, à procura pela presa pelas savanas, furtividade, cautela.*

A característica *ritualística* foi bastante citada, e pensamos que esse fenômeno pode estar relacionado com a imagem que esses ouvintes – ou até mesmo uma população maior de indivíduos – constroem com relação à África. Alguns exemplos:

*A questão percussiva da introdução de fato nos remete ao que conhecemos da cultura musical africana através de seu grande caráter percussivo.*

*Após conhecer o nome e conceito da música, posso perceber, no primeiro movimento da música (percussão), uma relação direta com a cultura africana e seus rituais.*

Também enquadramos na categoria étnica a menção a **características brasileiras**, registradas por apenas um ouvinte do grupo 1, principalmente na segunda escuta, quando foi revelado o nome do compositor e o ano de composição da obra. Observamos que essa questão foi bastante enfatizada por ele, pois muitos elementos relacionados à cultura brasileira foram mencionados.

*O fato de ser brasileiro o compositor já o era por mim esperado. As síncopes, a harmonia e uma melodia característica do folclore nosso me remeteram, respectivamente, aos ritmos brasileiros, a bossa nova (sendo composta em 1983) e a Villa-Lobos. Não conheço muito de Almeida Prado, mas o fator “brasilidade” cria uma identidade comigo e minhas práticas.*

*Tendo “ouvido” imagens brasileiras, eu, inconscientemente [sic], pensava na África.*

– Social

Uma prática comum nas respostas dos ouvintes foi a correspondência entre o que ouviam e aspectos de seu cotidiano. O som do piano preparado trouxe imagens bastante semelhantes aos indivíduos que, de alguma maneira, fazem parte do mesmo ambiente social<sup>55</sup>.

Do total de 33 indivíduos, 10 relacionaram o que ouviram com aspectos da **vida urbana**. Somente dois participantes citaram esse aspecto na segunda e terceira etapas de escuta: o restante abordou a questão logo na primeira audição. Um dos ouvintes afirmou que “a peça evoca sensações cotidianas de uma grande cidade”; outro identificou o “barulho da vida urbana (uma fábrica, por exemplo)”, aspecto que foi apresentado de maneira mais específica por outro ouvinte – “retrata os problemas urbanos de sua época” – e, ainda, mais acentuada por um terceiro: “introdução remete bastante ao caos urbano”. Esses últimos exemplos foram encontrados dentre as respostas do grupo 1. No grupo 2, impressões semelhantes foram registradas: foi mencionado novamente o “caos urbano” e foram encontradas referências a “sons industriais, metálicos”. “Som que lembra uma britadeira”, “furadeira de asfalto”, “tentativas de ligar um automóvel”, foram alguns das outras impressões registradas. Outros 10 ouvintes imaginaram **armas de fogo** a partir do som percussivo da introdução. Os exemplos abaixo foram registrados pelos participantes do grupo 1:

*o som do piano parecendo alterado, trazendo o som de metralhadoras.*

*O compositor apenas conseguiu me fazer sentir em um tiroteio, transformando o piano em um fuzil.*

*uma metralhadora em situação de guerra.*

---

<sup>55</sup> Não nos foi informado sobre a procedência dos ouvintes, mas acreditamos que todos – ao menos, a maioria deles – são moradores do Rio de Janeiro (município e cidades vizinhas).

*dá uma sensação, no início, de que são disparados tiros de uma arma de fogo.*

As impressões seguintes correspondem aos ouvintes do grupo 2:

*Parecem metralhadoras no início.*

*Este trecho nos leva a imaginar as guerras civis, ou entre traficantes disputando pontos de venda drogas.*

*Batalha em campo aberto (2a guerra mundial).*

Observando essas descrições, podemos dizer que as experiências sociais dos ouvintes interferiram intensamente na percepção do objeto sonoro que apresentamos. Vivendo numa grande cidade, dominada por uma violência ostensiva, é compreensível que a percepção de armas de fogo e de ruídos característicos do ambiente urbano tenha ocorrido de maneira tão generalizada, coletiva. Segundo Lissa:

