

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

A MÚSICA DE CÂMARA BRASILEIRA PARA OBOÉ: METODOLOGIAS
ALTERNATIVAS PARA A INTRODUÇÃO DO REPERTÓRIO NA UNIVERSIDADE

ARTUR DUVIVIER ORTENBLAD

RIO DE JANEIRO, 2018

A MÚSICA DE CÂMARA BRASILEIRA PARA OBOÉ: METODOLOGIAS
ALTERNATIVAS PARA A INTRODUÇÃO DO REPERTÓRIO NA UNIVERSIDADE

por

ARTUR DUVIVIER ORTENBLAD

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação
em Música do Centro de Letras e Artes da
UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do
grau de Doutor, sob a orientação do Professor Dr.
Sérgio Azra Barrenechea

Rio de Janeiro, 2018

APROVAÇÃO

Dedico esta tese a todos que lutam pela educação musical e que pela música conseguem compartilhar o que de mais belo há no ser humano.

AGRADECIMENTOS:

Agradeço ao valioso *dhamma*, que me ensina a trilhar o caminho da felicidade verdadeira. Agradeço à minha família, pelo apoio dado aos meus projetos. Agradeço aos meus amigos, com quem pude trocar tantas experiências musicais e extramusicais. Agradeço aos meus professores, que doaram tão maravilhosamente seu tempo e conhecimento. Entre eles:

Sérgio Barrenechea, Luis Carlos Justi, Laura Ronai, José Nunes Fernandes, Marcos Vieira Lucas, Clayton Vetromilla, Pedro Paes, Bernardo Ramos, Dimitri Cervo, Itiberê Zwarg, Elza de Andrade, Lico Turle.

Agradeço à UFPE por ter permitido meu aperfeiçoamento e ser um espaço onde posso pôr em prática meus sonhos.

Agradeço a todos que colaboraram com esta pesquisa, tendo respondido às entrevistas, fornecido material para consulta, lido e opinado sobre o texto. Agradeço aos compositores que forneceram sua valiosa música.

*A Música de Câmara é, por assim dizer,
o culto da própria essência musical
em sua expressão mais pura.*

Edino Krieger

ORTENBLAD, Artur, D. *A música de câmara brasileira para oboé: metodologias alternativas para a introdução do repertório na universidade*. 2018. Tese (Doutorado em Música) — Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

RESUMO

Esta tese é fruto de uma pesquisa que objetivou a utilização de repertório brasileiro de música de câmara para oboé com a aplicação de metodologias alternativas nas aulas da Universidade Federal de Pernambuco— UFPE. Dados utilizados na pesquisa foram colhidos em entrevistas realizadas nas salas de concerto do Rio de Janeiro, na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro— UNIRIO, a partir de documentos da Universidade Federal de Pernambuco— UFPE, em entrevistas por e-mail, em consulta bibliográfica, de acervos *online* e de bibliotecas do Rio de Janeiro, e por último, em diversos sites de compositores, rádios, orquestras, associações, entre outros. O presente estudo procurou mostrar uma estratégia possível para a popularização do repertório brasileiro de música de câmara para oboé, na qual se inclui a análise e execução de algumas peças. A pesquisa e a aplicação de dinâmicas de grupo, técnicas teatrais e exercícios de improvisação musical tiveram como objetivo estimular a receptividade dos alunos a esse repertório e desenvolver habilidades úteis à prática de música de câmara. Como subproduto da tese apresenta-se um catálogo da produção para oboé e diferentes instrumentos (com a exceção das formações oboé /piano e quinteto de sopros), com ano de composição, edição e localização das obras, quando possível.

Palavras-chave: Música de câmara brasileira. Oboé. Metodologias de ensino.

ORTENBLAD, Artur D. *Brazilian chamber music for the oboe: alternative methodologies for the implementation of the repertoire at the university*. 2018. Thesis (Doutorado em Música) — Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

ABSTRACT

This research is the result of a research that aimed at the use of Brazilian repertoire of chamber music for oboe with the application of alternative methodologies in the classes of Universidade Federal de Pernambuco— UFPE. Data used in the research were taken at Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro— UNIRIO, from documents of Universidade Federal de Pernambuco— UFPE, in interviews conducted by e-mail, in bibliographical research, from online collections and libraries in Rio de Janeiro, and, at last, in several websites of composers, radios, orchestras, associations, besides others. This study intended to show a possible way for the popularization of chamber music repertoire with the oboe composed in Brazil, in which the analysis and performance of some pieces are included. Group dynamics, theater techniques and improvisation exercises aimed at stimulating the students' receptivity to this repertoire and to develop skills useful to chamber music practice. As a by-product of this thesis, there is a production catalog for oboe and different instruments (with the exception of the oboe and piano and woodwind quintet formations), with a year of composition, edition and localization of the works, when possible.

Keywords: Brazilian chamber music. Oboe. Teaching strategies.

ORTENBLAD, Artur, D. *La musique de chambre brésilienne pour hautbois: méthodologies alternatives pour l'introduction du répertoire à l'université*. 2017. Thèse (Doutorado em Música) — Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

RESUMÉ

Cette thèse est le fruit d'une recherche dont l'objectif a été d'utiliser le répertoire brésilien de musique de chambre pour hautbois à travers l'application de méthodes alternatives dans les cours de la Universidade Federal de Pernambuco— UFPE.

Les données utilisées pour cette recherche ont été recueillies au cours des entretiens menés dans les salles de concert de la ville de Rio de Janeiro, à la Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro— UNIRIO, à partir de documents de Universidade Federal de Pernambuco— l'UFPE, d'entretiens par mail, de consultations bibliographiques des répertoires en ligne et des bibliothèques de Rio de Janeiro, et enfin, sur de nombreux sites de compositeurs, de radios, d'orchestres, d'associations, entre autres. La présente étude cherche à montrer une stratégie possible, visant la connaissance et la diffusion du répertoire brésilien de musique de chambre pour hautbois, qui comprend l'analyse et l'exécution de certaines pièces. La recherche et la mise en oeuvre de dynamiques de groupe, de techniques de théâtre et d'exercices d'improvisation musicale ont eu pour but d'augmenter la réceptivité des élèves à ce répertoire et de développer des compétences pour la pratique de la musique de chambre. Un catalogue de la production pour hautbois et pour divers instruments, comprenant l'année de composition, l'édition et la localisation des oeuvres, si possible, est présenté comme un sous-produit de la thèse (à l'exception des formations hautbois et piano et quintette à vent)

Mots-clés: Musique de chambre brésilienne. Hautbois. Méthodologies d'enseignement.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	31
1 Apresentação	31
2 Objetivo Geral	33
Objetivos Específicos	33
3 Delimitação.....	34
4 Referencial teórico e conceitual	34
5 Definição de termos e conceitos:.....	37
6 Organização do estudo.....	37
CAPÍTULO 1 - A RELAÇÃO DO COMPOSITOR, INTÉRPRETE E SOCIEDADE.....	43
1.1 A vanguarda e a sociedade	43
1.2 Por que não “existe” o repertório camerístico de música brasileira para oboé?.....	49
1.3 Um histórico da produção musical brasileira na segunda metade do século XX: a SBMC, as Bienais de Música Contemporânea e os concursos de composição.....	51
1.4 As relações econômicas, políticas e estéticas na produção de novas obras	56
1.5 A preservação e permanência do repertório: o papel das associações, editoras, gravadoras, internet, orquestras, emissoras de rádio e bibliotecas.....	58
1.5.1 O Papel das entidades e associações	59
1.5.2 Editoras e a internet	59
1.5.3 Gravadoras	60
1.5.4 Orquestras	61
1.5.5 Emissoras de rádio e TV:.....	64
1.5.6 Bibliotecas.	68
1.6 Conclusões obtidas através de relatos de compositores e intérpretes.....	68
1.7 Entrevistas com o público frequentador de concertos de música de câmara brasileira.....	73
CAPÍTULO 2 - A MÚSICA BRASILEIRA DE CÂMARA NA UNIVERSIDADE.....	81
2.1 A tradição do ensino “estilo conservatório” e suas consequências para o pouco reconhecimento da música de câmara	81
2.2 O papel dos grupos de câmara e a função do intérprete como professor e divulgador do repertório	88
2.2.1 Grupos de câmara	88
2.2.2 O papel do Intérpretes.....	90

2.3 Conclusões acerca dos relatos dos alunos de oboé e observação das aulas na UNIRIO e UFPE.....	94
CAPÍTULO 3 - O REPERTÓRIO CAMERÍSTICO DE MÚSICA BRASILEIRA PARA OBOÉ.....	101
3.1 Um panorama da produção	101
3.2 Algumas considerações sobre análise e execução musical.....	107
3.3 Análise das obras escolhidas.....	112
3.3.1 <i>Vivaldia MCMLXXV</i> , de Jorge Antunes.....	114
3.3.2 <i>Três Cenas Brasileiras</i> , de Dimitri Cervo.....	123
3.3.3 <i>Trio</i> para oboé, fagote e piano, de Ernst Mahle	130
3.3.4 <i>Três Louvores “Brasileiros”</i> para oboé, clarinete e fagote, de Nestor de Hollanda Cavalcanti.....	136
3.3.5 <i>Cidades Ocultas</i> para flauta e oboé, de Caio Senna.....	143
3.3.6 <i>Albion</i> para flauta e oboé, de Marcos Lucas	147
CAPÍTULO 4 - PROPOSTAS DE DIFERENTES METODOLOGIAS PARA O ENSINO DA MÚSICA DE CÂMARA	153
4.1 Aplicação de técnicas de dinâmica de grupo nas aulas de música de câmara - uma prática reflexiva	153
4.2 Jogos Teatrais e Teatro do Oprimido.....	161
4.3 A improvisação no ensino musical	164
4.3.1. Um breve histórico da improvisação na música europeia.....	164
4.3.2. Improvisação Livre: um relato de sua prática na UNIRIO	167
4.3.3 Koellreutter.....	173
4.3.4 A Música Universal e o aprendizado aural	175
4.3.5 A utilização da memória no aprendizado musical: a relação entre o movimento corporal e o musical nas <i>6 Metamorfoses</i> de Benjamin Britten.....	176
4.3.6 Improvisação modal e tonal: o encontro do jazz e da música popular brasileira.....	178
4.3.7 Improvisação no Choro	190
4.4 Utilização do repertório escolhido nas aulas a partir de novas metodologias	194
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	201
REFERÊNCIAS.....	207
APÊNDICE A.....	217
LISTA DE OBRAS PARA OBOÉ E OUTROS INSTRUMENTOS (COM EXCEÇÃO DE QUINTETO DE SOPROS E OBOÉ COM PIANO):.....	217

APÊNDICE B.....	269
VIVALDIA MCMLXXV E O TRIO PARA OBOÉ, FAGOTE E PIANO DE ERNST MAHLE ANALISADAS DETALHADAMENTE.....	269
APÊNDICE C.....	273
DESCRIÇÃO DOS EXERCÍCIOS UTILIZADOS NAS AULAS DE MÚSICA DE CÂMARA NA UFPE EM 2012, NAS AULAS DE JOGOS TEATRAIS E DE TEATRO DO OPRIMIDO	273
APÊNDICE D	283
ENTREVISTAS COM COMPOSITORES, INTÉRPRETES E ALUNOS.....	283
APÊNDICE E.....	301
MODELO DE QUESTIONÁRIO PARA O PÚBLICO FREQUENTADOR DE CONCERTOS	301
APÊNDICE F.....	303
MODELO DE QUESTIONÁRIO DAS AULAS EM GRUPO COM OS ALUNOS DE MÚSICA DE CÂMARA COM OS ALUNOS DA UFPE EM 2012.1.....	303
ÍNDICE REMISSIVO	305

LISTA DE FIGURAS

Figura 1- Perfil do público que compareceu a concerto do Prelúdio XXI.....	74
Figura 2- Perfil do público que compareceu a concerto da Bienal de Música Contemporânea	75
Figura 3- Perfil do público que compareceu a concerto no Anexo do Theatro Municipal.....	76
Figura 4- Perfil do público que compareceu a concerto na Sala Guiomar Novaes	77
Figura 5- Perfil do público total entrevistado na pesquisa.....	79
Figura 6- Distribuição das obras brasileiras para oboé entre as diferentes formações instrumentais	102
Figura 7- Relação dos quintetos de sopro, duos de oboé e piano e obras com canto em comparação com outras formações instrumentais de câmara	102

LISTA DE QUADROS

Quadro 1- Procedimentos de acordo com os objetivos que eles pretendem atingir	39
Quadro 2- Repertório de música brasileira de câmara tocado pela OSESP em 2014	61
Quadro 3- Obras para conjunto de câmara ou orquestra estreadas pela OSESP em 2014	61
Quadro 4- Obras de música de câmara trabalhadas pelos professores da UNIRIO em 2014.	298
Quadro 5- Obras de Música de Câmara trabalhadas pelos professores da UFPE em 2014.2 ..	98
Quadro 6- Relação das obras analisadas e suas características básicas.....	113
Quadro 7- Conteúdo da Disciplina “Improvisação no Choro”, do Prof. Pedro Paes	192

LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS

Exemplo musical 1- <i>Vivaldia MCMLXXV</i> , de Jorge Antunes (compassos 6–10)	115
Exemplo musical 2- <i>Vivaldia MCMLXXV</i> , de Jorge Antunes: módulos no violoncelo	116
Exemplo musical 3- <i>Vivaldia MCMLXXV</i> , de Jorge Antunes: exemplo de notação gráfica .	117
Exemplo musical 4- <i>Vivaldia MCMLXXV</i> , de Jorge Antunes: módulos musicais e fás repetidos em alusão a <i>In C</i> , de Terry Riley	118
Exemplo musical 5- <i>Vivaldia MCMLXXV</i> , de Jorge Antunes: citação de <i>Day Tripper</i> , dos <i>Beatles</i> , na parte de viola, para ser tocado na guitarra elétrica	119
Exemplo musical 6- <i>In C</i> , de Terry Riley	120
Exemplo musical 7- Pandiatonicismo no acompanhamento do terceiro movimento de <i>Cenas Brasileiras</i>	123
Exemplo musical 8- Dimitri Cervo, 1ª Cena Brasileira: fim da seção 1 (compassos 34– 45), na qual uma cadência para a dominante sugere um momento tonal em uma peça modal.....	124
Exemplo musical 9- A utilização do lá na harmonia modifica o esquema modal, criando um sentido tonal maior.....	125
Exemplo musical 10- Dimitri Cervo, 1º compasso da 3ª <i>Cena Brasileira</i> , em compasso 13 por 16.....	125
Exemplo musical 11- Compassos 5 a 8 da primeira Cena Brasileira, cujo ritmo remete ao coco, que se contrapõe ao ritmo da melodia do oboé, que ora reforça, ora “escapa” do compasso quaternário.....	126
Exemplo musical 12- Dimitri Cervo, 1º compasso da 1ª <i>Cena Brasileira</i>	127
Exemplo musical 13- O coco mais famoso: <i>Comadre Sebastiana</i> , de Jackson do Pandeiro	127
Exemplo musical 14- Dimitri Cervo, 2ª <i>Cena Brasileira</i> : compassos 1 e 2, nos quais a estrutura rítmica do baião inclui a mesma figura em defasagem de uma semicolcheia nas mãos esquerda e direita	128
Exemplo musical 15- Estrutura rítmica do baião	128
Exemplo musical 16- Dimitri Cervo, 2ª <i>Cena Brasileira</i> : trecho da peça com a mesma harmonia do <i>Prelúdio n.1</i> do 1º livro do <i>Cravo Bem Temperado</i> de J.S. Bach.....	129
Exemplo musical 17- Ernst Mahle, <i>Trio para oboé, fagote e piano</i> : primeiro tema (compassos 1– 15)	132
Exemplo musical 18- Ernst Mahle, <i>Trio para oboé, fagote e piano</i> . 2º tema (compassos 54– 62)	132

Exemplo musical 19- Ernst Mahle, <i>Trio para oboé, fagote e piano</i> : início do segundo movimento (compassos 1 –10).....	133
Exemplo musical 20- Ernst Mahle, <i>Trio para oboé, fagote e piano</i> : tema do coco no 3º movimento (compassos 1– 11).....	134
Exemplo musical 21- Ernst Mahle, <i>Trio para oboé, fagote e piano</i> : inserção do segundo tema do primeiro movimento no terceiro movimento (compassos 109– 117).....	135
Exemplo musical 22- Nestor de Hollanda Cavalcanti, <i>Louvor em Blues</i> (compassos 1– 4)..	137
Exemplo musical 23- Nestor de Hollanda Cavalcanti, <i>Louvor em Blues</i> : o <i>groove</i> em 4/4 (compassos 33 e 34)	137
Exemplo musical 24- Nestor de Hollanda Cavalcanti, <i>Louvor em Fox</i> (compassos 1 – 8) ...	138
Exemplo musical 25- Nestor de Hollanda Cavalcanti, <i>Louvor em Fox</i> . Exemplo de escrita das vozes em <i>hoquetus</i> (compassos 60 – 65).....	139
Exemplo musical 26- Nestor de Hollanda Cavalcanti, <i>Louvor em Rock</i> (compassos 1 – 7)..	141
Exemplo musical 27- <i>Louvor em Rock</i> de Nestor de Hollanda Cavalcanti Escrita dos instrumentos sugere improvisação de rock.....	142
Exemplo musical 28- Caio Senna, <i>Cidades Ocultas</i> , com linha da flauta extraída de <i>Ai se eu te pego</i> , de Michel Teló (compassos 1– 8).....	143
Exemplo musical 29- Michel Teló, <i>Ai se eu te Pego</i>	144
Exemplo musical 30- Caio Senna, <i>Cidades Ocultas</i> : independência rítmica entre as vozes da flauta e do oboé (compassos 15 e 16).....	146
Exemplo musical 31- Caio Senna, <i>Cidades Ocultas</i> : A relação de 3 contra 4 resultante da utilização de colcheias e colcheias pontuadas	146
Exemplo musical 32- Caio Senna, <i>Cidades Ocultas</i> : motivo da flauta que inicia 2ª seção da peça.....	146
Exemplo musical 33- Caio Senna, <i>Cidades Ocultas</i> , em seus últimos compassos (49–59) ..	147
Exemplo musical 34- Marcos Lucas, <i>Albion</i> (compassos 1– 8).....	149
Exemplo musical 35- Marcos Lucas, <i>Albion</i> . Exemplo da escrita que evoca caráter “mágico” (compassos 20– 23)	149
Exemplo musical 36- Marcos Lucas, <i>Albion</i> . Parte da seção lenta (compassos 43– 45)	150
Exemplo musical 37- Marcos Lucas, <i>Albion</i> . Seção rítmica em 5/8 (compassos 50 – 53)....	150
Exemplo musical 38- Exercício de canto passivo sobre a harmonia de Fá Lídio e Mi Mixolídio	180
Exemplo musical 39- Progressão I-vi-ii-V-I com diferentes possibilidades de vozes	180
Exemplo musical 40- Clave em 7/4.....	182

Exemplo musical 41- Tacho, de Hermeto Pascoal, com clave em ritmo setenário	182
Exemplo musical 42- Ritmo quinário contra pulso de mínimas	182
Exemplo musical 43- Baião Quebrado	183
Exemplo musical 44- Phaeton, de Artur Ortenblad	187
Exemplo musical 45- Composição “polimodal” de Bernardo Ramos e Artur Ortenblad	189
Exemplo musical 46- <i>Dueto Modal 1</i> , de Ernst Mahle	197
Exemplo musical 47- Rafael Meira e Artur Ortenblad, <i>Afoxé da UFPE</i>	199

LISTA DE GRAVAÇÕES

Gravação 1- <i>Poseidon</i> para oboé e violão, de Rafael Bezerra.....	92
Gravação 2- <i>Topografia para Oboé</i> de Marcel Castro-Lima	92
Gravação 3- <i>Trio</i> para oboé, fagote e piano de Ernst Mahle	135
Gravação 4- <i>Louvor em Blues</i> e <i>Louvor em Fox</i> , de <i>Três Louvores “Brazileiros”</i> para oboé, clarinete e fagote, de Nestor de Hollanda Cavalcanti.....	140
Gravação 5- <i>Albion</i> para flauta e oboé, de Marcos Lucas	151
Gravação 6- Improvisação livre na UNIRIO.....	173
Gravação 7- <i>O Boi é</i> , de Itiberê Zwarg, seção inicial.....	176
Gravação 8- Ensaio de <i>O Boi é</i>	176
Gravação 9- Apresentação de <i>Narcisus</i> , das <i>Seis Metamorfoses</i> de Benjamin Britten, no Centro Cultural Midrash, com a bailarina Vanssa Goes	178
Gravação 10- Improvisação em <i>Tacho</i> , de Hermeto Pascoal, em <i>moto perpetuo</i>	181
Gravação 11- Ensaio de <i>Baião Quebrado</i> em andamento lento nas aulas	183
Gravação 12- Exercício de deslocamento rítmico.....	184
Gravação 13- Improvisação sobre <i>Tacho</i> , desenvolvendo motivos	185
Gravação 14- <i>Phaeton</i> , em aula da PROARTE	187
Gravação 15 Exercício de tônica/dominante em graus conjuntos.....	193

QR Code

Para a audição de alguns dos exemplos musicais presentes na tese, adotei a utilização do QR Code, um sistema de códigos de barras que permite que, ao ser escaneado por um celular *smartphone*, o link onde o exemplo musical se encontra se abra. Basta que o leitor da tese instale em seu celular um aplicativo que permita a decodificação dos códigos de barra, tais como o QR Reader.