*Os fatores históricos, nacionais-étnicos e sociais da recepção, que mencionamos e descrevemos nos seus efeitos, constituem, dentro da multiplicidade de todos os possíveis comportamentos individuais, certos comportamentos receptivos fundamentais que são expressão da consciência musical coletiva (LISSA, 1989:7).*

#### – Comparativa

Essa categoria abrange os paralelos traçados pelos ouvintes, com diferentes enfoques:

- relação com **formas visuais de expressão artística**: foram encontradas três menções a outras formas de arte. Para dois ouvintes do grupo 1, o trecho pareceu “música para imagem” ou “cena de filme”, e um deles ainda a considerou pertinente como “trilha sonora de um balé”. O terceiro registro foi encontrado no grupo 2, onde apenas um ouvinte a relacionou com um “filme de ação”.
- relação com a música de **outros compositores**: encontramos, apenas no grupo 1, a referência ao compositor Villa-Lobos, citada pelo ouvinte que mais observou o elemento “brasilidade” no trecho apresentado. Porém, o fato mais intrigante foi a

coincidência de dois indivíduos citarem Debussy como uma referência ao que estavam ouvindo. Um deles falou sobre escalas pentatônicas e afirmou que o trecho apresentado “remete à *Catedral Submersa*<sup>56</sup>”, e o outro justificou esse paralelo “através da utilização de acordes isolados que dão ‘colorido’ à obra”.

– Ilustrativa

**Fenômenos naturais** serviram a alguns ouvintes de ilustração para os elementos sonoros percebidos: 5 indivíduos - três do grupo 1 –, todos na terceira etapa de escuta, perceberam o alvorecer ou nascer do dia. Exemplos:

*Agressivo como o fogo do sol e suave como os primeiros raios do dia.*

*A introdução é bastante ilustrativa, fazendo relação à agitação que acontece, principalmente entre os pássaros e animais, em geral, no alvorecer do dia.*

Outros dois citaram os elementos vento e água:

*piano mostra uma nova cena, mais tranqüila, dando sonoridade de chuva caindo na água.*

*a mão direita sugere gotas d’água.*

*Gotas de água escorrem nas paredes velhas e sujas.*

*Vento (algo cai). A janela abre... entra a brisa trazendo folhas, pétalas, sementes. A janela volta a fechar-se com o vento.*

No grupo 2, as ilustrações representaram um número muito expressivo de registros. Questionamos também se essa característica não estaria relacionada ao fato de o contexto da audição – os alunos estavam sendo estimulados a criar e, justamente, a construir imagens relativas às obras que ouviam durante o tempo de aula. Distribuídos em 8 itens, encontramos:

Animais: pássaro, cervo:

*Asas de pássaro batem num metal*

---

<sup>56</sup> “A *Catedral Submersa*” é o nome de um dos prelúdios de Claude Debussy.

“Bambi”

Natureza: gotas d’água, folhas:

*O glissando é as folhas que estão na porta, sendo postas de lado.*

Nascimento: de uma luz, do dia, de um bebê:

*Parece nascer uma luz*

*A abertura da peça me lembra um filme de ação, (...) enquanto o dia ainda está para nascer.*

*Tensão de uma mulher na hora do parto e, logo após, o alívio pelo sucesso da cirurgia e o nascimento do seu filho.*

Ambiente:

*Lugar vazio.*

*Janela abre e volta a fechar-se.*

Desconhecido:

*Algo está no ar por ser dito.*

*Algo perigoso está se escondendo.*

Humano

*Lentamente o povo acorda e o corpo ainda adormecido.*

*O povo desperta para trabalhar (ir à caça), mas tomam [sic] banho e seguem seu dia de trabalho.*

*Uma pessoa em desequilíbrio se debatendo, e depois sai pelas ruas, perdida.*

Cunho histórico/político:

*Parece que se trata de uma peça de cunho crítico à política da época, contra a violência vivida durante a ditadura. Tensão e silêncio, como era vivido na época.*

*Um país que vivia um momento sombrio da sua história, apesar de tanta beleza e felicidade, que apesar de tudo, continuava a proporcionar.*

Perseguição, procura:

*A procura é cuidadosa e precisa de muita habilidade e concentração.*

*Corre-se, mas ele corre mais... até que ele some e o fôlego acaba.  
o aumento da velocidade remete a perseguição.*