INTRODUÇÃO

1 Apresentação

O repertório para oboé é relativamente pequeno comparado com instrumentos como o piano, o violino e a flauta. Grande parte dele foi escrito no século XX; entretanto, a cada ano, novas peças continuam sendo escritas. No Brasil, alguns compositores compuseram para o oboé, e, no entanto, pouca coisa é conhecida e tocada. Quando se fala em música de câmara, então, é menos ainda o que se conhece. Ao se observar os programas de recital e gravações disponíveis no mercado, percebe-se que tocam-se com muito mais frequência peças de oboé solo ou oboé e piano, já que a formação piano e instrumento melódico é a mais comum. Logo em segundo lugar vem o repertório de quinteto de sopros, uma formação já consagrada, com muitas peças. Mas o que se conhece do restante?

De fato, muito pouco, ainda mais se saímos do meio especializado. O primeiro ponto a se reconhecer é que a própria música de câmara ocupa um papel subalterno no *establishment* musical. Uma educação musical que ainda reflete a ótica capitalista taylorista¹ prioriza a prática individual e forma músicos mais treinados a obedecer instruções do que a criar, a competir por um emprego orquestral em vez de desenvolver habilidades para empreender uma carreira camerística. Também se reconhece na falta de visibilidade da música brasileira de concerto no cenário nacional e internacional um sinal de que o colonialismo ainda não foi totalmente superado. Como explicar senão o fato de um site como “www.imslp.org” possuir centenas de compositores desconhecidos das mais diversas nacionalidades, e tão poucos compositores brasileiros? Em grande parte das escolas de música os alunos são preparados principalmente para conhecer e tocar o repertório europeu compreendido entre o meio do século XVIII e no máximo, os primeiros anos do século XX. Muitas peças compostas há cem anos continuam sem ser tocadas ou sequer conhecidas. O tradicionalismo do ensino musical tem sido um grande empecilho para a apreciação da música contemporânea; deve-se lembrar,

¹ Frederick Winslow Taylor (1856-1915) é considerado o pai da administração científica mecanicista, implementada por Henry Ford (1863-1947) a partir de processos industriais de larga escala e linha de montagem, que funcionava à base de uma hierarquia rígida e na especialização dos funcionários, que executavam tarefas iguais e repetitivas.

reflete a sociedade em que se vive, sendo que a modificação desta realidade também anda junto com a atualização do ensino musical.

Como então estimular a criatividade e a iniciativa dos alunos, de modo que possam abrir novas frentes de trabalho no mercado musical e serem agentes de renovação da música de concerto e divulgadores do repertório brasileiro e contemporâneo?

As próprias peças, se trabalhadas de maneira criativa, poderão ser um poderoso instrumento de reflexão acerca da prática musical e de sociedade como um todo. Devemos lembrar que esse repertório está inserido em contextos históricos e culturais por vezes diferentes, mas que se comunicam com o do aluno, por serem do mesmo país e de épocas próximas. É possível se estabelecer uma relação frutífera quando as diferenças, por não serem tão grandes, podem ser compreendidas intuitivamente; elas permitirão o alargamento dos horizontes dos alunos e um contato com outras práticas musicais do país e estilos do século XX e XXI. Em alguns casos, a dissociação entre algumas linguagens e o público dificultou a apreciação de parte desse repertório. O estranhamento também é sentido inicialmente pelos alunos; no entanto os questionamentos trazidos pelas peças continuam válidos para a prática atual.

Alguns aspectos abordados pela música produzida a partir dos anos 60, que emprega a aleatoriedade, aspectos performáticos e recursos eletrônicos, por exemplo, levam a uma importante reflexão do papel do músico e da música. São eles: a valorização dos elementos cênicos, a proposta de criação de novas sonoridades e a retomada do papel do intérprete como colaborador na composição da obra com o estímulo à improvisação e a interação com a tecnologia. Em outros casos, a concepção musical é radicalmente diferente da tradição musical europeia, se aproximando mais do ritualismo das tradições populares, onde o discurso musical narrativo é substituído pela circularidade de sonoridades que induzem ao transe, o que exige outra relação entre público e intérprete, e, portanto, uma diferente abordagem pelo aluno e pelo professor.

Contemplar no ensino de música de câmara na universidade peças das mais variadas vertentes, que agora são tão pouco conhecidas, é o primeiro passo para que se tornem acessíveis a um grupo mais amplo de pessoas. À medida em que os alunos conhecerem e valorizarem a produção brasileira, passarão a ser agentes de divulgação de uma herança deixada por gerações de compositores. Isso significa apoderar-se de uma música que expressa as contradições, anseios e por que não, qualidades da nossa época e país. Além do mais, as obras de câmara são criadas e pensadas para os músicos; é o meio no qual o compositor pode ousar mais, ser mais sutil. Diferentemente de uma orquestra, onde cada executante terá uma

visão muito mais fragmentada da obra, e que sua popularidade depende mais da simpatia do público do que a dos próprios intérpretes, a música de câmara depende principalmente dos músicos para que sobreviva. Então, que se sirvam dessa música dedicada a eles mesmos!

Espera-se, portanto, que esta tese ajude a garantir o acesso a um material que ainda permanece esquecido, estimulando sua divulgação e execução, contribuindo assim para a mudança de paradigmas em relação à música de câmara brasileira contemporânea. Sabemos que o trabalho a ser feito é de longo prazo, pois levam anos para que o aluno que entra na universidade assuma um posto de trabalho em que pode pôr em prática aquilo que aprendeu e influenciar a sociedade. Com esta pesquisa, espero ajudar oboístas em sua pesquisa de repertório e dar novas ideias pedagógicas a professores.

2 Objetivo Geral

A partir de uma pesquisa de repertório e metodologias a serem aplicadas na UFPE, investigar como a utilização de dinâmicas de grupo, aliada à improvisação e à execução de peças selecionadas do repertório brasileiro com oboé, nas aulas de música de câmara e instrumento, podem suscitar uma nova relação com essas obras, contribuindo para o desenvolvimento musical do aluno e influenciando a produção e divulgação da música de câmara brasileira para oboé.

Objetivos Específicos

1. Investigar a atuação das instituições públicas e das relações de mercado na preservação e divulgação de obras brasileiras no Brasil.
2. Investigar o papel do intérprete como divulgador do repertório pela sua função dupla atuando nos palcos e na academia.
3. Investigar a relação do público com o repertório brasileiro de música de câmara.
4. Observar a relação das instituições de ensino e de seus alunos com o repertório brasileiro de música de câmara.
5. Traçar um panorama da produção para oboé e diferentes instrumentos, culminando na produção de um catálogo com seus compositores e ano de composição, quando possível.
6. Delinear aspectos técnicos, artísticos e humanísticos do ensino de música de câmara.
7. Refletir sobre o papel de novas metodologias de ensino de música de câmara na mudança de atitude dos alunos em relação à música de câmara e música brasileira, através do resultado de sua aplicação em diferentes contextos.

3 Delimitação

Não investiguei nesta pesquisa a expressiva produção para quinteto de sopros, que contém obras importantes como o *Quinteto em Forma de Choros* de Heitor Villa-Lobos, porque só isso já seria material para outra tese². Também, parte fundamental do repertório brasileiro para quinteto de sopros foi pesquisada e gravada pelo *Quinteto Villa-Lobos* e outros quintetos e é, portanto, mais acessível ao público. Da mesma forma, também não me detive nas obras solo ou com piano, por ser um repertório muito mais tocado, gravado, e conhecido, já que desperta mais interesse dos oboístas, devido à facilidade de arregimentação dos músicos e maior viabilidade do ponto de vista econômico, pois a existência de muitas peças para essa formação garante um recital sem a necessidade de outros músicos ou arranjos para suprir as lacunas de repertório.

Outro aspecto a ser considerado é que um duo com outro instrumentista exige mais do oboísta, pois ele tende a ter menos pausas, pois enquanto o outro instrumentista estiver tocando uma parte proeminente, provavelmente ele estará fazendo o acompanhamento. Já, isso não é tão necessário quando o outro instrumento é harmônico, pois pode realizar seu próprio acompanhamento. O piano ainda continua sendo o instrumento harmônico padrão da música erudita. Como tocar oboé exige um bom preparo físico, o piano constitui um acompanhamento ideal, pois permite mais descanso ao oboísta.

Isso não quer dizer que o estudo das obras para oboé solo, oboé e piano, oboé e orquestra ou quinteto de sopros não seja importante, mas é necessário delimitar a pesquisa e como o grupo de obras compostas para outras formações é menos conhecido, necessita de mais atenção. Deste repertório, somente algumas peças representativas de vários estilos e propostas serão selecionadas, e deverão ser utilizadas pelos alunos na UFPE. Não se pretendeu investigar a situação de outras instituições além das mencionadas, pois como o objetivo é aplicar na prática o repertório selecionado, isso demandaria muito tempo e seria impossível realizar uma pesquisa profunda. Alguns alunos da UFRJ foram entrevistados, mas porque tinham também aulas com o Prof. Luis Carlos Justi, professor da UNIRIO.

4 Referencial teórico e conceitual

O estímulo à improvisação e independência da partitura se alinha com o conceito de aprendizagem significativa de AUSUBEL (2011) aplicado à luz do conceito de ensino

² Existem mais de cem quintetos de sopros de compositores brasileiros, entre eles Francisco Mignone, Mozart Camargo Guarnieri, Radamés Gnattali, Osvaldo Lacerda, Edino Krieger, Claudio Santoro, José Siqueira, entre outros, que contabilizam um quarto da produção camerística nacional que inclui o oboé. É uma quantidade maior do que as obras para oboé e piano.

subversivo de POSTMAN & WEINGARTNER (1969), como enunciado por MOREIRA (2006). À valorização dos conhecimentos prévios dos alunos e a importância de se haver predisposição pelo aprendizado, proposta por Ausubel, deve ser acrescida o espírito crítico, para que o aluno tire suas próprias conclusões e ganhe independência do professor. Em vez da apropriação do discurso, a criação do seu próprio. Tal movimento exige ampliação da percepção, a busca de significado e pressupõe reconhecimento dos erros e o descondicionamento de atitudes cristalizadas. Um ensino que pressupõe a inexistência de verdades absolutas e leva em conta a relação de interdependência de inúmeros fatores em uma execução musical efetiva, motiva a superação de dicotomias, de conclusões maniqueístas. Esses aspectos são postos em prática na improvisação musical, um item que teve papel importante nessa pesquisa. Em um estágio posterior, não contemplado nesta tese, por motivos a serem explicados no capítulo 4, a utilização de obras aleatórias nas aulas, com seu conteúdo questionador, deve gerar reflexão acerca da música, da sociedade e de si mesmo.

A tese de Antonio Carlos Carrasqueira (*Estudos criativos para o desenvolvimento harmônico do instrumentista melódico: uma contribuição para a formação do músico*) forneceu inspiração e um exemplo concreto de como ensinar harmonia de forma prática nas aulas de instrumento na universidade. A tese de Luis Leite (*Música Viva: novas perspectivas sobre a prática da improvisação musical*) me trouxe propostas de um estudo deliberado que visa desenvolver ferramentas que possibilitem a improvisação musical.

Junto a isso, e sendo a música uma arte essencialmente prática, devo mencionar o “referencial prático”, cujos conceitos e procedimentos estão descritos em detalhe no capítulo 4. O aprendizado musical em ambientes não formais (rodas de choro, e, principalmente, a metodologia utilizada na Escola Portátil, projeto de extensão da UNIRIO em andamento desde 2000) e nas aulas de improvisação nesse gênero foi complementar e concomitante ao meu aprendizado em aulas de improvisação em Jazz e MPB, na Proarte, que contribuíram com muitos exercícios de utilidade que extrapola sua aplicação aos gêneros e estilos mencionados.

O contato com processos de criação musical baseados na intuição e com formas de aprendizado que privilegiam a utilização da memória musical foi possibilitado nas oficinas de Itiberê Zwarg, divulgador dos princípios que norteiam o fazer musical de Hermeto Pascoal, que se traduz na mescla de procedimentos rítmicos e harmônicos de várias linguagens musicais, e que é chamado por ele de Música Universal.

A tradição da improvisação presente na música erudita, resgatada no movimento historicamente orientado, pôde ser testemunhada e aperfeiçoada com minha participação na

OBU (Orquestra Barroca da UNIRIO). Lá, por mais que não tenha havido a prática deliberada de exercícios de improvisação, a prática comum da ornamentação nas linhas melódicas e a realização do baixo contínuo possibilitaram a aplicação de conceitos de improvisação na música barroca.

Em tais contextos de aprendizado musical, os aspectos terapêuticos da prática musical não foram trabalhados explicitamente, mas o ambiente democrático e a relação positiva entre as pessoas mostrou a importância da relação interpessoal positiva na prática musical.

De toda maneira, esse aspecto foi investigado com a pesquisa de jogos e dinâmicas de grupo praticados no ensino de teatro, na busca por metodologias alternativas que catalisassem o aprendizado do repertório pesquisado. A ideia partiu da minha experiência prévia na UFPE nas aulas de música de câmara e encontrou diálogo com a tese de ARIANI (2007) e dissertação de PEDERIVA (2005), que trazem uma experiência relevante e atual da aplicação de metodologias alternativas no campo musical. A ênfase na utilização do corpo e a interdisciplinaridade coadunam as pesquisas de SANTIAGO (2008) e NEDEL (2009). Na primeira, o corpo é considerado como elemento indispensável à criação musical, e não apenas um meio para a execução musical. Na segunda, mostra-se a importância do corpo como meio de expressão, e como é possível senti-lo através do ritmo e da música, como parte de uma educação integral.

Junto a isso, o contato com o Teatro do Oprimido e sua visão politizada trouxe ferramentas para a valorização da prática em grupo, contra a tendência atual da sociedade de individualismo e competição.

Também contribuiu nessa construção pedagógica a compilação feita por Teca Alencar de Brito, presente no livro *Koellreutter Educador: o Humano como objetivo da Educação Musical*, além de fornecer importantes fundamentos ideológicos ao ensino musical, como a importância do trabalho em grupo, do senso crítico, do espírito investigativo, do senso de responsabilidade e da criatividade, trouxe boas ideias de improvisação que se coadunam com as práticas decorrentes das correntes de vanguarda da música da segunda metade do século XX. Elas relacionam a música a elementos gráficos, movimento, ambiente sonoro e ruído. Tais práticas foram experimentadas no grupo de improvisação livre do qual fiz parte por um semestre, que culminou em uma apresentação na UNIRIO no fim de 2014.

As ferramentas de análise do repertório variaram de acordo com a proposta estética das peças, sendo importante dar ênfase aos sentidos e intenções despertados pelos gestos musicais para assim estabelecer relações com o universo dos alunos, lhes garantindo uma aprendizagem significativa. Além da análise musical propriamente dita, com foco na

execução musical, a relação das peças com a sociedade será abordada através de considerações acerca de diferentes aspectos, tais como popularidade, brasilidade, atualidade e originalidade.

5 Definição de termos e conceitos:

O conceito de música de câmara definido aqui é o de formações instrumentais de dois a dez instrumentos, que pode incluir vozes e percussão, em que cada parte é tocada por um único instrumento, diferentemente do que acontece em uma orquestra, onde há a presença de naipes. Duos entre piano e instrumento melódico são música de câmara. Porém, não estão sendo enfocados neste estudo, pois neste tipo de formação existe maior tendência do instrumento melódico a realizar o papel de solista e do piano a função de acompanhamento. Além disso, estão sempre presentes nos currículos dos cursos de música e nos recitais, e nosso intuito aqui é focar nas formações que têm menos visibilidade.

Não faço distinção entre os termos “música erudita”, “música de concerto” e “música clássica”. Entendo as diferentes conotações que possam ser sugeridas por eles, mas no que concerne a esse texto, não carregam nenhum juízo de valor.

6 Organização do estudo

Para poder ter uma dimensão do lugar ocupado pela música de câmara brasileira no país, na primeira parte da pesquisa foi feito o diagnóstico da situação da produção, divulgação e consumo dessa música no Brasil, da qual fazem parte instituições governamentais, tais como orquestras, rádios, associações, bibliotecas; os agentes da vida musical, entre eles os compositores e intérpretes; por fim, as instituições educacionais. Isso foi feito de modo a se obter informações importantes sobre tendências, dificuldades e particularidades desse processo.

A segunda parte consistiu em pesquisar o repertório, escolher as peças, analisá-las e tocá-las, ao mesmo tempo em que se buscaram metodologias e ferramentas que pudessem ser utilizadas no seu ensino. Entre elas, ressalto as dinâmicas de grupo, jogos teatrais e práticas de improvisação musical.

A terceira parte consistiu em utilizar essas peças no ensino das aulas de música de câmara na UFPE e a partir da resposta dos alunos perceber a eficácia de tal abordagem e aceitação desse repertório, que, além de cumprir os mesmos objetivos de treinamento musical

que o repertório e abordagem tradicionais, deve também trazer novas experiências musicais e humanas e transformar a relação que o aluno tem com tal tipo de música, levando-o a se familiarizar, apreciar e mesmo se identificar com o mesmo.

Ao período de pesquisa de metodologias de ensino de teatro e prática de improvisação musical seguiu-se o período de aplicação das metodologias e repertório estudados para os alunos da UFPE. A partir dessa experiência concreta, pôde-se medir a eficácia de tal abordagem e a cada nova situação buscar uma estratégia mais eficaz. Foram ainda utilizadas metodologias qualitativas, como entrevistas semi-estruturadas e alguns procedimentos quantitativos no que diz respeito ao cálculo de porcentagem explicitado em gráficos para definir o perfil do público presente em concertos de música de câmara brasileira. Foi um procedimento de cunho mais ilustrativo que propriamente comprobatório, pois para isso seria necessário obter uma amostra bem mais ampla, que fugiria do escopo desta tese.

Em relação à análise das obras para oboé, por ser um repertório muito abrangente, que envolve diversas estéticas, buscaram-se parâmetros de análise mais amplos, extraídos das obras de LA RUE (1970) ESCOT & COGAN (1976), COOK (1987) e o enfoque textural realizado por SENNA (2007). Acima de tudo, a análise adveio da prática obtida pelo preparo das peças para apresentação. Seu cunho foi eminentemente prático e dirigido à execução musical. Até porque como o objetivo final é educacional, o procedimento de se “descobrir” o repertório se alinha mais com a aprendizagem significativa do que uma aproximação teórica favorecida por uma análise estritamente formal. A dimensão científica do fazer musical foi trabalhada exaustivamente no decorrer do século XX, fruto de uma visão por demais formalista, que contribuiu para o distanciamento do público (e dos próprios músicos) da música de concerto produzida no período. Felizmente, depois da década de 80 a música se viu livre dos “ismos”; basta ver a quantidade de estilos e técnicas composicionais que se abrigam sob o guarda-chuva do Pós-Modernismo. A liberdade composicional atual deve assim estimular a liberdade da forma como se ouve e se toca.

Levou-se em conta a escolha de peças que trouxessem elementos interessantes para o aluno, que expressassem de forma coerente e eficaz uma estética. O prazer em preparar e tocar determinada peça pode ser explicado por alguns aspectos que mesclam elementos objetivos e subjetivos, que buscamos explicitar na medida do possível: a relação entre contraste e unidade, a originalidade (a liberdade com que essa relação é construída), a comunicação de ideias (e aí se incluem as relações metafóricas com as realidades extra musicais), a inovação da proposta (ausência de outras peças no mesmo estilo/formação instrumental ou que trabalhem determinados aspectos técnicos ou musicais), a universalidade

(se possibilita que pessoas com diferentes vivências musicais apreciem a peça) e por último a mais difícil de definir, talvez consequência de todas as outras, que é a beleza estética. Tentamos selecionar na medida do possível peças de diversas linguagens (modal, tonal, atonal, microtonal, pantonal, etc.), propostas estéticas (tradicional, *cross-over*, improvisatória, minimalista, performática, aleatória), técnicas instrumentais (tradicional, estendida) e formações instrumentais (duos, trios, etc.). Não foi possível contemplar todas, não por falta de repertório, mas por falta de tempo e de disponibilidade de músicos, já que a proposta dessa pesquisa é que as peças fossem tocadas, para que eu pudesse falar delas com “conhecimento de causa”, a partir do ponto de vista do intérprete. A exceção foi *Vivaldia MCMLXXV*, de Jorge Antunes, que não foi tocada, mas não poderia ser deixada de fora, por reunir propostas de *cross-over*, improvisação, Minimalismo, e também por intercalar tonalismo e atonalismo, além de elementos performáticos, inclusive interação com outras artes; e ainda se tratar de uma formação instrumental peculiar, com a utilização do corne inglês.

Na análise das obras, foi abordada a relação com os aspectos de atualidade, popularidade, brasilidade e originalidade citados anteriormente.

A metodologia empregada nas dinâmicas de grupo se inspirou em exercícios de aquecimento, depois a parte exploratória e por último a reflexiva. No entanto, foram aplicados somente pontualmente, devido ao tempo exíguo e pelos grupos de alunos serem geralmente pequenos. Os exercícios utilizados derivaram de técnicas de alongamento, meditação, jogos teatrais, jogos cooperativos, práticas do Teatro do Oprimido e práticas musicais, como improvisação e a execução do repertório em questão.

Procedimentos empregados:

No quadro a seguir os procedimentos estão enumerados de acordo com os objetivos almejados. Nela também consta em que parte do texto cada assunto é abordado.