– Opiniões pessoais

Alguns ouvintes optaram por inserir comentários pessoais sobre o que estavam ouvindo ou sobre a própria atividade de escuta. Falou-se sobre a estética da obra, que foi considerada “bonita”. Também se comentou a divisão da escuta em três etapas, com diferentes graus de informações sobre ela:

*O fato de dar um nome a peça e as partes [sic] delimitam a criatividade e a imaginação do ouvinte.*

Outro indivíduo preferiu comentar sua própria insatisfação para com a música atual:

*A manifestação musical que ouvimos retrata a condição de esterilidade e pobreza que nosso meio musical apresenta nos dias de hoje. O compositor e pior, a música, são hoje inúteis a sociedade, por isso o compositor se dá o direito de não agradar a ninguém, acho que nem a ele mesmo. Hoje, o fazer artístico se tornou irrelevante, obsoleto. A música é apenas decoração, por isso os compositores se permitem reduzir a arte musical a pura e displicente experimentação. (...) O compositor apenas conseguiu me fazer sentir em um tiroteio, transformando o piano em um fuzil. (...) Não sei como é possível ficar sentado, em uma sala de aula, em silêncio, encarando esse trágico sintoma de que a música não anda nada bem como algo muito natural!*

#### **2.4. Considerações: o contexto social, o ouvinte e seu horizonte de expectativa**

Como podemos observar, as impressões descritas pelos indivíduos revelaram divergências bastante acentuadas, que vão de imagens de uma cidade a sensações de angústia e tensão ou tranquilidade e calma. Ao mesmo tempo, muitas impressões coincidiram, dentro de uma mesma categoria.

Percebemos também que a cada nova informação, as impressões dos ouvintes se modificavam. As primeiras observações muitas vezes estavam relacionadas a relações de altura, forma e ao ritmo. O conhecimento do nome do compositor e da disposição da obra em movimentos alcançou outras informações que os ouvintes já possuíam, individualmente. A

terceira etapa, por fim, condicionou a maioria dos indivíduos a fazer comparações do que ouviam – ou do que já haviam escrito – com seus conhecimentos sobre a África. É interessante notar que, apesar de a obra constituir-se de transcrições de melodias africanas, a correspondência com a África de fato só foi percebida – e descrita – na terceira etapa de escuta, ou seja, quando o contexto de produção foi finalmente revelado.

Essa gama tão diversificada de impressões se enquadra no “horizonte de expectativa” formulado por H. R. Jauss (1979), já citado nesta pesquisa.

Observamos, no caso em questão, que a percepção da obra modificou-se à medida que alterávamos o acervo do ouvinte, fornecendo-lhe novas informações e condicionando-o, talvez, a relacionar o objeto sonoro apresentado a outras experiências por ele vividas. Podemos dizer, portanto, que a quantidade de informações fornecidas a respeito de uma obra musical ou seu teor é fator condicionante de sua recepção.

Com essa afirmação, chegamos à questão dos diferentes padrões de ouvintes que se submetem à escuta de uma obra musical. Apropriamo-nos dos termos utilizados por Umberto Eco, citados por Lima (2002:113) para designar diferentes tipos de leitor: o leitor empírico e o leitor modelo.

O leitor empírico é o leitor real, aquele que tem contato com o livro, folheia, lê de fato. O leitor modelo é o leitor imaginado e idealizado pelo autor no momento da produção; é a ele que a obra é dirigida.

Com relação a *Savanas*, podemos dizer que o ouvinte modelo seria aquele que conhecesse o título da obra, o compositor e o contexto de produção. Assim, seria mais provável que ele identificasse elementos característicos da cultura africana ou características composicionais de Almeida Prado.

Os ouvintes empíricos que submetemos à escuta de trechos da referida obra não fizeram essa correspondência com a África ou com o Almeida Prado – ou mesmo com a música brasileira – sem que houvesse um estímulo externo. Ao contrário, houve recorrência de elementos bastante diferentes daqueles pensados pelo compositor quando, por exemplo, foram citados elementos típicos da vida urbana. Deparamo-nos, então, com a questão do contexto social em que os ouvintes participantes dessas audições estão inseridos: o Rio de Janeiro e o ambiente de constante violência urbana.