Quadro 1- Procedimentos de acordo com os objetivos que eles pretendem atingir

Objetivos Específicos	Procedimentos empregados
<p>1. Investigar a atuação das instituições públicas e das relações de mercado na preservação e divulgação de obras brasileiras. (Capítulo 1)</p>	<p>Pesquisa virtual e <i>in loco</i> a acervos públicos e particulares, levando em conta a facilidade de acesso, estado de conservação abrangência do acervo. Investigação do papel das gravadoras, emissoras de rádio e TV, editoras, orquestras, e internet na divulgação do repertório, através de consulta à programação e análise</p>

	<p>do conteúdo online.</p> <p>Entrevista com compositores para entender seu posicionamento estético, sua relação com os mecanismos de divulgação e com os intérpretes.</p> <p>Consulta a bibliografia sobre a música brasileira, mercado fonográfico e editorial e políticas culturais.</p>
<p>2. Investigar o papel do intérprete como divulgador do repertório pelo seu papel duplo atuando nos palcos e na academia. (Capítulo 1 e Apêndice D)</p>	<p>Realização de entrevistas com oboístas que executaram estreias de peças de compositores brasileiros, buscando saber sobre suas motivações, sua relação com as obras e com os compositores e sua disposição em utilizar esse repertório em sala de aula.</p>
<p>3. Investigar a relação do público com o repertório brasileiro de música de câmara. (Capítulo 1 e Apêndice E)</p>	<p>Distribuição de questionários em diferentes eventos de música de concerto no intuito de perceber sua relação com o repertório de música de câmara brasileira.</p>
<p>4. Observar a relação das instituições de ensino e de seus alunos com o repertório brasileiro de música de câmara. (Capítulos 1, 2 e Apêndice D)</p>	<p>Pesquisa sobre o histórico dos movimentos artísticos no século XX e suas implicações sociais.</p> <p>Observação das atividades de música de câmara na UNIRIO e UFPE.</p> <p>Realização de entrevistas com alunos de oboé dos cursos de música da UNIRIO, UFRJ e UFPE.</p> <p>Consulta ao repertório trabalhado pelos professores de música de câmara dos cursos de música da UNIRIO e UFPE.</p>
<p>5. Traçar um panorama da produção para oboé e diferentes instrumentos, culminando na produção de um catálogo com seus compositores e ano de composição. (Capítulo 3 e Apêndice A)</p>	<p>Consulta a catálogos de bibliotecas.</p> <p>Consulta a programas de eventos de música brasileira.</p> <p>Contato com compositores e consulta a seus acervos particulares.</p> <p>Consulta a manuscritos, gravações e partituras editadas.</p> <p>Levantamento do repertório brasileiro de música de câmara para oboé (excetuando quintetos de sopro e oboé com piano).</p>
<p>6. Delinear aspectos técnicos, artísticos e humanísticos do ensino de música de câmara. (Capítulos 3 e 4 e Apêndice B)</p>	<p>Consulta a bibliografia sobre a música brasileira.</p> <p>Consulta a bibliografia sobre análise musical para embasamento teórico.</p> <p>Escolha de obras representativas de diversos estilos e propostas para análise, estudo e execução.</p> <p>Consideração dos aspectos da escrita idiomática do repertório analisado, para posterior e utilização nas aulas de música de</p>

	<p>câmara da UFPE, de acordo com o nível de dificuldade técnica, propostas de performance e complexidade da linguagem musical.</p> <p>Análise, preparo e execução das peças escolhidas.</p> <p>Pesquisa bibliográfica a estudos relacionados ao repertório de música de câmara.</p> <p>Pesquisa bibliográfica a estudos de metodologia do ensino de música em grupo.</p> <p>Observação e aprendizado de jogos teatrais, dinâmicas de grupo e a metodologia do <i>Teatro do Oprimido</i>.</p> <p>Pesquisa bibliográfica a tratados sobre ornamentação do Barroco.</p> <p>Observação e prática de diferentes tradições de improvisação (música barroca, choro, jazz e música contemporânea).</p>
<p>7. Refletir sobre o papel de novas metodologias de ensino de música de câmara na mudança de atitude dos alunos em relação à música de câmara e música brasileira, através do resultado de sua aplicação em diferentes contextos.</p> <p>(Capítulo 4 e Apêndices C e F)</p>	<p>Utilização de jogos teatrais, dinâmicas de grupo e a metodologia do <i>Teatro do Oprimido</i> nas aulas de música de câmara e de oboé na UFPE.</p> <p>Prática de diferentes exercícios de improvisação nas aulas de música de câmara e de oboé na UFPE.</p> <p>Análise da participação dos alunos nas aulas, quanto à motivação e análise de seu desempenho na execução do repertório.</p> <p>Discussão com os alunos no final do semestre para saber se estes consideraram a iniciativa importante e que pontos podem ser melhorados.</p> <p>Redefinição das estratégias de ensino e repertório utilizado de modo a aperfeiçoar os resultados obtidos.</p>

CAPÍTULO 1 - A RELAÇÃO DO COMPOSITOR, INTÉRPRETE E SOCIEDADE

1.1 A vanguarda e a sociedade

Antes de falar sobre a situação da música de concerto no Brasil será proveitoso fazer um panorama dos mais significativos movimentos artísticos no século XX e suas consequências na situação da música de concerto atual.

No decorrer do século XX, os constantes questionamentos sobre a arte e sua linguagem resultaram em uma imensa fragmentação de estilos. A reação ao academicismo e o contato com outras culturas, que aos poucos iam sendo transformadas dando origem à cultura de massa ou se perdendo com a crescente urbanização, foram fatores que contribuíram para uma intensa pesquisa e assimilação dos meios expressivos, materiais e estruturais. Ao mesmo tempo, a comunidade artística resgatava, incluía e se apropriava de formas e modos de produção populares tradicionais, tanto locais, quanto mundiais. Com isso a própria noção de produção, autoria e consumo artístico foi sendo questionada, enquanto se buscava o sentido mítico, místico, ritualístico, inclusivo e imanente da arte, o que levou à diluição das fronteiras entre as diversas manifestações artísticas.

Uma outra questão que deve ser levada em conta é o fato de que as sociedades contemporâneas são altamente complexas e fragmentadas cultural e socialmente. Não há comunidades urbanas coesas culturalmente, a não ser em torno de fenômenos de massa produzidos em larga escala com fins mercantilistas. Paralelamente a isto há uma grande segmentação das coletividades. Vários grupos altamente diferenciados e especializados em suas habilidades e gostos artísticos por vezes se misturam e interagem, mas na maior parte das vezes se segregam e não conhecem as manifestações mais experimentais das outras linguagens. (COSTA, 2004, p.81)

O Modernismo, com suas propostas de criação uma nova estética, adequada à Era Industrial, vinha de uma expectativa de que o mundo, que se percebia globalizado em uma escala cada vez mais abrangente e irreversível, pudesse compartilhar de uma linguagem comum e inclusiva. Um resultado deste tipo de objetivo foram as inúmeras tentativas de estabelecer uma língua universal, como, por exemplo, o esperanto (sintomático o seu significado: “esperançoso”). No decorrer do século, com as sucessivas decepções causadas pela impossibilidade de uma “comunhão universal” (e sob o peso de duas guerras mundiais de efeitos devastadores), houve a tendência de alguns artistas buscarem refúgio no resgate das raízes, na volta às origens. Essa mentalidade é muito bem ilustrada no movimento de *Arte Bruta* liderado por Jean Dubuffet (1901-1985), que se inspirava na arte primitiva, popular e na arte feita pelas crianças e pelos loucos como um antídoto à cristalização da cultura. A arte não

deveria “agradar” ou desempenhar uma função social, mas sim ser um reflexo da psique e satisfazer os impulsos criadores do autor em um ato totalmente espontâneo (DUBUFFET, 1949).

Na cultura popular tradicional, tal como nas sociedades ditas “primitivas”, a dança, a música, a poesia e o teatro se misturam e são realizados por todos em maior ou menor grau; assim também seus artefatos cotidianos por nós chamados de arte. São manifestações espontâneas, ou seja, fazem parte do dia a dia, ao mesmo tempo em que também podem assumir um viés religioso e ser um jogo de vida e morte.

Inspirando-se nesse tipo de relação com a arte, Marcel Duchamp (1887-1968) e Robert Rauschenberg (1925-2008), nas artes plásticas, e John Cage (1912-1992), na música, criam um novo movimento de vanguarda, a arte conceitual. A ideologia da antiestética, explicitada na recusa em se produzir uma “arte para as retinas”, foi materializada nos *readymades*³ de Duchamp e reproduzida na música por John Cage (AXIS, 2000). A arte para eles não deveria ter uma intenção ou representar algo. Deveria apenas ser. Mas isso não quer dizer que ela bastava a si mesma, como pregava o formalismo modernista. Em sua última obra, *Etant Donnés* (1946-69), Duchamp abriu terreno pra as instalações. A dissolução de fronteiras entre arte primária e arte refinada, depois entre os materiais e suportes e, por último, entre a artes, foi mais vivamente ainda materializada no *happening*, com a obra de Rauschenberg. A inclusão dos cinco sentidos na apreciação da obra de arte procurava aproximá-la da experiência da vida. Esse pensamento está sintetizado no *Conceito Ampliado de Arte* de Joseph Beuys (1921-1986) (ROSENTHAL, 2011).

Assim, enquanto na Arte Bruta o artista deixava de ocupar o papel de profissional especializado e educado como tal, no Conceito Ampliado de Arte a própria Arte enquanto obra única e autoral cedia lugar à proposição de experiências e processos sensoriais.

Em muitos desses movimentos os artistas criavam suas próprias propostas estéticas e as desenvolviam sem esperar a aprovação do grande público. Muitas vezes tinham como objetivo o contrário: o choque, a agressão. A sobrevivência desses movimentos se tornou possível por um lado, graças à militância de pequenos grupos marginalizados de apreciadores e por outro da gradativa institucionalização da vanguarda nos meios de difusão cultural. Quando o pensamento modernista dominou a academia, sua abstração e conceitualização convieram ao cientificismo dominante, que valorizava sua objetividade desvinculada das

³ Os *Readymades*, são os objetos industrializados que Duchamp introduz em suas obras de arte. O mais famoso é o urinol utilizado em seu trabalho “Fonte”, de 1917.

emoções humanas. Era uma vantagem ela poder ser reduzida a gráficos e generalizada por teorias quantitativas.

Um problema adicional foi gerado pelo crescimento de escolas de pós-graduação em ciências humanas e sociais. Cada vez mais, os departamentos e os professores universitários são avaliados – para a definição de seu *status* e para a concessão de verbas – segundo a sua produção de “pesquisas”. O emprego dessa palavra para designar o que antes pôde receber o nome de “estudos” insinua, naturalmente, uma afinidade entre as humanidades e as ciências, dando a entender que as duas estão igualmente empenhadas em *descobrir* coisas, sejam fatos ou teorias, que seriam acrescentadas ao estoque de conhecimentos humanos. Pressionadas para justificar sua existência, as humanidades, portanto, começam a procurar ciências que lhes forneçam “métodos de pesquisa” e que prometam “resultados”. Sugerir que a preocupação fundamental das humanidades é a transmissão de “cultura” [...] seria rebaixá-las a uma posição inferior. (SCRUTON, 2013, p.34.)

O hermetismo, o fetiche pelo esdrúxulo e o culto do chocante passaram a ser a norma, gerando uma separação ainda maior entre o público “leigo” e o público “entendido” e uma maior rejeição do primeiro, a maioria absoluta da população, ao que o segundo chamava de arte.

Esse público, que sentia cada vez mais dificuldade de acompanhar as mudanças de propostas estéticas, se refugiou nas obras canônicas dos séculos anteriores. A constatação é ainda mais evidente no campo da música. Enquanto no teatro é comum se encontrarem em cartaz peças recém escritas, e nos museus são frequentes as exposições de pintores jovens, é bem mais raro assistir a concertos em que se apresenta música de menos de cem anos de idade, a não ser, é claro, na música popular. Segundo Coelho (2014), 99% das obras tocadas nos recitais são de compositores mortos. Em 1890, a proporção era inversa. Enquanto isso, no teatro, no Brasil, 60% das obras apresentadas são de autores brasileiros, a grande maioria viva.

Nas outras artes, a separação que já se delineava nos séculos anteriores, entre arte erudita e popular, se evidenciou de forma aguda. A criação de diversos meios e gêneros intermediários com aplicações mais cotidianas, como a estória em quadrinhos, o design gráfico, o *grafitti*, a fotografia e o audiovisual, preencheram o vazio deixado por essa separação ao mesmo tempo em que colaboraram para desmistificar a obra de arte. Por isso se tornaram tão populares, se evidenciando como terreno fértil para trocas. Longe da vigilância dos militantes acadêmicos, e com o aval da indústria cultural, cérebros de formação erudita puderam “se vender” para o deleite fácil de um público pagante ávido por uma arte acessível.

Segundo Benjamin (1955), a reprodutibilidade propiciada pela tecnologia diminuiu a relevância da obra de arte, virtualmente substituindo-a. Ao desligá-la de sua função ritual, torna-a acessível a muito mais pessoas, mas às custas de sua autenticidade. O ritual passa a ser a própria reprodução propiciada pela indústria cultural, que será explorada pela *Pop Art*. O

cinema, desde o início concebido para um grande público, ensejou processos de produção que alienaram o artista do público ao dar à tecnologia o poder de mediação. Por exemplo, nas gravações, os atores ou músicos abrem mão do caráter integral de sua interpretação em inúmeros *takes* fragmentados. A montagem e a edição é que terão papel essencial no produto final.

Em comparação com a música erudita, no jazz e na música popular e instrumental brasileira, a utilização de microfones, sintetizadores, tecnologias de gravação e iluminação são de grande importância na elaboração, produção e divulgação do repertório (NEDER, 2010). Esses dois gêneros empreenderam o diálogo entre a tradição acadêmica e a música popular, preenchendo o espaço surgido pelo distanciamento das duas vertentes.

De todo modo, a substituição da música erudita pela popular foi quase total em todas as camadas da população, pois a música popular supriu as necessidades e funções sociais antes esperadas da música erudita. O popular assumiu o posto profano e o erudito, o sacro, como na Idade Média. Mas como hoje se vive em uma sociedade tão mundana, não sobrou muito espaço para a música erudita.

A música popular favoreceu historicamente o aspecto corporal (a dança, o movimento físico) e social (a experiência coletiva, a conexão da música ao aqui e agora dos acontecimentos e práticas sociais, como o trabalho e as críticas a ele, o ritual religioso e a festa). Ao contrário, a música erudita (na tradição que remonta ao domínio da Igreja, no período medieval) tomou para seu modelo os trabalhos de Pitágoras e Boécio, privilegiando o acesso à música através da contemplação de relações numéricas, com a abstração dos contextos corporal e sócio-histórico. (NEDER, 2010, p.187)

Um dos grandes motivos para a dificuldade de contato entre os artistas de vanguarda e o público, senão o principal, foi o fato de a educação ter evoluído de forma bem mais lenta do que as experimentações estéticas de vanguarda. Eurocêntrica, massificada, esta educação, na qual a arte desempenhava o papel de adorno para ostentar status social, não poderia mesmo sustentar a formação de um público disposto a viajar pelas experiências vanguardistas.⁴

Como esperar de uma educação racionalista, padronizada mundialmente e de inspiração militar, formar indivíduos com identidades próprias, variadas e flexíveis, capazes de se sentirem também artistas e criadores, requisito necessário em uma proposta onde o público também é parte da obra de arte?⁵ Como esperar de instituições artísticas tradicionais,

⁴ A necessidade de se compreender o currículo como uma seleção cultural impregnada por uma visão de mundo branca, masculina, heterossexual e eurocêntrica passa a ser central em estudos curriculares, que buscam pensar em currículos alternativos, multiculturais somente a partir do fim do século XX e início do século XXI (CANEN, 2005).

⁵ Com a conscientização e luta política das minorias, atualmente já se pensam currículos que contribuam para subverter a lógica da discriminação, desvelando mecanismos de construção das diferenças e preparando futuras gerações para uma cidadania multicultural (MARINHO, 2008).

à mercê de políticas públicas e patrocínios, que corresse riscos com propostas que contradissem o jogo capitalista que faz da arte uma *commodity*, e a devolvessem para o domínio de todos e não só dos artistas “reconhecidos internacionalmente”?

Uma proposta de mudança radical na abordagem musical surgiu com o *Minimalismo*, a partir dos anos 60. Pode-se traçar um paralelo deste movimento com a *Pop Art*, de Andy Warhol (1928-1987), que utilizava produtos industriais e material publicitário como arte, reproduzindo-o e descontextualizando-o. A arte passa a ser tratada como qualquer outro material de consumo: vender e gerar dinheiro. Ficará sempre a pergunta: Warhol e o minimalistas estariam criticando esse sistema ou apenas sendo pragmáticos ao tirarem partido dele para obterem maiores lucros?

A reprodutibilidade possibilitada pela inovação tecnológica, e sua utilização pela cultura de massa exemplificada pelo cinema, como discutida anteriormente, se manifestaram no *Minimalismo* da seguinte forma: as obras eram encaradas como processos pré-determinados sobre os quais o compositor não tinha influência, e que pela sua gradativa e lenta evolução, deviam ser ouvidos de uma maneira meditativa, diferente de como se ouvia música até então (WARBURTON, 1988). Além disso, o *Minimalismo* incluía instrumentos elétricos da música popular e se inspirava na prática musical de outras culturas, como a indiana e a balinesa (REICH, 1974), se situando num terreno novo entre a música erudita e a popular. É curioso notar que a influência do Zen por Cage e pelo Minimalismo se manifestou de formas distintas: Enquanto a proposta zen de Cage se manifestava principalmente a partir da não intencionalidade, de forma mais intelectual, a do Minimalismo se manifestou de forma mais sensorial, através da escuta, na observação das mudanças sutis dentro de um todo aparentemente imutável. Em suma: em Cage, a característica da existência a ser destacada era o “não eu”, enquanto no Minimalismo, a impermanência era destacada, enquanto objeto de investigação.

A sociedade atual requer um alto grau de especialização, produto do mesmo pensamento que originou e norteou a produção da arte canônica, acadêmica, imortalizada. É difícil para o grande público entender ou se sentir atraído por iniciativas que desconstroem tudo o que lhes foi ensinado como perene, valioso: a Arte com “A” maiúsculo. As circunstâncias em que a música de John Cage é tocada em muitos casos se apresentam iguais às da música tonal, isto é, em teatros com um público pagante, sendo executada por músicos profissionais. O público bate palmas, respeitoso, mas sem apreciar; vai para casa e já nem mais se lembra do que ouviu. Se essa música foi feita para causar questionamento, então não conseguiu cumprir sua proposta. Se era para o público interagir, mas ao invés disso, foi

apreciada apenas como “uma vertente da música do século XX”, não obteve seu objetivo. O problema é que, sendo uma música conceitual, não deve ser escutada como música, já que mescla na mesma categoria estrutural palavra, som, máquinas, ruído, espaço sonoro, visual e temporal, e por isso se mescla com a vida cotidiana, sem o dualismo de agradar/chocar. Arte que propõe o esquecimento do ego. Feita para se atingir outro grau de consciência, questiona a existência, a sociedade e a si própria.

Acredito que por isso, tende a ser muito mais interessante para quem executa do que para quem ouve. Talvez esteja justamente aí o fracasso duplo dessa música: feita para ampliar o estado de consciência do músico, foi rejeitada pelo público e pelos próprios músicos que não estavam interessados em suas propostas. É necessário uma sensibilização do músico para que ele seja receptivo a essas propostas de desconstrução da música, em que o jogo é realizado não com a linguagem, mas com o som e/ou com o conceito, e que são radicalmente diferentes de tudo a que a maioria dos músicos tem contato, e por isso, um desafio para o músico comum. Será necessário buscar outro enfoque com base na improvisação, na relação com o corpo e com o cotidiano. É um trabalho que exige coragem, na medida em que se distancia de caminhos já conhecidos, pautados na leitura e nos elementos musicais tradicionais. O desafio começa em exercer a liberdade criada pela troca da notação musical tradicional por sinais gráficos. Muitas peças pedem por uma atuação cênica do músico, algo a que ele não está muito acostumado, e que determinará sua aceitação pelo público.

Todo o processo de estudo e execução de peças desse tipo pode ampliar o nível de percepção do todo, já que o foco não é mais apenas o que está sendo tocado, mas todo o ambiente. Existe a valorização da paisagem sonora⁶, da relação da música com o movimento e com os objetos presentes no local. Enfim, a realidade externa passa a fazer parte da realização artística. É música que propõe experimentar outros tipos de pensamento e de construção de sentido. Uma investigação da mente, na busca pela desautomatização da criação artística causada pela preocupação com o resultado.

O contexto educacional pode trazer outro sentido e efetividade às propostas levantadas por um repertório desse tipo. Ele estará mais próximo ao seu meio ideal: longe dos teatros, da exibição de talentos e virtuosismos. Como em um “exercício”, inicialmente, o importante não é o resultado imediato, mas o processo, a vivência. Evidencia-se o caráter experimental, de imersão, onde erro e acerto não se aplicam, pois, ao contrário de estudos que devem ser aperfeiçoados na forma, o parâmetro de sucesso nesses exercícios é o aumento da capacidade

⁶ Conceito desenvolvido por Murray Schaefer (1933), que analisa e compara os sons humanos e não humanos presentes em diferentes ambientes e épocas.

de entrega do músico, ou seja, a possibilidade de imergir na circularidade dessa música. A improvisação passa a ser um importante ponto de partida para adentrar nesse mundo musical desconhecido. E nada melhor que o sistema modal para se iniciar com a prática da improvisação.

O problema é que na música tradicional modal o compositor não era a figura mais importante, e sim o músico e a música, com seu poder desempenhado por aquele modo em particular. O nosso sistema cultural, no qual o compositor é um ente “separado” da música e precisa sobreviver dela, é um paradoxo ganhar dinheiro escrevendo peças que se destinam não a quem está pagando, mas a quem está recebendo para tocar.

Talvez o que diferencie o artista de hoje daquele romântico vanguardista é que, em alguns casos, ele tem consciência da inevitável dialética a que está sujeito; por conseguinte aprendeu a jogar e a tirar partido da situação. Não fosse isso, não reivindicaria para si o estatuto social de artista, em tudo ampliando o espectro de sua influência social. Portanto, mais do que negar o campo da arte, tais táticas e manobras põem em jogo certos modos abertos de ativação da proposição/ação em contextos heterogêneos. Nesse caso, seria mesmo desejável que uma proposta de artista com fins socioeducativos fosse percebida pelo grupo implicado como processo coletivo de desenvolvimento de si e não necessariamente como arte (VINHOSA, 2012, p.41).

A proposição acima destaca a importância do que na arte se tornou comum com as mediações em museus e as oficinas, onde os processos artísticos da vanguarda são utilizados com foco no aspecto educacional. Com a relativização de todos os movimentos artísticos, não existe mais um “certo” ou uma direção para onde a arte deve ir. Tudo pode ser utilizado, e nada melhor que o laboratório que é o ensino, para pôr em prática todos os jogos desempenhados pelos movimentos artísticos do século XX. Da mesma forma, quando usados no ensino musical, as propostas vanguardistas podem funcionar muito bem como recurso lúdico para libertar o aluno da dependência da partitura e estimulá-lo a improvisar. Esse assunto será aprofundado no capítulo 4. Sem dúvida que à medida que as propostas são realizadas, por mais arbitrárias que sejam, sua efetividade será concretizada se suscitarem o desenvolvimento da percepção auditiva e do domínio da linguagem musical, motivados pela procura de sentido estético.

1.2 Por que não “existe” o repertório camerístico de música brasileira para oboé?

De acordo com o banco de teses da CAPES, onde constam as teses a partir de 1987, são poucas as que têm oboé como assunto. Dessas, nenhuma procura de fato investigar de forma abrangente o repertório que já foi escrito envolvendo o oboé.

Os estudos existentes se focam principalmente na análise de uma ou duas peças do repertório, buscando elucidar questões interpretativas através da sua análise— dissertações e teses de JUSTI (1996 E 1998), GONÇALVES (1999), SILVA (2004), SOUZA (2010), ALBUQUERQUE (2010) e MOTA (2013), entre outros. Todos são oboístas e por isso demonstram interesse pelas obras estudadas. Seu esforço é louvável e útil, porem insuficiente para mudar a atual situação de desconhecimento geral do repertório pelos músicos quem dirá então pelo grande público.

Para entender melhor como essa música se insere na sociedade, investigamos aqui toda a cadeia de produção, consumo, divulgação e conservação do repertório e sua influência na geração e divulgação de novas obras. Foi analisado o papel das instituições de ensino, das políticas públicas, editoras e gravadoras e por fim as questões econômicas envolvidas. Assim, consultamos publicações que versam sobre a produção cultural (FILHO, 2004; MOLITSAS, 2005; SERGL, 2007; VETROMILLA, 2011; PILL, 2014), documentos publicados pelo governo sobre políticas culturais (GAZZINELLI, 2007) e livros sobre história da música brasileira (MARIZ, 2000; PAZ, 2012). Realizamos pesquisa online à programação das emissoras de rádio, principais orquestras, aos concursos de composição, às editoras e gravadoras musicais e associações de compositores, para termos um panorama da inserção da música brasileira de concerto no panorama nacional. Foram distribuídos questionários ao público de quatro concertos de música brasileira de câmara. Alunos de oboé da UNIRIO, UFRJ e UFPE foram entrevistados, além de compositores e dois oboístas profissionais que também atuam como professores.

Chegamos à conclusão de que de fato estamos tratando de um repertório “invisível”, pois restrito a um grupo tão pequeno, que mesmo entre os oboístas (menos de cem atuando profissionalmente no país) permanece desconhecido. Tal fato é consequência de uma realidade maior, presente em todo o mundo- a Arte com “A” maiúsculo (a arte acadêmica, canonizada, de tradição europeia), que originou esse repertório, é restrita a um grupo muito pequeno de pessoas. A maior parte da população se identifica ou com a cultura de massas, com suas tradições culturais de raiz ou com as várias misturas das duas, que originaram gêneros populares urbanos de grande riqueza e refinamento. Temos, nos EUA, o jazz, os diversos ritmos caribenhos, e, no Brasil, o choro, o frevo, o samba e todas as suas combinações e variações, entre outros. É verdade que uma parte dos compositores atuais teve sua formação musical nesses gêneros ou deles faz uso intenso em suas composições. No entanto, o nicho de circulação do repertório continua sendo basicamente o mesmo que no século XIX: a academia e a sala de concertos. A diferença é que naquela época os meios de

comunicação, como as revistas e jornais, divulgavam-no, enquanto atualmente 99% do espaço na mídia é ocupado pelas “outras músicas”. Os compositores atuais têm consciência do fato, como se pode ver na seguinte declaração:

Quem se preocupa com "popularidade" é quem quer atingir as paradas de sucesso, e se minha intenção fosse essa estaria fazendo outro tipo de música. Quem seria um compositor "popular", hoje? Lachenmann? Quantas pessoas no seu círculo imediato de amigos sabem quem ele é? Não, eu diria que Lady Gaga é uma compositora popular, mas nenhum desses da chamada "música contemporânea". (HERRAIZ, 2013)

Mais adiante, os elementos mais específicos à realidade da música no Brasil que colaboram para tal invisibilidade serão analisados: a ausência de uma política pública abrangente para a música de concerto, o tradicionalismo das instituições musicais e do ensino musical, o diálogo ainda insuficiente entre a música de concerto e a música popular, o pouco poder de barganha da música de concerto na indústria cultural, todos fatores remetendo à quase inexistência do ensino musical no país.

Os assuntos apresentados acima extrapolam o interesse de oboístas, pois essa realidade afeta todos os músicos, ou ainda, todos os artistas. Da mesma forma, espera-se que não apenas oboístas possam apreciar e se interessar pelo repertório pesquisado, mas também outros músicos e não músicos que busquem na música conteúdo, prazer e reflexão.

1.3 Um histórico da produção musical brasileira na segunda metade do século XX: a SBMC, as Bienais de Música Contemporânea e os concursos de composição.

A produção e divulgação de música brasileira de concerto dependem em grande parte de editais e Bienais que são patrocinados pelo Ministério da Cultura e órgãos públicos a ele ligados. A Sociedade Brasileira de Música Contemporânea (SBMC) idealizada já em 1947 por Heitor Villa-Lobos, César Guerra-Peixe e Hans-Joachim Koellreutter, entre outros, foi uma entidade que procurou fortalecer a música contemporânea brasileira de concerto. A iniciativa de Edino Krieger, na época diretor do Setor Musical da Rádio MEC, com o *I Encontro de Compositores* em 1971 motivou sua criação, com a *I Temporada de Verão de Música de Vanguarda*. Antes disso, ele havia produzido o *I* e do *II Festival de Música da Guanabara*, em 1969 e 1970, que acabaram se transformando no embrião das Bienais de *Música Brasileira Contemporânea* — o mais antigo, importante e regular evento no gênero.

De todo modo, a SBMC só passou a funcionar regularmente na década de 80, tendo sido regulamentada por Rodolfo Coelho de Souza e Luis Milanesi. Como Harry Crowl, na

época seu presidente, havia enunciado em 2002, em entrevista ao jornal *O Estado de São Paulo*, os objetivos da sociedade eram

Difundir a música contemporânea de concerto por meio da realização de concursos de composição e interpretação, da gravação de CDs, promoção de festivais e edição de partituras e lutar pelo espaço dos compositores associados no repertório de orquestras, conjuntos instrumentais e solistas (CROWL, 2002).

Mais à frente, ele se queixava da lógica de mercado e da educação musical fraca e descaso dos intérpretes como empecilhos para a divulgação das obras dos novos compositores:

Se por um lado, há falta de obras editadas e de materiais adequados para a execução, por outro — e acredito que este seja o principal motivo que explique o entrave na hora de divulgar as obras — é o desconhecimento por parte da maioria dos músicos do repertório do século 20, tanto brasileiro quanto estrangeiro, já que este não faz parte da educação musical no Brasil. [...] A maioria dos estudantes brasileiros vive em uma redoma acreditando que vão ser reconhecidos se executarem obras barroco-clássico-românticas europeias, mentalidade amplamente propagada nas nossas escolas de música por professores mal preparados e totalmente desinformados. A desculpa dos intérpretes é sempre o público. Porém, sempre constatei o contrário: o preconceito contra as novas linguagens musicais é mais de quem toca do que de quem ouve (CROWL, 2002).

Interessante complementar com a visão de Edino Krieger, personagem fundamental na institucionalização da música de concerto contemporânea no Brasil⁷:

A criação musical de qualquer país se apoia em três fatores básicos: O talento criador dos seus compositores; o interesse do mercado de consumo interno e externo, representado pelo público e as organizações musicais; e organização do sistema de apoio da produção, como elo intermediário entre a criação e o consumo (KRIEGER apud PAZ, 2012).

A SBMC se dissolveu em 2006. “Com o tempo, houve um desgaste e o acesso dos compositores a oportunidades no exterior se tornou mais fácil, tornando a SBMC redundante” (CROWL, 2014, informação pessoal)⁸.

Eis aí um claro exemplo da necessidade de adaptação das instituições ligadas à música de concerto às mudanças no panorama musical e social. A necessidade de apoio aos

⁷ Edino Krieger é sem dúvida o músico vivo que mais trabalhou para a promoção da música contemporânea. Além de todas as iniciativas para a divulgação para música em geral, seja na *Rádio MEC*, seja como diretor do *Theatro Municipal do Rio de Janeiro*, seja à frente do *INM* (Instituto Nacional de Música) de 1981 a 1989, e como presidente da *Funarte*, com o estímulo a bandas e orquestras jovens, à luteria, à formação de professores de música, ele foi responsável pela publicação e gravação de obras de compositores brasileiros à frente do *ProMemus* de 1979 a 1981 e da composição de novas obras através dos festivais e bienais por ele organizados, além de ter participado da criação de inúmeros órgãos que atuam ou atuaram na vida musical do país, como a Ordem dos Músicos do Brasil (OMB), a Orquestra Sinfônica Nacional (OSN), o Instituto Nacional de Música (INM) e a SBMC.

⁸ Relato concedido ao autor pelo *Facebook* em 2 de mai. 2014.

compositores e sua música continua a existir, mas talvez este deva vir de outros lugares ou necessite de outros tipos de ações.

Justamente para não ter que depender somente de políticas públicas, temos o caso de grupos formados por compositores para divulgar suas obras em eventos regulares. Esse é o caso do *Prelúdio XXI*, grupo formado por seis compositores no Rio de Janeiro, que há mais de dez anos a cada mês apresenta obras para formações camerísticas diferentes. Em 2013, esse grupo compôs várias peças para flauta, oboé e fagote dedicadas ao *Trio Capitu*⁹, que tocou e recentemente lançou um CD no qual constam três dessas obras.

Voltando às Bienais de Música Brasileira Contemporânea, elas passaram a ocorrer regularmente a partir de 1975, tendo estimulado boa parte da produção brasileira recente. Para se ter uma ideia do volume de obras, na XX Bienal (2013), foram premiadas:

Duas obras sinfônicas, uma podendo ser para orquestra de sopros, cada uma com R\$30.000,00;
Três obras para orquestra de câmara, cada uma com R\$ 20.000,00;
Três obras para orquestra de cordas, cada uma com R\$ 15.000,00;
Seis obras para conjuntos de seis a dez intérpretes, cada uma com R\$ 12.000,00;
Oito obras para coros ou para trios, quartetos ou quintetos instrumentais e/ou vocais, ou para música eletroacústica mista, cada uma com R\$ 10.000,00;
Oito obras para solos e duos instrumentais e/ou vocais, ou para obras acusmáticas, cada Uma com R\$ 8.000,00. (FUNARTE, 2012)

Se nos focarmos somente na música de câmara, cada Bienal pode premiar até 22 peças camerísticas a cada dois anos.

Na XXI Bienal (2015) foram executadas obras de 64 compositores, sendo 20 naturais do estado de São Paulo e 14 do Rio de Janeiro, ou seja, mais de metade dos compositores são desses dois estados. Tal fato mostra como a produção da música contemporânea ainda se concentra muito no eixo Rio- São Paulo.

Desses 64 compositores, 34 tiveram obras escolhida através de concurso, enquanto os outros 30 foram contemplados por encomenda e obra, através de votação. Apenas 13 compositores (todos nascidos nas décadas de 70, 80 e 90) apresentaram pela primeira vez obras no evento: aproximadamente um quinto do total. Assim, a maior parte das obras é de compositores com a carreira mais consolidada; alguns, inclusive, participaram das primeiras edições da Bienal. A revelação de talentos ao lado do acompanhamento da produção de um compositor maduro criam uma saudável convivência de diversas estéticas e estilos composicionais. Isso já acontecia nos anos 70, quando obras de Francisco Mignone eram estreadas ao lado de obras de desconhecidos, muitos dos quais hoje reconhecidos

⁹ Formado em 2012 tendo Sofia Ceccato na flauta, Janaina Perotto no oboé e Débora Nascimento no fagote.

compositores e professores nas universidades. Em 2013, a votação do público escolhendo as peças mais apreciadas, foi um aspecto positivo que não aconteceu em 2015.

O Festival de Música Nova, criado por Gilberto Mendes, é um evento anual que ocorre desde 1962, sendo o mais antigo do seu gênero em toda a América. Foi responsável pela estreia brasileira de muitas obras e da vinda de muitos grupos e de compositores importantes na música contemporânea. Já foi produzido simultaneamente em Santos e São Paulo, com alguns concertos em Ribeirão Preto e Campinas. Atualmente tem a direção artística do compositor Rubens Ricciardi e é realizado pelo Departamento de Música da USP Ribeirão Preto em parceria com o SESC. Desde 2012, passou a incluir obras de outros períodos que de alguma maneira teriam sido inovadoras. Infelizmente o acervo do festival, que se encontra na USP de Ribeirão Preto, não está ainda disponível por falta de verbas.

Outra mostra importante no Rio de Janeiro é o *Panorama da Música Brasileira Atual*:

Mostra de música contemporânea de concerto criada em 1978 e promovida pela Escola de Música da UFRJ há mais de trinta anos. O projeto teve início com a iniciativa do professor Ricardo Tacuchian e outros músicos e durante três décadas vem divulgando a obra de vários dos mais reconhecidos compositores da nossa música de concerto (Escola de Música da UFRJ, 2014).

Em 2014, aconteceu sua 27ª edição— ela atualmente ocorre a cada dois anos.

Desde 2011, em Curitiba, acontece a *Bienal Música Hoje*, organizada pelo *Ensemble Entrecompositores*, coletivo de compositores da região. O evento conta com a participação de grupos de música contemporânea brasileira e internacional, em que se toca o repertório de várias vertentes do século XX e XXI, e se encomenda e estreia novas peças brasileiras para orquestra. O *Concurso de Composição Música Hoje*, realizado pela Universidade Federal do Paraná, é mais um estímulo para os compositores no Paraná. O vencedor tem sua obra tocada pela *Orquestra Sinfônica do Paraná* e R\$5.000,00 concedidos pelo *Centro Cultural Teatro Guaíra*, a título de premiação, bem como edição de partitura e partes pela *Editora UFPR*, a partir de edição eletrônica providenciada pelo compositor.

Na Bahia, em 2014-2015, aconteceu a segunda edição do *Projeto Música de Agora*. Ele levou apresentações de música contemporânea, inclusive eletroacústica, e com interação com outras artes, seminários e um concurso de composição.

Em 2014, realizou-se em Campinas o I FMCB — *Festival de Música Contemporânea Brasileira*. O evento teve como foco a música escrita para formação de câmara e, homenageou a vida e obra de Edmundo Villani-Côrtes e Ricardo Tacuchian.

Ainda há outros concursos de composição que estimulam a criação de novas obras. Em geral eles são designados por orquestras, e assim priorizam a produção de repertório orquestral.

Alguns dos mais recentes:

Em 2013, foi realizado o *Concurso Nacional Guerra-Peixe— 100 anos*, realizado pela *Escola de Música da UFMG* para compositores de até 40 anos de idade. Foram pedidas obras pra orquestra e os prêmios para o 1º lugar eram de R\$ 3.000,00; para o 2º lugar, R\$ 1.500,00; e para o 3º lugar, R\$ 1.000,00. Contava ainda com uma menção honrosa de R\$500,00 (o valor do salário mínimo na época era de R\$724,00).

O *Concurso Nacional de Composição Walter Smetak* organizado em 2013 pela *Fundação Cultural do Estado da Bahia* (FUNCEB), entidade vinculada à Secretaria de Cultura, pedia obras orquestrais para compositores de até 35 anos de idade. Dava prêmios para o 1º lugar de R\$ 20.000,00 e passagem aérea (ida e volta) mais quatro diárias de hospedagem com alimentação para acompanhamento de ensaios e presença no Concerto de Homenagem a Smetak, que seria executado no dia 7 de novembro de 2013 na sala principal do Teatro Castro Alves. O 2º lugar ficaria com R\$ 10.000,00 e o 3º lugar com R\$ 3.000,00. Além disso, as duas primeiras obras classificadas seriam publicadas em livreto com tiragem de 100 exemplares. Ainda na Bahia, focado na música de câmara, o *Primeiro Prêmio de Música Contemporânea da Bahia*, encomenda para os sete intérpretes do *Camará Ensemble*, cujos instrumentos devem ser flauta, clarinete, voz (soprano), percussão, bandolim, violão e violoncelo. Foram oferecidos a leitura de cinco obras, três prêmios em dinheiro nos valores de R\$5.000,00, R\$ 3.000,00 e R\$ 1.500,00, bem como estreia, gravação e distribuição digital gratuita via internet das quatro obras finalistas do concurso. O prêmio foi financiado Secretaria de Cultura do Estado da Bahia, através da Fundo de Cultura.

O *Concurso Nacional de Composição Camargo Guarnieri* (2013) pedia obras para orquestra (tema com variações), dando prêmios de R\$ 15.000,00 ao 1º colocado e a execução da obra pela *Orquestra Sinfônica da USP* (OSUSP) no concerto da temporada oficial na *Sala São Paulo* em 29 de setembro de 2013. O 2º colocado ganharia R\$ 10.000,00 e o 3º colocado R\$ 7.000,00. A critério da *Academia Brasileira de Música* (ABL), o 1º colocado poderia ter sua obra incluída, através de editoração eletrônica, no *Banco de Partituras de Música Brasileira*.

Ainda há outros editais patrocinados por empresas, como a *Petrobras*, o *Itaú Unibanco*, o *Santander*, entre outros, e também de organizações estaduais. Esses editais, em geral, envolvem todas as artes, e no caso da música, podem estar relacionados à circulação de

música de concerto, gravação de CDs, montagem de óperas, manutenção de grupos, projetos de caráter didático, etc.

1.4 As relações econômicas, políticas e estéticas na produção de novas obras

O faturamento do mercado musical representa aproximadamente 1% do PIB do Brasil. (há de se lembrar que o nível de pirataria no Brasil chega a 50% do total de discos vendidos, sendo o 4º do mundo em valores totais, apesar que o índice de vendas de CDs de música de concertos é tão baixo que não vale a pena piratear esse gênero (MOLITSAS, 2005).

O total de vendas de disco no Brasil em 2011 foi 73% de Música Popular Brasileira, 25,2% de Música Internacional e apenas 1,3% de Música de Concerto (PILL, 2014). Na Alemanha, mesmo depois de uma grande queda, ainda é de 7,5%. Existem somente em torno de 60 bons pontos de venda de gravações de música de concerto no Brasil (MOLITSAS, 2005). Se pensarmos que apenas 10% desses 1,3% se referem à música brasileira de concerto e que, desse percentual, apenas 20% se refere à música de câmara¹⁰, chegamos à irrisória quantidade de 0,026%. Então, de um total de 100.000 CDs vendidos, apenas 26 serão de música de câmara brasileira. Digamos que cada CD gerasse um faturamento de R\$10,00. Finalmente, do total de R\$1.000.000,00 faturados, apenas R\$260,00 seriam devido à música de câmara brasileira. O poder de barganha deste tipo de música, é, portanto, muito pequeno.

O Brasil é um grande consumidor de sua própria música, na área popular, sendo esse consumo proporcionalmente maior que em vários países da Europa. Porém, no que se refere à música brasileira de concerto, como vimos, a situação é bem diferente. De modo geral, quando se fala em música de concerto, quase nada se conhece da música brasileira. Lembramos que países desenvolvidos, que detém 23% da população mundial, exportam 70% dos bens culturais no mundo (FILHO, 2004). Portanto, apenas reproduzimos na área cultural a situação mundial de domínio econômico quando nossa produção fica restrita ao consumo interno, e no caso da MBC, nem a isso.

Sempre surgem iniciativas isoladas, como a do *Festival MBC*, que aconteceu em 2014, idealizado por Ricardo Rocha, que teve como objetivo valorizar a música brasileira de concerto, paralelamente ao que acontece com a MPB. Segundo ele escreveu nos folhetos com a programação de seu festival, a utilização da sigla MBC poderia ser uma estratégia para transformar a música brasileira de concerto em um produto passível de exportação e ligado à

¹⁰ Não há estudos sobre a porcentagem de CDs de música brasileira consumidos do total de CDs de música de concerto, nem da porcentagem CDs de música de câmara consumidos em relação ao total de CDs de música brasileira de concerto. Essa porcentagem é usada usando tendo como referência a presença de CDs de cada tipo em lojas. Assim, não existe rigor científico nesses dados, que estão sendo usados apenas para ilustrar o assunto.

imagem do Brasil da mesma forma que a MPB é. A iniciativa de Rocha também é uma tentativa de se apropriar de elementos de marketing da iniciativa privada de modo a se reconhecer o valor comercial de um tipo de produto ainda pouco explorado, e que então pode oferecer potencial de lucros, como é o caso da MBC. A OSESP já mostrou que é possível atrair um grande público que compra suas assinaturas nada baratas e seus CDs e comparece às apresentações. Aos poucos, outras orquestras estão cativando seu público, tornando sua administração mais dinâmica e organizada; aos poucos, os grupos de câmara estão aprendendo a se lançar no mercado, e o mesmo se pode dizer da geração mais nova de compositores com sua carreira.