Também devemos observar que, apesar de *Savanas* ter sido escrita 25 anos antes de ser apresentada aos nossos ouvintes, a distância histórica entre sua criação e recepção pode ser considerada pequena. Ainda assim,

*Acontece que cada nova geração entre em contato com novas obras que se distinguem do ponto de vista estilístico daquelas que foram recebidas pelas gerações precedentes. Por isso, a consciência musical é enriquecida por novos modelos de representação e já isto modifica a recepção musical da geração sucessiva* (LISSA, 1989:2).

Por fim, consideramos as audições com grupos de ouvintes um exercício fundamental para a compreensão da recepção de uma obra musical, e estamos plenamente conscientes de que esse processo se transformará infinitamente, tantas vezes quantas se realizarem experiências como esta. A generalização não é possível, visto que nossos grupos de ouvintes, ainda que distintos em vários aspectos, pertenciam a núcleos comuns, e ainda, ligados às práticas musicais. Entretanto, devemos salientar que os resultados aqui explicitados nos revelaram a grande importância que o processo de recepção musical deveria representar para as investigações musicológicas.



### 3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A semiologia musical representa, dentro da musicologia, um campo muito vasto de estudo, devido a sua proposta de abordar o fenômeno musical de maneira completa, considerando o objeto musical, sua produção e sua recepção como pontos de partida para a compreensão do fato musical.

Pelo fato de a análise semiológica ser tão abrangente, decidimos aplicar o modelo semiológico a partir do processo estésico, procurando tratar dos aspectos da recepção da maneira mais completa possível.

Já apenas a recepção de uma obra musical é um tipo de estudo que oferece uma gama muito diversificada de abordagens. Em nossa aplicação aqui realizada, onde analisamos os aspectos da recepção da obra *Savanas*, para piano solo, de Almeida Prado, pudemos investigar diferentes tipos de recepção: do editor, do analista, do intérprete, do editor de gravação e do ouvinte.

A respeito da recepção do editor da partitura, refletimos sobre o grau de influência deste, não apenas em comparação com o manuscrito, mas também nas etapas de leitura imediatamente posteriores (do analista ou do intérprete, por exemplo) e, conseqüentemente, em todas as outras. Entretanto, em uma edição fac-similar, como foi o caso aqui analisado, a interferência do editor é praticamente nula. Sendo assim, os problemas de leitura que porventura surgiriam teriam origem, basicamente, nas rasuras ou imperfeições apresentadas no manuscrito gerador, como pensamos que tenha sido o caso para os leitores da partitura de *Savanas*.

No estudo das análises da obra em questão, observamos que as seis situações analíticas propostas por Nattiez que procuramos encontrar estavam presentes, ainda que a frequência com que apareciam fosse consideravelmente irregular.

Como já mencionamos, o nível neutro, isolado dos processos de produção ou recepção, foi raramente encontrado. A própria delimitação do que chamamos de nível neutro permitiu que convenções universais fossem tomadas como neutras, como a noção de tonalidade, de harmonia, de estruturação etc. Caso contrário, a análise se tornaria irrealizável, ou, no mínimo, descontínua e exageradamente extensa.

A organização do texto de Ana Cláudia de Assis baseou-se na estrutura da obra analisada, isto é, a análise se desenrolava na ordem dos movimentos de *Savanas*. Embora a autora não tenha declarado uma preocupação em abordar todas as etapas de construção do fenômeno musical (processo poético, nível neutro e processo estésico), observamos que todas as situações analíticas de Nattiez estavam ali presentes, em maior ou menor grau.

Ainda com relação à dissertação de Ana Cláudia de Assis, mas também levando em conta seu papel como intérprete, encontramos em sua análise muitas informações a respeito da ideia que ela faz da recepção do ouvinte – a quem dirige suas intenções interpretativas de *Savanas* – mas poucos dados a respeito de suas próprias impressões. No caso de Paulo de Tarso Salles, a preocupação foi maior sob o ponto de vista composicional: possíveis influências, estratégias composicionais do compositor etc.