Algumas diretrizes foram pensadas para a valorização da cultura brasileira ao longo dos últimos anos, principalmente a partir de 2003. Houve então o *Seminário Nacional de Cultura para Todos* e em 2005 a *Conferência Nacional de Cultura*, em que participaram universidades, gestores culturais, artistas, produtores e intelectuais sendo definidas no *Plano Nacional de Cultura*, elaborado em 2006 pelo projeto de Lei 6835. Entre suas propostas, estão o estímulo à diversidade cultural e à produção e exportação de audiovisual. Especificamente para a área musical, propõe-se o estabelecimento de uma política nacional de formação profissional, pesquisa logística e difusão da música de concerto. Admite-se a necessidade de valorizar e divulgar a música de concerto, com a implementação de ações voltadas à edição de partituras, CDS e DVDS, criação de novos cursos de música, apoio a conjuntos, criação de novas salas de espetáculos, estímulo a sua difusão na mídia e utilização no ensino público e a organização e preservação dos acervos, além da diminuição da desigualdade ao acesso virtual.

Segundo dados do Ministério da Cultura (2013), os gastos com a cultura em 2005 estavam predominantemente a critério da esfera municipal, pois apenas 17% provinham da federação, sendo 36% estaduais e 47% municipais. Não se pode contar que nas cidades do interior se encontre com facilidade na administração pessoas com discernimento para usar as verbas com produtos culturais de qualidade. Geralmente, como buscam um efeito imediato no aumento da sua popularidade, tendem a usar as verbas destinadas à cultura em shows de artistas consagrados da cultura de massa, que têm garantia de aceitação pela população. Além disso, somente 21% das cidades possuem teatros ou salas de espetáculos (GAZZINELLI, 2007).

Como em geral as diretrizes levam anos a serem aplicadas, quando são, sabemos que a situação ainda demorará muito tempo a se modificar. De qualquer forma, a existência de uma política pública que reconheça a importância da música de concerto e delineie quais medidas devem ser tomadas para seu fortalecimento, traz um alento para um setor que

depende tão fortemente de incentivos públicos. Sempre os músicos eruditos dependeram de apoios governamentais como prêmios de viagem, publicação de catálogos das obras, edição de partituras, concursos de composição. Em contrapartida, serviram para representar o país em eventos internacionais e mostrar uma parte da nossa cultura pouco conhecida, que vai além do samba, futebol e belezas naturais. Por exemplo, Osvaldo Lacerda, em 1965, foi um dos compositores que o Ministério das Relações Exteriores enviou aos Estados Unidos, para representar o Brasil no *Seminário Interamericano de Compositores*, na *Universidade de Indiana*, e no *IIIº Festival Interamericano de Música*, em Washington em 1965 (ABM, 2014). São iniciativas positivas para a imagem do país, além de um apoio fundamental à carreira dos compositores.

O plano da Secretaria de Economia Criativa para a introdução de políticas de 2011 a 2014 se baseou nos princípios da diversidade cultural, sustentabilidade, inovação e inclusão social (MINC, 2011), refletindo os princípios expressos no *Plano Nacional de Cultura*. Depreende-se que a valorização da diversidade cultural resulte em melhores condições para que as músicas tradicionais e a música de concerto dividam o espaço com a música comercial. Da sustentabilidade depreende-se a criação de redes que permitam o escoamento regional de produtos, saberes e tecnologias. Da inovação se supõe novos saberes e no caso da música, novas propostas estéticas, novos repertórios. E da inclusão social se sugerem oportunidades para os que têm pouco acesso aos produtos culturais e no caso dos artistas, à divulgação de seu trabalho.

Em termos concretos, tudo isso significa que o governo reconhece sua responsabilidade na promoção de condições adequadas nas ações descritas anteriormente para que culturas menos favorecidas, e aí se inclui a música de concerto, possam sobreviver e ter visibilidade. Esse elo de diferentes elementos que se influenciam mutuamente pode ser explicitado na cadeia produtiva da indústria fonográfica. Esta depende de diversos fatores, tais como tecnologia digital, direitos autorais, políticas públicas, radiodifusão e mídia impressa, espetáculos e shows, indústria de instrumentos musicais e de equipamentos, formação acadêmica, técnica e empresarial e formação de plateias. São alguns desses fatores em que tentamos nos debruçar de forma breve, de modo a tornar mais claro seu papel na preservação e permanência do repertório brasileiro de música de câmara.

1.5 A preservação e permanência do repertório: o papel das associações, editoras, gravadoras, internet, orquestras, emissoras de rádio e bibliotecas

1.5.1 O Papel das entidades e associações

Além da já citada SBMC, existem muitas associações de compositores, cuja função principal é a captação de direitos autorais para os compositores. O sistema brasileiro é burocrático e desunificado, pois as diversas associações têm de repassar a verba captada para o ECAD. As mais relevantes são a União Brasileira de Compositores (UBC), a Sociedade Brasileira de Autores, Compositores e Escritores de Música (SBACEM) e a Associação Brasileira de Música e Artes (ABRAMUS). Também vale ressaltar a Associação Brasileira de Produtores de Discos (ABPD) que representa as gravadoras. Como a música popular tem muito mais visibilidade que a de concerto, a política das associações tende a se preocupar com o que lhes dá mais retorno financeiro. O mesmo vale para as editoras musicais e gravadoras. O mercado da música popular é muito mais robusto, e hoje, com a dificuldade que enfrentam com o acesso gratuito trazido pela internet, são poucas as que se preocupam em investir em música de concerto.

1.5.2 Editoras e a internet

Uma editora atuante na publicação de música de concerto foi a *Editora Novas Metas*, de Sigrid Leventhal, que havia também fundado o *Conservatório Brooklin Paulista* em 1959. Publicou obras dos principais compositores contemporâneos, como de Hans-Joachim Koellreutter, Osvaldo Lacerda, Sergio Vasconcellos Correa, Rodolfo Coelho de Souza, Regis Duprat, Mario Ficarelli e de muitos outros.

As principais editoras musicais se encontram em São Paulo. São elas a *Irmãos Vitale* (desde 1923), *Casa Manon*, (desde 1917), a *Ricordi* (no Brasil desde 1927) e no Rio de Janeiro a *Casa Arthur Napoleão*. Elas tiveram um papel importante no passado, mas nenhuma delas atualmente se dedica à publicação de obras de compositores brasileiros contemporâneos. A OSESP, atualmente, através da Editora Criadores do Brasil restaura e edita obras brasileiras. O mesmo faz a ABM, a FUNARTE e o SESC, disponibilizando partituras online. O SESC estimula a divulgação do repertório brasileiro pagando músicos que estejam dispostos a tocarem recitais compostos por obras presentes em seus bancos de dados. O portal *Musica Brasilis* é um projeto idealizado pela cravista Rosana Lanzelotti que iniciou em 2009 a resgatar partituras antigas da *Biblioteca Nacional* e *Biblioteca da Escola de Música da UFRJ* e é apoiado pelo BNDES. São editadas e divulgadas tanto obras da música de concerto quanto da música popular.

Atualmente, os compositores não dependem mais tanto das editoras, pois com o advento dos programas de edição de partituras, eles mesmos editam suas peças e as divulgam pela internet. A distribuição de CDs em lojas é cada vez menos importante e eles mesmos os produzem e distribuem ou disponibilizam as gravações pela internet. Hoje ocorre, portanto, um fluxo muito mais rápido de informações, que favoreceu áreas longe do eixo Rio- São Paulo, dando autonomia aos compositores para divulgar suas obras mundialmente. Além do caso da OSESP, citado logo acima, várias rádios, como a Cultura e a MEC, também já disponibilizam sua programação via *streaming*, o que permite um acesso bem mais amplo à sua programação.

Existe ainda o *Sussurro*, um acervo de música contemporânea produzida no Brasil. Criado em 2006 por Rodolfo Caesar e focado na documentação e divulgação de músicas experimentais, acusmáticas, mistas, *live*, auxiliadas por computador, algorítmicas, música-vídeo, multimídia, intermídia, músicas experimentais com vetores experimentais, poesia, etc.

1.5.3 Gravadoras

A maior gravadora presente no Brasil que também trabalhava com música de concerto era a Fermata, que se instalou em 1954 no Brasil. A empresa possuía vários selos musicais: Selo Continental, Selo *Phonodisc* e *Musicolor*. Depois de um tempo, a Fermata comprou a *Gravadora Chantecler*. Também existia a *Gravações Elétricas S.A.* que possuía cerca de 9% do mercado fonográfico brasileiro e a *RGE Discos* (Rádio Gravações Especializadas), que foi fundada em 1947, como um estúdio de gravação de jingles. Além do trabalho das gravações realizadas pela Rádio MEC nos anos 50 a 70, as gravadoras *Festa* e *Eldorado* desempenharam papel importante (SERGL; VICENTE, 2007). O *Projeto Memória Musical Brasileira* (Pro-Memus), do Centro de Documentação e Pesquisa da FUNARTE (CEDOC) de 1979, foi uma bela iniciativa em prol da edição de partituras de compositores brasileiros e sua associação com a gravadora *Continental* permitiu a distribuição de gravações de música brasileira (VETROMILLA, 2011). Com o barateamento do processo de gravação e produção de CDs, nos últimos anos surgiram inúmeras pequenas gravadoras (em torno de 400), sendo que 15% trabalham com música de concerto. Oitenta delas se uniram para formar a *Associação Brasileira de Música Independente* (ABMI) (MOLITSAS, 2005). Como exemplo, uma orquestra como a OSESP já teve CDs gravados por várias gravadoras: *BIS*, *Chandos*, *Naxos* e *Biscoito Fino*, sendo apenas a última brasileira. Atualmente, através do Selo Digital OSESP, tem disponibilizado várias gravações pela internet.

1.5.4 Orquestras

A Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESP), criada em 1954, é sem dúvida a orquestra com maior porcentagem de repertório brasileiro na sua programação. Não só isso, é também responsável pela encomenda de novas obras e restauração, edição (através do seu arquivo musical e da Editora Criadores do Brasil) e gravação de obras pouco conhecidas de compositores importantes na história da música brasileira. Realiza também um trabalho importante na divulgação de música brasileira de concerto tanto no exterior quanto no Brasil através de seus grupos estáveis, como o Quarteto OSESP e o Coro da OSESP, não só na Sala São Paulo, sede da orquestra, como em outros locais. Em dezembro de 2013, por exemplo, foram executados quintetos de sopro de Julio Medaglia e Ronaldo Miranda na Fábrica de Cultura Vila Curuçá, em São Paulo. O Coro da OSESP cantou obras de Almeida Prado, Aylton Escobar, Mozart Camargo Guarnieri e Heitor Villa-Lobos. O Coro Acadêmico e o Grupo de Metais tocaram em São Bernardo do Campo, Itatiba e Vinhedo obras de José Vieira Brandão, Gilberto Gagliardi e Francis Hime (Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, 2013).

A título de ilustração, vejamos o repertório de música de câmara tocado na temporada 2014 da orquestra:

Quadro 2- Repertório de música brasileira de câmara tocado pela OSESP em 2014

<i>Quarteto n.3</i> , de Cláudio Santoro
<i>Quarteto de cordas n. 15</i> , o <i>Quinteto em Forma de Choros</i> , o <i>Quarteto Simbólico</i> e o <i>Noneto</i> , de Heitor Villa-Lobos (obras raramente executadas)
<i>A Suíte Breve</i> de Armando Albuquerque (compositor gaúcho pouco conhecido)
<i>Homenagem a Bernstein</i> para piano e quarteto de cordas, de Celso Loureiro Chaves

Vejamos agora as obras para conjunto de câmara ou orquestra que foram estreadas em 2014:

Quadro 3- Obras para conjunto de câmara ou orquestra estreadas pela OSESP em 2014

<i>Tenerife</i> , de Alexandre Lunsqui para coro e grupo de câmara
<i>Variações Temporais</i> , de Ronaldo Miranda
<i>Peça para Corne Inglês e Orquestra de Cordas</i> , de Sergio Assad
<i>A Lua do Meio Dia</i> , de Eduardo Guimarães Álvares (falecido pouco tempo antes)

A orquestra tem valorizado o diálogo entre a música de concerto e a música popular; em sua programação sempre constam obras que apagam a divisão rígida entre esses universos. Ou são orquestrações de obras de músicos populares, como o Arranjo da *Suíte dos Pescadores* de Dorival Caymmi, realizado por seu filho Dori Caymmi, e ainda arranjos de Pixinguinha, Zequinha de Abreu, Edu Lobo e Tom Jobim, ou então obras de autores que transitam nas duas linguagens, como o *Adagio para Orquestra de Cordas*, de Egberto Gismonti e o *Trio de madeiras*, de André Mehmari.

Há também o esforço de aproximar o público à música atual, através da série “Música na Cabeça”, onde compositores falam sobre sua música antes de tê-la executada pela orquestra. Junto a isso, os programas feitos para crianças, nos quais escolas vêm à Sala São Paulo assistir à orquestra, têm o intuito de formar plateias que garantirão a sobrevivência desse repertório.

Na série “Recitais OSESP de Música de Câmara” não há música brasileira, mas a Orquestra de Câmara da OSESP executou o *Concerto para harpa*, de Radamés Gnattali na série “Solistas da OSESP”, além do *Quinteto de sopros*, de Mário Tavares e os *Trios de madeiras* de César Guerra-Peixe, André Mehmari e Heitor Villa-Lobos.

No programa orquestral, obras de Heitor Villa-Lobos, Claudio Santoro, Oscar Lorenzo Fernandez, Mozart Camargo Guarnieri e Carlos Gomes foram tocadas e o Coro da OSESP executou obras de Mozart Camargo Guarnieri, José Antônio de Almeida Prado, José Maurício Nunes Garcia, Ernst Widmer e Aylton Escobar.

Ainda com o objetivo de preservar e divulgar o repertório brasileiro e aproximar o público da música de concerto, havia as seguintes gravações programadas para 2014: um CD com obras de Tom Jobim, Carlos Gomes e Claudio Santoro entre outros; também um CD com a *Sinfonia*, de Villa-Lobos e com a peça *Momoprecoce*.

Como se pode perceber, a orquestra atua em várias frentes, tentando suprir as lacunas que existem em todos os estágios da produção e consumo da música brasileira de concerto. Seu trabalho na encomenda de novas peças, na formação de plateias, preservação do acervo, pesquisa de repertório, popularização da música de concerto de diferentes gêneros e formações e na educação e divulgação da música brasileira no país e no exterior, é parâmetro para a atuação de outros conjuntos estáveis. Sua excelência artística tem prestado inestimável serviço à música brasileira de concerto no Brasil.

Vejamos agora a situação das outras orquestras no país:

A Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB), fundada em 1940, tocou em 2013 as *Bachianas Brasileiras n.7 e n.9*, de Heitor Villa-Lobos, o *Concerto Nazareth para violão e*

orquestra, de Paulo Aragão, a *Serenata para cordas*, de Alberto Nepomuceno, a *Abertura em Ré*, de José Mauricio Nunes Garcia, a *Suíte Villa Rica*, a *Dança Selvagem* e a *Abertura Festiva*, de Mozart Camargo Guarnieri, a *Abertura Se as Mingas*, de Carlos Gomes, *Cauchemar*, de Francisco Braga, o *Batuque*, de Lorenzo Fernandez e *Núcleos*, de Ricardo Tacuchian. Ainda apresentou em versão de concerto as óperas *Jupyra*, de Francisco Braga e *Morena*, de Delgado de Carvalho. Em uma tentativa de se aproximar do público jovem, a orquestra participou do *Rock in Rio* com um concerto, com obras de Souto Neto, Ronaldo Miranda e Nelson Aires; também tocou a série “Concertos JBFm” de música popular brasileira, com o mesmo intuito.

Participou do *Festival Villa-Lobos*, tocando *Imaginarte Ouro só Azul*, de Nikolai Brucher, *Romance*, de Mário Tavares, *Ritmetrus*, de Edino Krieger e *Introdução ao Choros*, *Bachianas Brasileiras n.4* e o *Concerto para violão e orquestra de câmara*, de Heitor Villa-Lobos. Além disso, participou da *XX Bienal de Música Contemporânea* tocando as peças para orquestra dos compositores participantes (consulta no site da orquestra: www.osb.com.br).

A Orquestra Petrobras Sinfônica tocou de Ronaldo Miranda, *Dois Danças Latino Americanas* (obra encomendada), a *Sinfonia 3*, de Heitor Villa-Lobos e o *Oratório Cênico do Rio de Janeiro*, de Edino Krieger (Orquestra Petrobras Sinfônica, 2013).

A Orquestra Filarmônica de Minas Gerais, em 2013 realizou um concurso de composição e premiou a obra *Em sete*, de Leonardo Margutti e deu menção honrosa à *Sinfonia*, de Rodrigo Vita. Tocou *Tributo a Portinari*, de César Guerra-Peixe, *Rio São Francisco*, de João Guilherme Ripper, *Frevo*, de Cláudio Santoro, *Variações Sinfônicas*, de José Antônio de Almeida Prado e *Universo de Orquestra*, de Ronaldo Miranda, além das conhecidíssimas e sempre associadas *Dança Selvagem*, de Mozart Camargo Guarnieri e *Batuque*, de Oscar Lorenzo Fernandez (vide programação da OSB). Na série “Clássicos dos Parques”, tocou obras de Carlos Gomes, Francisco Manuel da Silva, César Guerra-Peixe, Cláudio Santoro, Mozart Camargo Guarnieri, Oscar Lorenzo Fernandez e Heitor Villa-Lobos (Orquestra Filarmônica de Minas Gerais, 2013).

Percebe-se com esses exemplos que as orquestras têm buscado de alguma forma se aproximar de seu público e incluir repertório brasileiro nos programas, algumas vezes com encomendas de novas obras ou com peças pouco conhecidas. Outras vezes optam por repetir as peças mais conhecidas que já são garantia e sucesso de público. No entanto, apenas a OSESP se preocupa com o repertório camerístico brasileiro. Esperamos que a prática seja aproveitada em outras orquestras, já que existe um repertório tão rico e versátil a ser explorado.

Sabemos que, em uma época em que mesmo as orquestras bem estabelecidas de países desenvolvidos se encontram em meio a crises, é um grande desafio convencer os governos e a sociedade em geral da importância de se manter uma orquestra no país. Afinal, o Brasil ainda passa por tantos problemas estruturais, que se torna difícil garantir o orçamento necessário para o funcionamento adequado de uma orquestra. Em abril de 2015, a II Conferência MultiOrquestra suscitou a criação da Abro, a Associação Brasileira de Orquestras, com objetivo de favorecer o diálogo entre as orquestras e entre essas e as instituições de ensino musical. Foi discutida a necessidade das orquestras tocarem em locais não convencionais, atraindo diferentes tipos de público, o que, segundo Claudia Toni, levará o músico a sair da zona de conforto e o fará questionar acerca do fazer música.

Esse questionamento acaba mostrando a necessidade de se reformular o ensino musical, com novas habilidades para o músico em formação, como saber falar em público, programar, criar projetos. Claudia, que participou da reestruturação da OSESP e foi sua diretora executiva no fim dos anos 90, continua:

“Ainda formamos um músico para o século XIX [...] Uma orquestra não pode ser uma instituição do século XIX, perdida no século XXI” (SAMPAIO, 2015, p.14-15). Ela também ressalta a importância de se estabelecer um diálogo com o governo no que se refere a políticas públicas, pois, segundo ela, nenhuma secretaria municipal ou estadual tem o corpo técnico para discutir políticas públicas para o setor musical.

Também devo aqui tratar dos projetos sociais que focam a música, principalmente a prática orquestral, como maneira de tirar as crianças da vulnerabilidade social. Eles têm sido um vetor de grande importância para trazer a música de concerto e seus instrumentos e repertório para locais onde o poder público é deficiente. Importante ressaltar que eles devem não só ser pensados como uma alternativa para a criança ser “alguém na vida” e continuar a reproduzir a ótica glamourizada do vencedor super-homem, tão presente no *establishment* da música erudita, mas sim como local de sensibilização, pois isso é que os tornará instrumento de inclusão de fato. Para tanto, a música de câmara também tem papel essencial, por valorizar o trabalho em grupo ao mesmo tempo em que estimula a iniciativa dos alunos, equilibrando cooperação e empreendedorismo.

1.5.5 Emissoras de rádio e TV:

Há de se lembrar que em 2007 apenas 34% das cidades possuíam rádio FM e 21,2% AM (MINC, 2007). As rádios desempenharam um papel fundamental na divulgação da música de

concerto no Brasil, pois abrigavam orquestras: em 1961, Juscelino Kubitschek criou a *Orquestra Sinfônica Nacional* para ser a orquestra da *Rádio MEC* (antes ela era da *Rádio Nacional*). Naquela época, várias rádios tinham uma orquestra que tocava tanto música erudita quanto popular, sendo que muitos compositores (Radamés Gnattali e César Guerra-Peixe por exemplo) trabalhavam nelas fazendo arranjos— havia a *Rádio Jornal do Brasil* no Rio de Janeiro, a *Rádio Jornal do Comércio* em Recife, a *Rádio Bandeirantes* e a *Rádio Tupi* em São Paulo e assim por diante. Algumas orquestras depois continuaram nas emissoras de TV, mas por fim foram desmontadas.