O estudo da recepção do objeto sonoro, principalmente com relação à recepção do ouvinte, nos proporcionou um grande crescimento dentro desta pesquisa. Os dados coletados apresentaram muitas convergências em alguns aspectos, que não ousamos considerar meramente ocasionais. Aqui, surgiram duas questões opostas: se, por um lado, cada indivíduo respondeu de acordo com seu horizonte de expectativas – e isso torna as coincidências muito

interessantes –, por outro, os dois grupos apresentavam perfis muito semelhantes (todos eram alunos de cursos de música de universidades públicas do Rio de Janeiro), e é possível que as impressões coincidentes estejam relacionadas diretamente a essas características comuns. Em uma aplicação mais aprofundada especificamente na recepção do ouvinte, recomendamos que sejam selecionados mais grupos, que apresentem perfis menos semelhantes, a fim de obter resultados – coincidentes ou não – melhor verificáveis.

Tanto nas análises do objeto escrito e das audições com os ouvintes, o método comparativo representou uma importante ferramenta, que nos possibilitou encontrar semelhanças e diferenças entre os indivíduos ou grupos, que geraram reflexões sobre a pertinência desses paralelos em âmbitos mais gerais.

Da mesma forma, consideramos as entrevistas fundamentais para o enriquecimento da pesquisa. O fato de termos como objeto uma obra relativamente recente, composta há 25 anos, nos proporcionou a vantagem de ter acesso pessoal a alguns dos principais agentes do processo: o compositor, os analistas, os intérpretes e o editor de gravação. Por outro lado, a existência de documentos escritos relativos a *Savanas* é bastante escassa, se comparada à quantidade de registros que abordam as obras do repertório pianístico tradicional, por exemplo. Também tornariam o estudo ainda mais completo se houvesse mais registros sonoros da obra, bem como outros intérpretes que manifestassem suas impressões sobre ela.

Uma questão que optamos por não discutir em nossa dissertação, mas que nos intrigou bastante, foi a comparação entre as intenções do compositor e todos os caminhos que a obra tomou a partir do momento de sua concepção. Teria sido a interpretação de *Savanas* por Ana Cláudia de Assis algo totalmente de acordo com as estratégias poéticas de Almeida Prado? Em que essas diferenças transformaram a própria visão do produtor sobre seu produto? E quanto às estratégias de execução dos intérpretes? Como elas são percebidas ou distorcidas pelos ouvintes? Essa abordagem, da comunicação musical propriamente dita, que analisa a

correspondência entre os processos e seus objetos, nos parece um estudo muito pertinente dentro da semiologia tripartite.

Ainda como estímulo para pesquisas futuras, consideramos a presente análise de aspectos da recepção um estudo aplicável para os mais diversos tipos de obra musical. As composições para meios eletrônicos, por exemplo, forneceriam pouco material escrito, a princípio. Porém, esse caso possibilitaria um enfoque mais aprofundado na recepção do ouvinte, levando-se em conta ainda a diferença na audição de uma obra acusmática, sem o estímulo visual do intérprete.

Como sugestão para futuras pesquisas, a abordagem de obras nacionais de períodos e estilos diferentes dos de *Savanas* nos parece um objeto bastante interessante e que, possivelmente, trará resultados diversos destes aqui apresentados. Também o método comparativo entre objetos relacionados a um mesmo aspecto de recepção (audição com ouvintes, por exemplo) poderá contribuir imensamente para o aprimoramento dessa linha de pesquisa, enriquecendo, de modo geral, os estudos semiológicos.

## REFERÊNCIAS

## Livros

CASTAGNA, Paulo (org.). *Anais do V Encontro de Musicologia Histórica*. Centro Cultural Pró-Música. Juiz de Fora, MG. 2004.

COLE, Hugo. *Sounds and signs aspects of musical notation*. Oxford University Press. New York, 1974.

FIGUEIREDO, C. A. *Tipos de edição*. In: Revista Debates, número 7. CLA-UNIRIO, Rio de Janeiro. 2004.

GANDELMAN, Salomea. *36 Compositores Brasileiros: Obra para piano (1950-1988)*. Rio de Janeiro: Funarte/Relume Dumará, 1997.