As rádios e emissoras de televisão públicas federais são administradas pela EBC (*Empresa Brasil de Comunicação*), criada em 2007 “para fortalecer o sistema público de comunicação” e usam o slogan “pública, inclusiva e cidadã” (site da EBC, 2013). Ao todo são duas emissoras de TV— a *TV Brasil* e a *TV Brasil Internacional* e sete empresas de rádio representando poucas regiões do Brasil— basicamente o Distrito Federal, o Rio de Janeiro e o Amazonas. São as seguintes: *Rádio Nacional FM e AM*, *Rádio Nacional Rio AM*, *Rádio Nacional Alto Solimões*, *Rádio Nacional Amazônia*, *Rádio MEC FM* e *Rádio MEC AM*. Dentre elas, apenas a *Rádio MEC FM* se dedica à música de concerto. As outras oferecem programas de esportes, música popular, programas infantis, rádio teatro e notícias. A *Rádio Nacional* foi criada em 1936 e serviu como rádio oficial do governo de Getúlio Vargas. Contava com orquestras regidas por quatro maestros diferentes. Era o maior quadro de músicos contratados do Brasil. Sua orquestra passou a ser administrada pela Universidade Federal Fluminense— UFF, enquanto a rádio foi revitalizada em 2003. Com a proposta de extinção da EBC pelo (des)governo Temer, o destino dessas rádios é incerto.

A *Rádio MEC FM* teve papel fundamental na divulgação da música de concerto no país. Além de gravar e tocar obras brasileiras, ainda possuía grupos de câmara como o quarteto de cordas e o quinteto de sopros, que também tocavam repertório brasileiro. Foi o Concurso “Música e Músicos do Brasil” da *Rádio MEC* que revelou o talento de Marlos Nobre em 1959, que inclusive veio a assumir em 1972 sua gestão. O programa “Música e Músicos do Brasil”, idealizado por Hans-Joachim Koellreutter no fim da década e 40, ligado ao movimento *Música Viva*, continua sendo transmitido às 3^{as} feiras das 22 às 23hs. São entrevistados intérpretes, compositores e regentes brasileiros. Outro programa é o “Ciclo Bienal da Música Brasileira Contemporânea” nos sábados às 19hs, que transmite peças estreadas nas Bienais. Há ainda o programa “Eletroacústicas” às 4as às 0hs, no qual alguma obra brasileira composta neste meio por vezes é tocada.

Além das rádios citadas, há a *Rádio e TV Cultura AM e FM*. A *Rádio Cultura FM* é a única emissora que se dedica exclusivamente à música de concerto, além da *Rádio MEC FM*, sendo uma referência de programação. Dos seus programas, o que versa sobre música brasileira atualmente é “Alma Brasileira”, sobre Heitor Villa-Lobos, apresentado aos domingos às 11hs e reprisado as 6as feiras às 21hs por Marcelo Bratke. Outros, como “Música Contemporânea”, apresentado por João Marques Coelho aos domingos às 22hs, não falam somente sobre música brasileira, mas muitas obras brasileiras são tocadas. Há ainda outros como “Arquivo Vivo”, apresentado pelo Maestro Roberto Tibiriçá e “Pianíssimo” pelo pianista Gilberto Tinetti, que muitas vezes apresentam obras brasileiras, mesmo o foco não sendo necessariamente esse. Ainda a transmissão semanal dos concertos da OSESP acaba disponibilizando ao grande público todo o repertório brasileiro tocado por ela.

Existem 64 rádios universitárias no Brasil e 83 cursos de música, sendo 21 de universidades federais. Não podemos esperar que universidades que não tenham curso de música venham a ter um programa de rádio ou TV que enfoque a música de concerto. Se isso acontecer será por iniciativas isoladas como é o caso da Universidade de Alfenas, que não possui curso de música, mas conta com um programa diário de música de concerto de duas horas (2^a a 6^a das 22 às 24hs e ainda nos sábados e domingos das 21 às 24hs). Além disso, muitas vezes, mesmo universidades com curso de música reconhecido não possuem programação de música de concerto nas suas rádios, como é o caso da UFMG e UFSCAR e mesmo a USP. Por incrível, que pareça, a *Rádio USP* só tem na sua programação um especial de quatro gravações realizadas por um professor do Departamento de Música sobre música de câmara.

Das universidades que possuem o curso de música e emissoras de rádio e TVs próprias, podemos ressaltar que em geral elas contam com poucos profissionais da música atuando diretamente em sua programação, quanto menos, docentes dos cursos de música. Pior ainda, sua gestão raramente se comunica com esses cursos, o que facilitaria a divulgação de suas atividades musicais.

Um exemplo: em Recife, a *Rádio Universitária da UFPE* não tem um programa sequer realizado por professor do Departamento de Música. A rádio FM se dedica totalmente à música popular com a exceção de um programa de 2^a a 6^a às 22hs e nos sábados as 21hs. A rádio AM, antes de ser desativada, tinha sua programação coordenada por um professor de geografia; ainda assim tinha alguns programas com música de concerto, mas somente dos clássicos mais populares como as sinfonias de Beethoven. O resto da programação era de música de raiz, entrevistas, notícias e música popular. Além da UFPE, as outras rádios

universitárias que têm algum tipo de programação que enfoca a música de concerto são a UFG, a UFES, a UFC, a UFRN e a UFRGS. Vamos descrever cada uma delas a seguir:

A UFG tem dois programas dedicados à música de concerto: um de 2ª a 6ª feira das 12 às 14hs chamado “Sala de Concertos” que reprisa das 22 às 0hs e que existe há 50 anos. O outro é a retransmissão do programa da Rádio Senado aos domingos das 13 às 14hs (na Rádio Senado ele é veiculado nos domingos às 10hs e reprisado as 3ªs feiras às 3hs e 4as feiras às 23hs. Era apresentado pelo tradicionalíssimo apresentador Artur da Távola (Universidade Federal de Goiás, 2013).

A UFC tem um programa de 2ª feira a domingo das 22 às 0hs (Universidade Federal do Ceará, 2013).

A UFES tem dois programas: um dedicado à ópera e outro chamado “Clássicos Universitários”, (apresentado por dois professores do Departamento de Física!), veiculado domingo das 21 às 23hs que milagrosamente, incluiu na sua programação disponível de aproximadamente 50 programas para audição, 4 programas sobre alguns compositores brasileiros, como Alberto Nepomuceno, Francisco Braga, Claudio Santoro e Camargo Guarnieri (gravações da OSESP). Há ainda um outro programa de rádio apresentado por docente do Departamento de Música, mas com foco na relação entre a música e ambiente, com exemplos na sua maior parte de outros gêneros musicais (Universidade Federal do Espírito Santo, 2013).

A UFRN tem o programa “Música Viva”, em parceria com a Escola de Música, aos domingos das 17hs às 18hs com reprise nas 2ªs feiras das 23 às 0 hs. Há ainda o programa “A Música no Tempo”, que versa sobre a história da música erudita, às 4ªs feiras das 23 às 0hs e o programa “Grandes Mestres da Música”, de 2ª a 6ª feira das 23 às 0hs (Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2013).

A UFRGS foi a pioneira na emissão radiofônica, em 1957, e em 1998 já veiculava seus programas na internet. Há um programa sobre órgão aos domingos às 20hs e outro chamado “6ªs Líricas” nas 6ªs feiras das 20:30 às 21hs, sobre assuntos relacionados ao mundo da ópera (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2013).

A UEL (Universidade Estadual de Londrina) tem quatro programas dedicados à música de concerto, sendo três apresentados pela mesma pessoa, Fernanda Jiran, e um deles chamado “Brasil Camerístico” enfoca a música de câmara brasileira, mas inclui também (e principalmente) obra brasileira para piano e obra coral. E a música de câmara apresentada é justamente em grande parte obras para piano e algum outro instrumento, por ser o que está mais disponível no mercado fonográfico. Ele é transmitido às 4ªs feiras das 22 às 23hs. Os

outros programas são “Para Gostar de Ópera” e “107 Clássicos” (que inclui música brasileira) às 3^{as} feiras das 21 às 22hs (Universidade Estadual de Londrina, 2013).

Há ainda a Rádio da Universidade de Blumenau com o programa “Clássicos Ontem e Hoje”, de 2^a a 6^a feira das 6 às 7hs e nos sábados das 5 às 7hs (Universidade de Blumenau, 2013).

Em algumas rádios e programas que se dedicam à música popular brasileira instrumental pode haver obras de compositores brasileiros de música de concerto, que trabalharam na música popular e compositores populares que trabalharam com arranjos sinfônicos; compositores como Radamés Gnattali, Tom Jobim, Egberto Gismonti, André Mehmari, etc.

1.5.6 Bibliotecas.

Os acervos mais importantes de música brasileira estão na Biblioteca Nacional, Biblioteca da UFRJ¹¹ (onde uma parte continua sem catalogação) e Acervo da Funarte. Há muita coisa também nas bibliotecas de universidades com cursos de Música, como a USP, a UNICAMP, A UFRGS, a UFPB, A UFPE e a UFRN.

Além das partituras e material fonográfico, a presença de catálogos nas bibliotecas foi durante muito tempo essencial para orientar as pesquisas dos músicos. Entre 1975 e 1979, o *Ministério das Relações Exteriores*, através do *Departamento de Cooperação Cultural, Científica e Tecnológica* publicou catálogos com a relação das obras de mais de 30 compositores. Alguns já eram consagrados, como Gilberto Mendes, Cláudio Santoro, Ernst Mahle, Marlos Nobre, Francisco Mignone e Camargo Guarnieri; outros estavam consolidando uma carreira, como Mario Ficarelli, Jorge Antunes, Bruno Kiefer, José Antônio de Almeida Prado, Ricardo Tacuchian e Willy Correia de Oliveira. Atualmente, as páginas na internet de instituições como a Academia Brasileira de Música e o SESC e páginas pessoais dos compositores desempenham a mesma função.

1.6 Conclusões obtidas através de relatos de compositores e intérpretes

Dez compositores foram entrevistados para podermos saber o que pensam sobre a receptividade de sua própria produção, sua afinidade com o oboé e um pouco do seu pensamento composicional. Alguns foram entrevistados pessoalmente, como Mariza Rezende,

11 A Biblioteca está fechada por causa de reforma do prédio que abriga a Escola de Música, e, portanto, seu acervo está atualmente inacessível.

João Guilherme Ripper, Jorge Antunes e Harold Emert, oboísta e compositor americano radicado no Brasil. Outros receberam as perguntas por e-mail. Foi o caso de Mauricio de Bonis, Martin Herraiz, jovens compositores de São Paulo, Marco Lacerda, professor da USP e compositor, Rodrigo Lima, compositor paulista criado em Goiânia e Brasília que trabalhou com o oboísta José Medeiros. Também foi entrevistado o compositor cearense e recentemente contratado como professor da UFRJ Liduino Pitombeira.

A lista de compositores poderia ter sido muito maior e abrangente, ou englobar compositores mais representativos e a discussão ter sido mais aprofundada. Mas tal procedimento fugiria do escopo desta pesquisa. O material colhido serviu apenas para pontuar as diferentes maneiras de lidar com assuntos comuns ao seu trabalho e ilustrar sua relação com o oboé. O objetivo da abordagem era apenas evitar o risco de se cair em uma visão reducionista ou estereotipada da figura do compositor.

Por exemplo, em relação à aceitação de suas obras, até que na maioria das vezes as respostas foram mais positivas neste aspecto do que era de se esperar. Mesmo com a pouca visibilidade da música contemporânea, a valorização dentro do nicho já é para muitos deles satisfatória, inclusive financeiramente, em alguns casos. Alguns compositores têm conseguido ter suas obras tocadas inclusive no exterior. Alguns exemplos das mais variadas respostas:

Acho que já me acostumei a ser o que sou, ou o que me fizeram ser nesse meio. Não reclamo, porque me dedico a outras atividades ligadas à música. Mas se tivesse que viver disso, estaria roubado! (LACERDA¹², 2013, informação pessoal).

Não posso dizer que sinto dificuldades em convencer intérpretes a tocarem minha música porque nunca tentei convencê-los contra sua vontade. No caso da música contemporânea em geral as oportunidades surgem por interesse mútuo, ou dificilmente funcionam [...] Não acho que as minhas peças especificamente deveriam ser mais tocadas. Naturalmente me agrada que a grande maioria delas já tenha sido tocada, algumas muito mais vezes que outras, mas a música erudita contemporânea em geral é pouquíssimo presente na vida social hodierna. A composição nessa linguagem é pouco afeita a sua transformação em mercadoria, especialmente em comparação com outros estilos musicais e linguagens artísticas, portanto é natural que ela seja pouco presente em um modo de produção em que se coloca o lucro em primeiro plano e não há lugar para o que não dialogue com ele. Portanto, pouco pode se fazer para combater essa situação a partir da própria prática musical. (DE BONIS¹³, 2013, informação pessoal).

Acho que tenho uma quantidade razoável de performances. Estou sempre enviando obras para diversos intérpretes no Brasil e no exterior e isso tem resultado em um bom número de performances e também de gravações. (PITOMBEIRA¹⁴, 2013, informação pessoal).

¹² Lacerda, Marcos. Re: Música de câmara para oboé. Mensagem recebida por dalbreiv@yahoo.com em 25 out. 2013.

¹³ De Bonis, Mauricio. Re: sua peça. Mensagem recebida por dalbreiv@yahoo.com em 31 out. 2013.

¹⁴ Pitombeira, Liduino. Algumas perguntas. Mensagem recebida por dalbreiv@yahoo.com em 12 mar. 2014.

A dificuldade para o compositor brasileiro, sobretudo os mais jovens, ainda reside nas nossas orquestras, pois boa parte dos diretores não priorizam um espaço para a música nova em suas programações. (LIMA¹⁵, 2013, informação pessoal).

Seu sucesso na divulgação das obras varia muito também em decorrência de fatores extramusicais, como a capacidade de organização de sua carreira, que se reflete na participação de editais, concursos, em terem projetos aceitos e obras comissionadas, e na interlocução com as políticas culturais. De qualquer maneira, é necessária uma relação de amizade entre compositores e intérpretes para que estes se disponham a tocar suas obras, principalmente quando os primeiros ainda não atingiram reconhecimento no meio musical. Sempre existe uma dificuldade de romper a barreira para atingir os circuitos de maior divulgação, como as orquestras. O acesso é restrito por conta tanto da falta de políticas culturais e incentivos quanto por um problema mais geral de educação — a falta de exposição ao público a esse tipo de música. Por outro lado, a formação dos compositores não os estimula a empreenderem suas carreiras e conquistarem novos espaços e abrirem frentes de trabalho.

É óbvio que existe uma carência de recursos destinados à música contemporânea em geral, e especialmente àquela feita pelas novas gerações, por artistas não "consagrados" e não frequentemente agraciados por encomendas internacionais. Isso é uma questão de política cultural, um dos aspectos mais catastróficos da gestão deste país nos últimos 20 ou 30 anos. Por parte dos compositores, no entanto, existe uma certa tendência a se conformar com essa situação, a se resignar a manter sua produção restrita a circuitos fechados ou se abandonar à sorte. Parece que os músicos em geral são educados para não ter iniciativa, para se manter no caminho "seguro". Essa é uma mentalidade pouco saudável, porque se as iniciativas não vêm de fora, os músicos precisam depender das iniciativas uns dos outros. É fundamental que os compositores se articulem com outros compositores e artistas não só da sua cidade e/ou região como do resto do país (e mesmo de outros países), e mantenham uma postura constantemente ativa no sentido de criar novas oportunidades e aproveitar as que já existem. A postura conformista não só leva à estagnação do meio; ela torna a própria música desinteressante. Quanto aos intérpretes, esse é um problema mais ligado ao sistema de ensino musical no Brasil. Os cursos superiores não exigem que os alunos de instrumento toquem música atual, e as iniciativas que poderiam vir a surgir espontaneamente são muitas vezes desencorajadas pelos próprios professores, de mentalidade bairrista e retrógrada. É fato que a grande maioria dos alunos de cursos de instrumento (com a possível exceção dos cursos de percussão) conclui a graduação sem nunca ter tocado uma única obra do século XX, que dirá do século XXI. Infelizmente, isso é algo que só vai começar a mudar quando as atuais gerações de professores e gestores deixarem as universidades e forem substituídas por cabeças mais novas e mais abertas (mas para que isso aconteça, evidentemente, é preciso que as cabeças novas permaneçam abertas)... (HERRAIZ¹⁶, 2013, informação pessoal).

Esses problemas serão discutidos mais profundamente no próximo capítulo, mas já vale adiantar que o objetivo maior desta tese é justamente contribuir para uma mudança de mentalidade dos futuros intérpretes para uma atitude mais aberta, proativa, empreendedora,

¹⁵ Lima, Rodrigo. Re: Música de câmara para oboé. Mensagem recebida por dalbreiv@yahoo.com em 8 nov. 2013.

¹⁶ Herraiz, Martin. Re: Música com oboé. Mensagem recebida por dalbreiv@yahoo.com em 13 jan. 2014.

pois cabe a cada um deles ideias, projetos e atitudes e para que a música de concerto possa sair da condição de invisibilidade e desconexão com o público.

Os relatos dos compositores confirmam a contingência em se atualizar as práticas educacionais também nas universidades, já que cada vez mais a pesquisa ganha corpo na área de práticas interpretativas, com a abertura de novos cursos de mestrado e doutorado no país. A utilização do extenso repertório brasileiro e a familiarização do aluno com sua linguagem são indispensáveis para que haja alguma perspectiva de mudança efetiva na visibilidade do repertório de música brasileira. Só assim se garantirá sua permanência pelas próximas gerações de intérpretes e compositores, já que, como dito antes, o desejo de ampliar o repertório do seu instrumento e a colaboração com os compositores fazem do instrumentista um elemento importante na criação e divulgação de novas peças. Abordaremos esse assunto mais adiante.

Quanto à motivação dos compositores ao escrever, não existe necessariamente uma intenção específica que não a da expressão e da experimentação com o som, ou seja, a metanarrativa¹⁷ já não é um elemento tão importante e a estética não está mais vinculada a uma filiação ideológica específica, como aconteceu durante a primeira metade do século XX. Os compositores sabem que não atingem ao “grande público” e serão poucos os que ainda têm essa ambição. Entretanto, gostariam de poder desempenhar sua função social enquanto artistas e de alguma forma estar incluídos na cadeia produtiva da economia criativa.

A intenção geral, quando escrevo música, é me expressar, reagir à realidade que me cerca, escapar à monotonia, buscar novas experiências sensíveis, questionar meus próprios valores, me reinventar; enfim, me manter vivo (HERRAIZ, 2013).

Não posso dizer que tenho uma intenção específica geral para escrever. Cada peça coloca um problema novo em relação à linguagem musical, à ideia que deu origem a ela, a sua formação instrumental (DE BONIS, 2013).

Em relação à escolha do oboé, o que motiva o compositor à vezes é simplesmente uma encomenda ou o contato com determinado oboísta. Em outras, é o interesse na composição do grupo instrumental (madeiras, por exemplo) ou ainda especificamente pelas particularidades expressivas do oboé.

Primeiramente, sempre fui atraído pelo timbre do oboé, ele sempre estimulou muito minha imaginação. Por outro lado, eu diria que um episódio decisivo para essa aproximação foi o encontro com o oboísta José Medeiros (Bobó), nos tornamos grandes amigos no período em que vivi em Brasília, e a partir disso nasceu essa parceria compositor-intérprete que me possibilitou conhecer melhor o instrumento e suas particularidades idiomáticas. Dessa parceria nasceu o *Concertino para oboé e Cordas* (2005) e *Pontos e Linhas* para oboé e percussão (2009), ambas as obras dedicadas e trabalhadas juntamente com ele. Creio que quando escrevo

¹⁷ Metanarrativa é a prática de compor uma peça tendo como base um conceito pré-definido, que pode ser um procedimento composicional ou um elemento extra musical.

para oboé busco aquilo que é próprio do instrumento e que eu não encontraria em outro instrumento, seu timbre, sua dramaticidade, articulações, suas possibilidades de técnicas estendidas, etc. (LIMA, 2013).

Como se pode perceber, a relação de amizade entre um compositor e um oboísta pode ser fundamental na composição de novas peças para o instrumento.

Vê-se outro exemplo:

No caso dessa peça escolhi o oboé por uma questão prática, a sugestão de trabalhar com um oboísta (o Joel Gisiger), e ao mesmo tempo achei interessante a oportunidade de explorar o instrumento depois de ter conhecido o livro *The techniques of oboe playing*, de Peter Veale, que é muito detalhado no que diz respeito a técnicas contemporâneas de execução do instrumento (DE BONIS, 2013).

Quanto aos intérpretes, também varia muito o interesse e envolvimento com novas composições, mas, de novo, aparecem as mesmas dificuldades enunciadas: falhas nas políticas culturais e no ensino musical— a pouca exposição dos alunos a linguagens diferentes e pouco estímulo a se tocar obras de colegas compositores.

Quando existe uma colaboração entre compositores e intérpretes, muitas obras são criadas. Podemos citar o caso de Marisa Rezende, que com o Grupo Música Nova, fundado em 1989 na Escola de Música da UFRJ, foi responsável pela estreia de mais de cem peças de novos compositores. Também houve, na década de 70, a estreita colaboração do *Grupo Ludwig* com a divulgação das obras do compositor Ernani Aguiar, além do grupo *Prelúdio XXI*, do qual já se falou anteriormente. Inclusive, em outras regiões do Brasil, como o Paraná, há vários grupos que se dedicam à música brasileira contemporânea: o *Nova Camerata*, que desde 1999 vem renovando o cenário camerístico com cantores, instrumentistas e compositores; o *Sopro5*, quinteto de sopros que se dedica ao repertório contemporâneo; o *Círculo da Invenção Musical (CIM)*, grupo de nove compositores da nova geração de Curitiba.

Simone Leitão, que em 2014 coordenou a *II Semana de Música de Câmara* no Rio de Janeiro, acredita que a pouca atenção ao repertório de música de câmara no Brasil se deve à própria formação musical, mais preocupada em criar músicos de orquestra ou solistas. Segue dizendo que a vantagem de grupos de câmara em relação às orquestras é de que podem chegar a lugares mais remotos e são mais viáveis financeiramente. Ressalta que a música de câmara é a base de formação para o músico (SAMPAIO, 2014). Um evento que tem dado boa visibilidade à música de câmara é o Festival SESC de Música de Câmara, que desde 2015 conta com a presença de grupos estrangeiros e brasileiros tocando em vários locais diferentes, além da programação de mesas, debates, *workshops* e *masterclasses*. Ainda assim, a música

brasileira contemporânea, não é o foco desse evento de caráter mais abrangente. Por que então não olharmos um pouco para o público frequentador de música clássica, para podermos medir o potencial de aceitação de obras camerísticas brasileiras? Com isso, poderemos descobrir a viabilidade de projetos que contemplem esse repertório em diferentes locais e configurações. Assim, resolvi empreender uma pesquisa de perfil do público frequentador de concertos onde obras brasileiras de câmara eram tocadas.

1.7 Entrevistas com o público frequentador de concertos de música de câmara brasileira

Questionários foram entregues para o público em diferentes locais. Eles visavam obter um perfil médio dos frequentadores e assim perceber se era um grupo homogêneo ou heterogêneo — se eram sempre as mesmas pessoas que frequentavam as salas de concerto, ou se cada sala ou evento tinha seu tipo de público. O objetivo foi sondar o alcance desse tipo de repertório entre a população. O percentual de pessoas entrevistadas em cada evento foi relativamente pequeno, entre 5 a 10 % do total presente.

Os questionários foram distribuídos em quatro concertos diferentes: um concerto do *Prelúdio XXI*, (grupo de compositores sobre o qual falamos no Capítulo 1.2, com dezesseis questionários); uma noite da *XXI Bienal de Música*, em concerto onde constavam obras para quarteto e quinteto de sopros, obras solo e peças com grupos de câmara grandes (dezessete questionários); em recital no *Theatro Anexo do Theatro Municipal*, com obras brasileiras para violino e piano (cinco questionários); em um outro recital com obras para cordas e piano do *Festival Villa-Lobos na Sala Guiomar Novaes* (oito questionários). Deve-se ressaltar que as propostas e tipo de repertório tocado em cada caso variaram bastante, o que possibilitou uma abordagem mais abrangente da cena musical brasileira de câmara no Rio de Janeiro. Enquanto nos concertos do *Anexo do Theatro Municipal* e da *Sala Guiomar Novaes*, obras mais tradicionais foram tocadas, na *Bienal* e no concerto do *Prelúdio XXI*, houve estreias de novas composições, algumas de linguagem bem experimental.

Ao contrário do que se poderia imaginar, o público que assistiu aos concertos do *Prelúdio XXI* foi bem eclético. Havia uma parcela formada por amigos ou familiares dos intérpretes ou compositores, outra por músicos profissionais. Mas boa parte proveio de diferentes segmentos, sendo tanto jovens quanto idosos. Em geral, apreciavam vários tipos de música, ou seja, não era um público tão “especializado”. Isso demonstra que não é necessário um conhecimento formal de música para se apreciar a música de câmara brasileira

contemporânea, e que ela atrai diferentes tipos de público. Uma boa parte tinha o hábito de ir a concertos de música nova, mas para alguns era a sua primeira ou segunda vez.

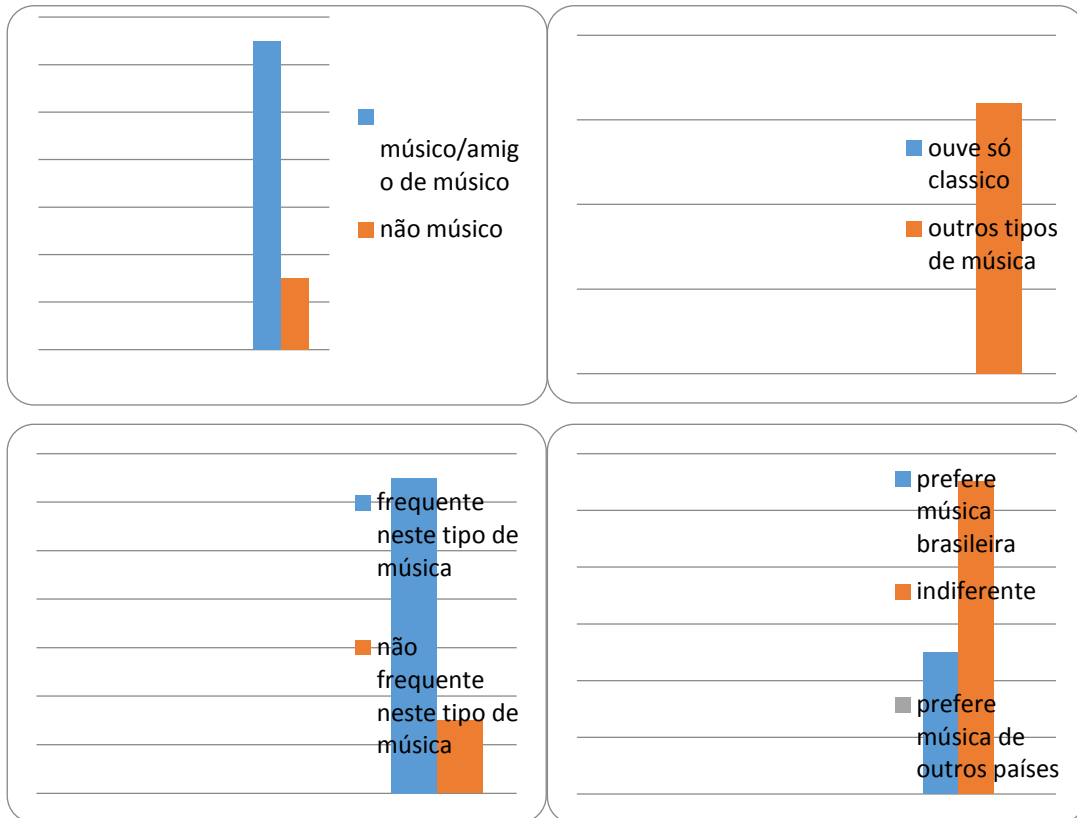


Figura 1- Perfil do público que compareceu a concerto do Prelúdio XXI.

Já no caso da Bienal, talvez até por ser “o” evento da música contemporânea, o público já era bem mais específico. Todos os entrevistados ou eram músicos ou amigos e familiares de músicos. Um quarto deles ouvia principalmente música contemporânea ou de concerto. A grande maioria dos entrevistados não fazia distinção entre música brasileira ou internacional. Assim, seu interesse em participar do evento era ou pela sua relação pessoal com os intérpretes e compositores ou pelo interesse na música contemporânea. Apenas uma pessoa disse preferir música dos outros países, por achar que eram mais bem tocadas. Quer dizer, não pela qualidade intrínseca das obras, mas porque acreditava serem tocadas com mais seriedade.

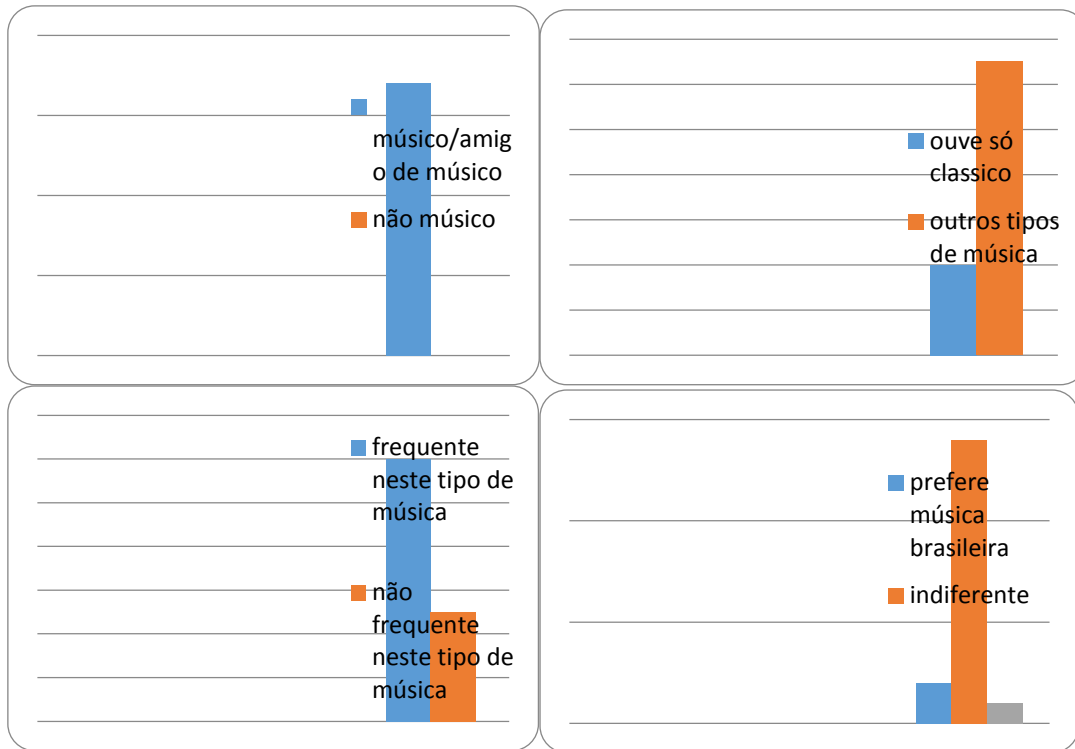


Figura 2- Perfil do público que compareceu a concerto da Bienal de Música Contemporânea

Já o público que frequentou o recital de violino e piano no *Anexo do Theatro Municipal* não era nada especializado. As peças tocadas eram mais antigas e de estética nacionalista. Dos cinco que responderam aos questionários, um era músico amador e outro músico popular e para dois deles era a primeira vez que iam a uma apresentação daquele tipo de música. Estavam acostumados à música popular, mas apreciaram o recital e responderam que voltariam com certeza a outros recitais do mesmo tipo de música. Apenas um frisou que sempre gostaria de ouvir música brasileira.

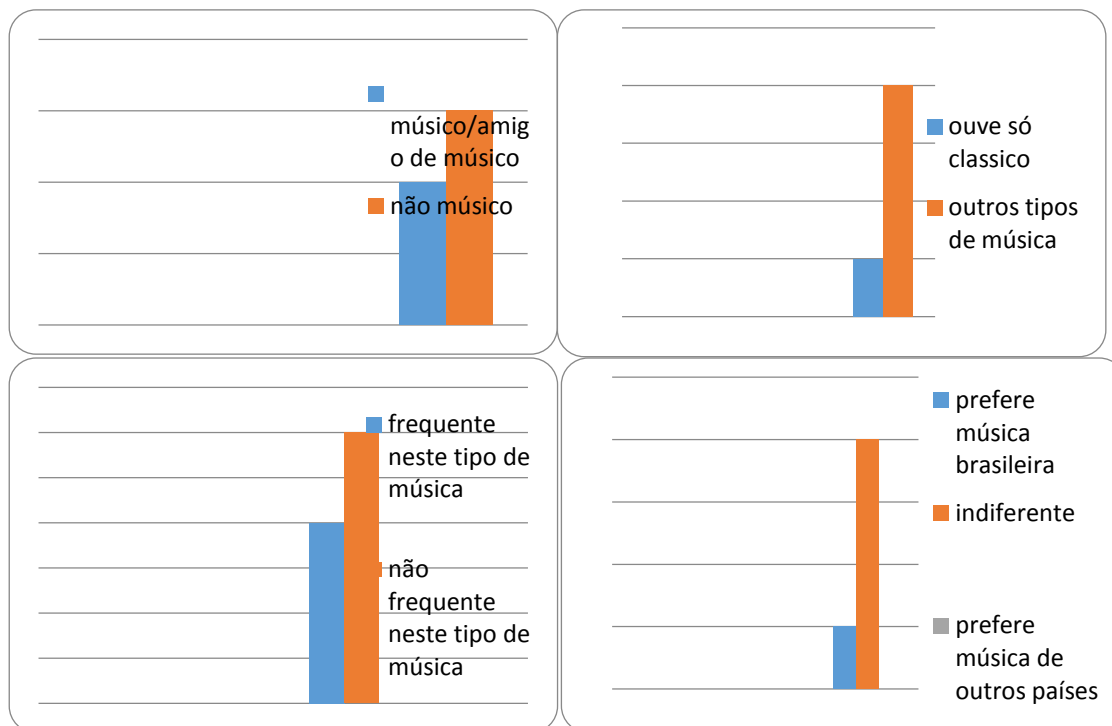


Figura 3- Perfil do público que compareceu a concerto no Anexo do Theatro Municipal

Os presentes no concerto da *Sala Guiomar Novaes* tinham familiaridade com música de concerto, mas menos da metade era formado por músicos ou amigos. Todos ouviam vários tipos de música e mesmo alguns não indo com frequência a concertos, gostam do repertório. Um quinto deles preferia a música brasileira.

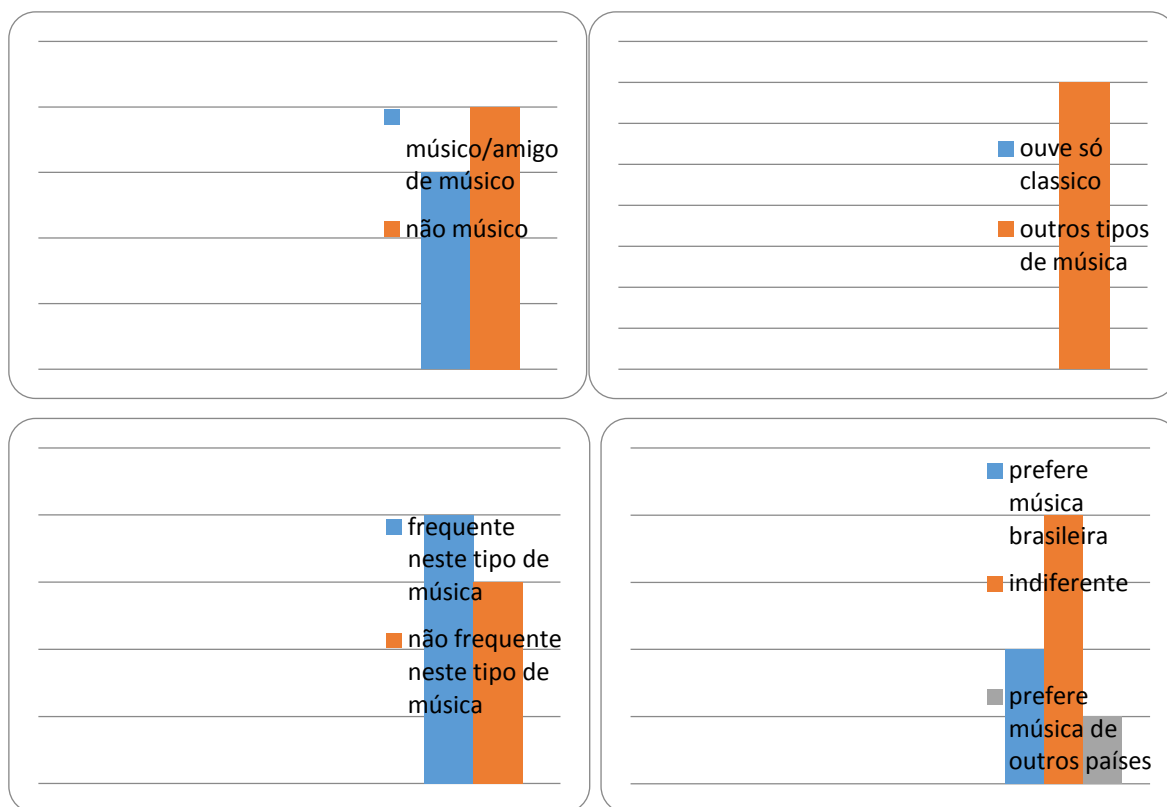


Figura 4- Perfil do público que compareceu a concerto na Sala Guiomar Novaes

Das entrevistas pode-se depreender que existe uma grande variação do tipo do público de acordo com o local e o formato das apresentações. Enquanto na Bienal o total de entrevistados eram músicos ou amigos de músicos, no *Anexo do Theatro Municipal*, 60% dos entrevistados não eram músicos. No conjunto, comparando as porcentagens de músicos e não músicos presentes entre os entrevistados em cada concerto, o perfil do público pesquisado foi composto de 34% músicos e amigos de músicos e 66% não músicos.

Em geral, o público presente nas salas de concerto em questão já é familiarizado com o repertório apresentado, com exceção do público presente no *Anexo do Theatro Municipal*, onde apenas 40% dos entrevistados se disseram frequentes apreciadores do tipo de música apresentado. Apesar disso, são raros os casos em que se restringem a ouvir apenas música de concerto. O lugar onde se encontrou mais esse tipo de atitude foi na Bienal, (24%), e em segundo lugar, no *Anexo do Theatro Municipal* (20%). No primeiro caso, tal fato se deve, certamente, por ser o local onde havia tantos músicos profissionais entre os entrevistados. Será que a especialização de sua profissão acaba talvez por lhes minar o interesse por outros tipos de música? Seria uma pena. Fica a pergunta...

Já no segundo caso, a razão poderia ser por parte do público que gosta de música da corrente nacionalista ser mais avessa a gêneros musicais ligados à indústria cultural; porém, trata-se apenas de uma suposição baseada no simples fato do maior defensor do nacionalismo na música, Mário de Andrade, criticar esses gêneros que ele chamava de popularescos (ANDRADE, 1972).

Falando em *Nacionalismo*, a maioria dos entrevistados (71%) é indiferente para a nacionalidade da música tocada. No concerto do *Prelúdio XXI*, foi onde se encontrou, entre o público entrevistado, maior presença de pessoas que preferiam a música brasileira de concerto (32%). Depreende-se dessa atitude a motivação de prestigiar eventos ligados à produção de novas obras, já que tal preferência também se manifestou entre o público entrevistado na Bienal de Música Contemporânea.

São, portanto, vários públicos que se interessam pela música brasileira de câmara, por diferentes motivos: seja para prestigiarem colegas e parentes, para admirarem ou aprenderem com os intérpretes, para apreciarem um programa de música brasileira durante o almoço, ou seja pela curiosidade em relação ao novo ou pouco usual.

Desse modo, é sempre muito importante manter a diversidade de propostas de concertos pela cidade, já que existe de fato público para todas elas; se não aparecem muito na mídia ou não acontecem em grandes espaços, não quer dizer que não tenham popularidade ou que não cumpram um papel social. Afinal não se restringem apenas a um mesmo grupo de músico especializados.

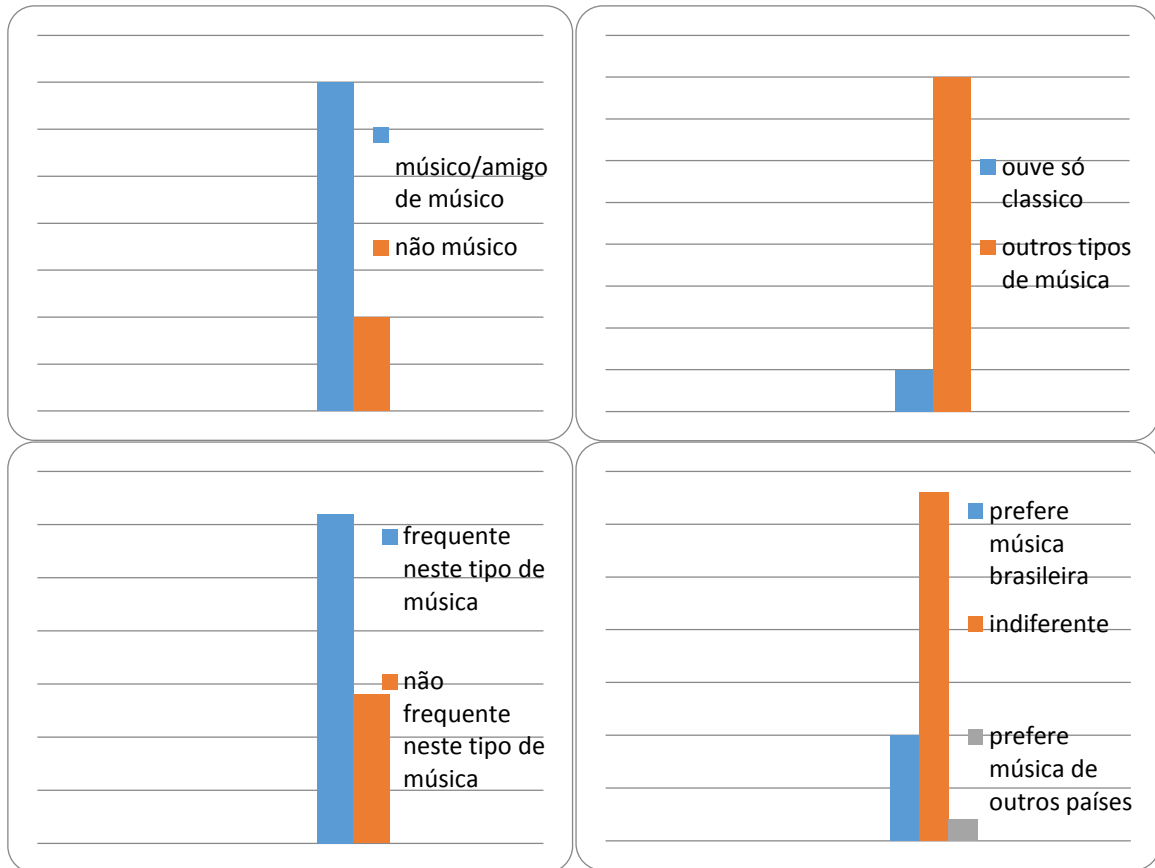


Figura 5- Perfil do público total entrevistado na pesquisa

CAPÍTULO 2 - A MÚSICA BRASILEIRA DE CÂMARA NA UNIVERSIDADE

2.1 A tradição do ensino “estilo conservatório” e suas consequências para o pouco reconhecimento da música de câmara

Pela minha própria experiência como professor de música de câmara na UFPE percebi o quanto a música de câmara é subvalorizada e como é grande o desconhecimento de peças do repertório brasileiro. São consequências do ensino musical no modelo de conservatório, que representa a repetição de repertórios consagrados, o estímulo ao virtuosismo, a teorização do ensino musical e o desestímulo à criação musical dos executantes. Como dito no capítulo 1.1, por mais que durante o século XX os artistas buscassem romper com as convenções e tentassem criar uma nova arte, livre dos condicionamentos do passado, a educação (tanto musical quanto geral) seguiu mantendo os vícios de uma mentalidade cristalizada, hierárquica, teórica e massificadora.