\_\_\_\_\_; COHEN, Sara. *Cartilha Rítmica para Piano de Almeida Prado*. Rio de Janeiro. [s.n.] 2006.

LIMA, L. C. (org.) *A literatura e o leitor: texto de estética da recepção*. Paz e Terra. Rio de Janeiro, 1979.

LISSA, Zofia. Teoria da recepção musical. In: *L'esperienza musicale – teoria e storia della ricezione*. Torino: EDT, 1989 (69-81). Tradução de Carlos Alberto Figueiredo.

MOLINO, Jean. *Facto musical e semiologia da música*. In: SEIXO, Maria Alzira (org.). *Semiologia Musical*. Vega Universidade. Trad. Mário Vieira de Carvalho. Lisboa. S.d.

NATTIEZ, Jean-Jacques. *Music and discourse. Toward a semiology of music*. Princeton University Press, 1990.

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

SALLES, Paulo de Tarso. *Aberturas e impasses: o pós-modernismo na música e seus reflexos no Brasil – 1970-1980*. UNESP. São Paulo, 2005.

## Dissertações

ASSIS, Ana Cláudia de. *O timbre em Ilhas e Savanas de Almeida Prado: uma contribuição às práticas interpretativas*. 1997. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

GROSSO, Hilderado Luiz. *Os prelúdios para piano de Almeida Prado: fundamentos para uma interpretação*. 1997. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

## Periódicos

DELALANDE, François. *É preciso transcrever a música escrita? (Faut-il transcrire la musique écrite?)*. *Analyse musicale*, 3º trimestre, 1991. Tradução: Sara Cohen, 2003.

GANDELMANN, Salomea. *A obra para piano de Almeida Prado*. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, no. 19: 115-120, 1991.

NATTIEZ, Jean-Jacques. *O modelo tripartite de semiologia musical*. In: DEBATES, nº 6. *Cadernos do Programa de Pós-graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO. CLA/UNIRIO*, Rio de Janeiro, 2002.

## Sites

ASSIS, Ana Cláudia de. Currículo Lattes. In: Plataforma Lattes. Disponível em <<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.jsp?id=K4767957H7#Producaocientific>> Acesso em: 22 mar. 2009.

PAULA, Maria José Angeli de. A história da literatura como provocação a teoria literária de Hans Robert Jauss, Editora Ática - série Temas, volume 36, São Paulo, 1994. *Anuário de Literatura 2*. UFSC, 1994, pp. 185-187. Disponível em <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/viewFile/5358/4760>> Acesso em: 7 dez. 2008.

LIMA, Robson Luiz Rodrigues de. As teorias da leitura aplicadas ao texto. *Rev. PEC*, Curitiba, v.3, n.1, p.119-119, jul. 2002-jul. 2003. Disponível em <[http://www.bomjesus.br/publicacoes/pdf/revista\\_PEC\\_2003/2003\\_teorias\\_leitura\\_aplicada\\_texto.pdf](http://www.bomjesus.br/publicacoes/pdf/revista_PEC_2003/2003_teorias_leitura_aplicada_texto.pdf)> Acesso em: 07 dez. 2008.

## Partitura

PRADO, A. *Savanas*. Darmstadt: Tonos Musikverlag, 1983. 1 partitura (23 p.) Piano solo.

## Gravação

ALMEIDA PRADO. *O Som de Almeida Prado*. Rio de Janeiro: PPGM/UNIRIO, 1999. 2 CDs (ca.100 min). Série Interpretação e Música Brasileira, 1. SIMB - 1.

## Entrevistas

ASSIS, Ana Cláudia de. Entrevista realizada em residência particular. Belo Horizonte, 2008. 1 arquivo audiovisual (40 min).

LAKSCHEVITZ, Eduardo. Entrevista realizada no escritório da Oficina Coral. Rio de Janeiro, 2008. 1 arquivo audiovisual (30 min).

PRADO, Almeida. Entrevista realizada em residência particular. São Paulo, 2008. 2 arquivos audiovisuais (total: 50 min).

TAGLIATTI, Eduardo. Entrevista concedida por telefone. Cascavel, 2008 (10 min).