Interessante é que os músicos experientes sabem dos benefícios da prática camerística para os músicos em formação. Seiji Ozawa, regente da Orquestra Filarmônica de Boston entre 1973 a 2002, em seu projeto de formação orquestral para jovens, realizado na Suíça, fazia-os tocar em quartetos de cordas. “Sem música de câmara, um músico não faz música. É na música de câmara que ele aprende a ouvir a si mesmo e aos outros” (OZAWA APUD SAMPAIO, 2016). Assim, apesar de não haver a devida valorização da música de câmara nos “meios oficiais”, músicos reconhecidos no circuito musical internacional e que detêm posições importantes neste cenário percebem a importância da música de câmara.

A formação dos alunos é geralmente focada no desenvolvimento do repertório solo. É difícil convencê-los a dedicar parte de seu tempo de estudo para a música de câmara, relegada a um segundo plano. Existe de fato um preconceito tanto com a música de câmara como com a música contemporânea, como também com a música brasileira— o primeiro, fruto do individualismo que permeia nossa sociedade, o segundo, do tradicionalismo da educação musical e o terceiro, do colonialismo.

O modelo educacional atual forma músicos superespecializados, como “espécies raras de estufa” dependentes de um controle total de temperatura e umidade para que sobrevivam; afinal o músico erudito médio não toca em qualquer lugar, a qualquer hora, com qualquer pessoa, com qualquer instrumento, pois a música que sabe fazer depende de condições

especiais para ganhar vida.¹⁸ Essa especialização efetiva é reflexo do que aconteceu nas outras áreas. Com o advento da produção industrial em larga escala, a adoção da racionalidade na organização do trabalho levou à burocratização, fragmentação de tarefas e especialização dos profissionais. Temos o que é chamado de abordagem clássica: as propostas de Frederick Winslow Taylor (1856-1915) que inspiraram a linha de montagem utilizada por Henry Ford nas suas indústrias de automóveis (SANTOS, 2015). Sabemos que essa mudança no pensamento foi sendo efetuada desde meios do século XVIII e durante todo o século XIX e temos diversas ocorrências que comprovam na música essas mudanças: a adoção do temperamento igual, como sistema único de afinação, no qual as escalas passam a soar “iguais” e no qual os bemóis e sustenidos se equivalem; a utilização do metrônomo como parâmetro na indicação de andamento; a uniformização da sonoridade dos instrumentos em todos os registros, através da adição de chaves que propiciavam um modelo de digitação racional, nos instrumento de sopro, como o sistema Bohm na flauta transversal, por exemplo; a adoção de métodos que priorizavam a prática de escalas e estudos técnicos na formação musical. Todas essas ocorrências mostram que a homogeneização, sistematização e especialização passaram a ser valorizadas tanto na formação dos músicos, quanto na interpretação musical.

Antes do século XIX, a distância entre compositor e intérprete era bem menor, pois em geral os músicos atuavam das duas maneiras (RÓNAI, 2008). Por isso, era natural que obras pudessem ser modificadas pelo intérprete, que seguindo o estilo caracterizado pela peça, definia a instrumentação, improvisava a harmonia e ornamentava as linhas melódicas. Havia, portanto, maior versatilidade deste em se adaptar às condições presentes quando da execução das obras. O intérprete passou a ser um mero reproduzidor daquilo que o compositor tinha escrito somente no Romantismo, quando este adquiriu o status de gênio (HAYNES, 2007). Como a fama do intérprete já não poderia mais vir tanto da sua imaginação, gosto e ideias musicais, afinal essas agora eram limitadas pelo compositor, a acuidade técnica e virtuosismo passaram a ser as fontes mais seguras e quase exclusivas de reconhecimento profissional. Leite (2015) ressalta ainda a mudança de ambiente das execuções instrumentais das residências dos nobres para a sala de concertos como um fator importante que contribuiu para a morte da improvisação na música europeia, já que o formalismo maior de uma execução

¹⁸ Na UFPE, em um projeto de extensão de minha autoria, intitulado *Música para o Corpo e Alma*, pude perceber a dificuldade dos alunos que tocavam música erudita em tocarem no Hospital das Clínicas para os pacientes, pois nunca se achavam prontos e nunca achavam o ambiente adequado. Todos os alunos que permaneceram por longo tempo no projeto tocavam música popular, pois tinham maior desenvoltura na prática musical em ambientes não formais.

para um grande público desconhecido inibia liberdades antes possíveis em um ambiente doméstico.

A institucionalização da orquestra sinfônica, o meio de subsistência de grande parte dos músicos ditos eruditos, também exigiu outro tipo de formação. O músico devia se preocupar primordialmente em garantir a exatidão rítmica e de afinação, e priorizar uma maneira mais homogênea e menos pessoal de execução, tanto na sua produção sonora, quanto na sua interpretação, para se adequar às orientações de um regente em uma execução unificada.

Quando as gravações se popularizaram, a demanda por perfeição aumentou ainda mais, já que os erros ficariam para sempre registrados. Além disso, a existência de inúmeras gravações da mesma obra trouxe a homogeneização das interpretações também dos solistas, já que a tendência dos que aprendiam uma peça passou a ser copiar as execuções de intérpretes reconhecidos.

O advento dos conservatórios, das academias, das escolas de música, que baseiam seus projetos de pedagogia num modelo herdado do romantismo, reforçam a reprodução e cerceiam a produção. Os organismos tais como a orquestra sinfônica e o ritual do concerto em certa medida também reforçam esta realidade. Outra ideia vigente, a de que a história consagra aqueles que têm relevância ou validade *real*, tem novamente um fundo metafísico e idealista. A valorização de qualquer produção cultural está submetida à sua ressonância em determinados grupos hegemônicos (COSTA, 2004, p. 82).

Essa especialização e o alto nível de exigência técnica do repertório, além da ideia de perfeição, rigidez, competição e luta pelo sucesso apregoados pelo meio artístico profissional, acabaram por destituir o ensino musical formal dos aspectos humanizadores e terapêuticos da música.

Por conta desses fatores, o aprendizado musical se resume a horas de repetição fatigante dos mesmos trechos musicais e a prática profissional em orquestra pode acarretar altos níveis de estresse, ocasionando lesões físicas e traumas psicológicos em músicos eruditos profissionais. A pesquisa de Pereira et al. (2014), mostra que o nível de desgaste tende a ser maior em ambientes de alto nível de demanda de trabalho e baixo nível de autonomia, como é o caso de uma orquestra. O artigo de Andrade & Fonseca (2000), ao citar resultado de uma pesquisa que indica a incidência de problemas de má postura ou lesões por esforços repetitivos (LER) em 75% dos músicos de orquestras alemãs, sugere que podem ser causados pelos três seguintes fatores: sobrecarga muscular, problemas de natureza psicológica e situações que contribuem para o agravamento do estresse físico. Nas orquestras, a presença desses três fatores é comum.

As contingências do meio profissional fazem do músico erudito médio um ser limitado em vários aspectos. Ele tende a se interessar apenas pelo seu instrumento, sendo avesso a linguagens às quais não está habituado e incapaz de criar música nova, ou seja, compor ou improvisar. Pode ler partituras muito bem, ter ótima técnica, tocar as notas sempre “no mesmo lugar” e em alguns casos entender o que toca, mas tem dificuldade de pensar a música de forma global. Isso tanto na percepção do papel de sua parte em relação à dos outros músicos quanto do significado do que toca e sua relação com outros tipos de música e movimentos artísticos em geral. Sabendo que esses músicos aprenderam música formalmente, cabe a pergunta: de fato, eles “sabem” música? Assano¹⁹ (apud Penna, 2008, p.6) pergunta: “Afinal, quem ‘sabe’ música? Não ‘sabe’ música o seresteiro que, usando brilhantemente seu ouvido, acompanha seus parceiros para a tonalidade que forem?”

A dependência de uma partitura para a realização musical do músico erudito é consequência do ensino da harmonia e contraponto como matérias musicais apenas teóricas e da análise musical se focar na leitura e não na escuta. Ou seja, a teoria não é internalizada e a percepção visual passa a ser mais importante do que a aural. Segundo estudo que compara a formação de violonistas eruditos e populares,

Em alguns casos, o uso exclusivo da partitura sem referência sonora pode levar a situações absurdas como, por exemplo, a realização de um exercício de harmonia com a única ajuda da teoria e das leis da música, noutras palavras da matemática da música, sem ter a mínima ideia do resultado sonoro daquilo que está sendo escrito. Essas situações acontecem frequentemente nos conservatórios e escolas de música. Nesse sentido, a partitura sem referência sonora e sem um ouvido interno bem treinado, tem grandes limitações, sem dúvida (BOUNY, 2011 p.6).

Portanto, o primeiro grande desafio é desenvolver o ouvido, principalmente o harmônico, e a memória musical, para poder se desapegar da partitura. A improvisação será uma excelente ferramenta para tal, como veremos no capítulo 4, pois põe em prática os oito princípios propostos pelo professor e teórico da comunicação Neil Postman, conjuntamente com Charles Weingartner, enunciados em 1969 no livro *Teaching as a subversive activity*, para uma educação mais sintonizada com nossa época, mais capaz de estimular o espírito crítico e de autonomia, que eles chamaram de educação subversiva. Suas ideias desenvolvem o conceito de aprendizagem significativa de David Ausubel, de 1963 e é muito provável que tenham influência do pensamento do filósofo Gilles Deleuze. Certamente são revolucionárias, nem tanto no sentido combativo e político tão evidente no fim dos anos 60, como o nome poderia sugerir, mas de uma forma muito mais ampla, que talvez somente agora, com um

¹⁹ ASSANO, Christiane Reis Dias Villela. Reflexões acerca das concepções de conhecimento no contexto dos chorões. In: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 10., 2001, Uberlândia. Anais... Porto Alegre: ABEM, 2001. 1 CDROM.

certo distanciamento temporal, possam ser apreciadas de forma completa. Menos do que negar o que estava em voga, essas ideias sugerem novas maneiras de pensar o processo de aprendizagem e novos caminhos de empreendê-lo. Esses princípios serão abordados no decorrer deste e dos próximos capítulos.

O ensino da música erudita, por estar fortemente condicionado à leitura, por mais paradoxal que possa ser, relega a segundo plano a própria escuta, ainda mais se o instrumento utilizado produz alturas pré-definidas, como o piano. A partitura também acaba sendo um obstáculo para a comunicação entre os músicos, e entre esses e o público. A memória mecânica é trabalhada em detrimento da aural, e a improvisação, desencorajada. Já, a oralidade presente na música popular permite uma grande liberdade de interpretação.

E mais, nessa música de natureza repetitiva, cíclica, e transmitida oralmente, repetimos, mas repetimos sempre o diferente, e o “modelo” não existe propriamente dito: ele existe só através das realizações múltiplas e efêmeras. O músico, iniciante ou experimentado, só pode interpretar e se apropriar imediatamente da música através da ornamentação, a variação... que leva a uma familiaridade com uma forma de improvisação” (LE CREURER²⁰ APUD BOUNY, 2011, p.3).

No caso da tradição musical erudita, existe sempre o risco de se ficar preso à partitura, sem buscar o sentido que ela expressa, tanto por causa da veneração aos compositores quanto ao pouco estímulo dado à criação pela educação musical tradicional. Se os “textos musicais sagrados” não podem mais ser modificados, seus intérpretes passam a buscar apenas a cópia; não ousam criar. Onde existe um “certo” que é sempre certo, ninguém ousa errar. E sem erro, não existe criação. Temos aí um dos “mandamentos” da educação subversiva: a aprendizagem pelo erro. Todo conhecimento é provisório, e, por isso, o erro é parte fundamental do aprendizado. Nunca se ensina que dependendo da situação, o “certo” pode estar errado e que o “errado” às vezes é o certo. Com a liberdade da comparação, seria como em uma religião de ricos rituais, onde todos sabem de cor as escrituras, mas sem entender seu sentido nem praticar o que ensinam. Nesse ponto, tocamos outro princípio da educação subversiva: a consciência semântica. O sentido é dado pelas pessoas (ou pelos contextos); as coisas não têm um sentido “per se”. Dependendo do contexto, as escolhas devem mudar.

Porém, na medida em que o aprendiz desenvolver aquilo que chamamos de consciência semântica, a aprendizagem poderá ser significativa e subversiva, pois, por exemplo, não cairá na armadilha da causalidade simples, não acreditará que as respostas têm que ser necessariamente certas ou erradas, ou que as decisões são sempre do tipo sim ou não. Ao contrário, o indivíduo que aprendeu significativamente dessa maneira, pensará em escolhas em vez de decisões dicotômicas, em complexidade de causas em vez de supersimplificações, em graus de certeza em vez de certo ou errado. (MOREIRA, 2006, p.24).

²⁰ LE CREURER, Jean-Jacques. Musique traditionnelle en Creuse: cheminements et détours. Marsyas: Revue de pédagogie musicale et chorégraphique. Apprentissages et traditions. Paris: Ed. La Vilette Cité de la Musique, n. 31, p. 5-9 sept. 1994.

No entanto, ainda é comum encontrar nas instituições de ensino de música professores que pouco exploram o fazer musical em conjunto de maneira criativa, não estimulando a improvisação e a criação musicais, por não serem capazes de utilizar os conhecimentos teóricos como ferramentas que sugiram diversas possibilidades de execução musical (SWANWICK,1994; BORÉM, 2006).

Já há vários anos, ainda mais na Europa e nos Estados Unidos, que no mundo corporativo valorizam-se outros aspectos além da eficiência individual ou racionalidade na produção. Buscam-se profissionais com um perfil muito mais diversificado, com iniciativa, com capacidade de raciocinar e de trabalhar em grupo. Os aspectos psicológicos, propostos pela teoria de campo de Kurt Lewin (1890-1947), as pesquisas de Elton Mayo (1880-1949) e Abraham Maslow (1908-1970), todos psicólogos, mostraram a importância do bem estar e motivação dos funcionários para seu desempenho satisfatório (SANTOS, 2015). Essas ideias passaram a influenciar cada vez mais o mundo corporativo. O trabalho mecânico e repetitivo foi substituído por máquinas, sem dizer em habilidades mais sofisticadas, que agora são desempenhadas por computadores. Portanto, atualmente, valoriza-se nos profissionais justamente as qualidades humanas, que não podem ser substituídas por um computador, como o espírito de liderança, a imaginação, a capacidade de se adaptar a novas situações. Por isso, em empresas sérias, as relações sociais são valorizadas, nas quais a horizontalidade e a participação de todos são os elementos básicos. Da mesma forma na música, precisa-se efetuar uma mudança de paradigmas, de modo que os músicos e as instituições musicais possam estar preparados para a realidade de hoje, bem diferente da do século XIX e início do XX. Pois sabemos que para se cortar gastos, é fácil substituir um músico por uma gravação, um instrumento eletrônico e um programa de computador. Portanto, o músico, para ser bem sucedido, tem que ter outras habilidades além de tocar bem seu instrumento.

Uma maneira de estimular uma mudança nesses paradigmas seria introduzir os alunos à música de câmara brasileira, através de uma metodologia que priorize o prazer da execução musical em grupo e a liberdade criativa. Afinal, no repertório brasileiro mais recente, é bem comum se deparar com peças de caráter conceitual; por exemplo, obras de Gilberto Mendes, Jorge Antunes, Willy Correa de Oliveira, entre muitos outros; estas convidam à reflexão, humor, crítica, ou seja, uma participação ativa do músico e do público, sendo esses valores parte da linguagem. Mais um item, talvez o que serve como base para toda a educação subversiva, é contemplado aqui: a interação social e o questionamento. Aprendemos melhor em conjunto e em um ambiente de diálogo e reflexão. Por isso, com a utilização desse

repertório em situações de ensino-aprendizagem, aproveitando suas características em um contexto de dinâmicas de grupo, jogos cooperativos, improvisação, exercícios de autoconhecimento e de sensibilização, é possível desenvolver qualidades importantes para a atuação em grupo, como liderança, comprometimento, iniciativa, solidariedade, autogestão, disciplina e espírito participativo. Todas são qualidades essenciais a uma prática adequada da música de câmara.

Há também aspectos cognitivos muito desenvolvidos por esse repertório— a percepção do todo ao invés de apenas a parte a ser tocada, a utilização do corpo como parte da execução e a exploração da acústica através da movimentação. Obviamente tais aptidões podem ser desenvolvidas em qualquer repertório; entretanto, a inovação presente no repertório contemporâneo e sua intenção deliberada de manipular elementos extramusicais e fenômenos sonoros a torna capaz de estimular o desenvolvimento dessas aptidões de forma acentuada. Mais uma vez, temos outro princípio da aprendizagem subversiva contemplado aqui: o aprendiz é “perceptor” e representador.

Uma das suposições básicas da Psicologia Cognitiva é a de que seres humanos não captam o mundo diretamente, eles o representam internamente(...). A fonte primária para a construção de tais modelos [de representação] é a percepção e seu compromisso essencial é a funcionalidade para o construtor (perceptor). (MOREIRA, 2006)

Quando se estimula novos parâmetros de audição e percepção da música, se está fornecendo novos elementos para que o aprendiz aguçe seus sentidos e enriqueça seus modelos de representação.

Acreditamos que uma mudança de olhar para esse repertório por um número cada vez maior de músicos é o ponto chave para fomentar sua visibilidade na sociedade. Atualmente, só é visível o que se relaciona à economia de massa, em que é priorizado o que tem apelo ao grande público. Todo o resto depende de patrocínios governamentais e boa vontade de poucos músicos. Mas se essa “música invisível” for conhecida e valorizada por grande parte dos músicos, eles mesmos servirão como aliados junto aos organismos de divulgação, como as editoras, gravadoras, concursos, festivais, rádios e televisão, permitindo que essa música “apareça”.

Como veremos a seguir, só poderiam ser eles (nós) músicos, ainda que poucos, os responsáveis pela sua divulgação.

2.2 O papel dos grupos de câmara e a função do intérprete como professor e divulgador do repertório

2.2.1 Grupos de câmara

Existem vários grupos atuando na divulgação das novas composições, tocando, gravando e encomendando repertório brasileiro contemporâneo. A maior parte das encomendas para os compositores, e com as somas mais vultosas, vem das orquestras. Ainda assim alguns grupos de câmara também são responsáveis pela encomenda de novas obras aos compositores. Já existiram muitos grupos excelentes que se dissolveram por diferentes razões. Não é fácil a sobrevivência de um grupo por longo tempo, pois além de todas as questões financeiras e logísticas individuais e do grupo, que tem que se autogerir e ir atrás de projetos e editais para se manter, conta bastante a afinidade musical e pessoal entre os membros. Então aqui citaremos apenas os grupos atuais e com pelo menos dois anos de atividade. Deve-se lembrar de que como a presente pesquisa foi realizada no Rio de Janeiro, é provável que grupos atuantes em outras regiões do Brasil tenham passado despercebidos.

Os dois mais tradicionais conjuntos de câmara do Brasil são o *Quarteto de Cordas da Cidade de São Paulo*, fundado por Mário de Andrade em 1935²¹, o *Quinteto Villa-Lobos*²², fundado em 1962. Membros do grupo atuaram também em formações menores, como trio de palhetas. Além desses, vem se destacando o *Quarteto Radamés Gnattali*²³, quarteto de cordas que está gravando as integrais dos quartetos de Gnattali, Guerra- Peixe e Santoro. Há ainda o *Quinteto Art Metal*, o *Quinteto Brassil*, (quintetos de metal), o *Quinteto de Cordas de Curitiba* e até 2015 havia em São Paulo a *Camerata Aberta*²⁴. Mais dedicados ao repertório contemporâneo e atuando no Rio de Janeiro, há o *Grupo Música Nova da UFRJ*, dedicado à música brasileira contemporânea; o *GNU, Grupo Novo* da UNIRIO, formado por violino, flauta, piano, violoncelo e uma soprano, que realiza importante trabalho de divulgação e estímulo na criação de novas obras de câmara. O *Grupo CRON*, formado por mais de 10 músicos na UFRJ, já atua há mais de 5 anos na cidade. Há ainda o *Abstrai Ensemble*,

²¹ Atualmente integrado pelos violinistas Betina Stegmann e Nelson Rios, o violista Marcelo Jaffé e o violoncelista Robert Suetholz.

²² Atualmente integrado pelo flautista Rubem Schuenck, o clarinetista Paulo Sérgio Santos, o oboísta Luis Carlos Justi, o trompista Philip Doyle e o fagotista Aloysio Fagerlande. Aproximadamente 300 obras foram escritas especialmente para o conjunto ao longo dos anos (FRESCA, 2006).

²³ Vencedor do *Prêmio Rumos Itaú 2007*, do *XIII Prêmio Carlos Gomes* como o melhor conjunto de câmara do Brasil em 2009, indicado para o Grammy Latino 2012, Prêmio de Cultura do Governo do Rio de Janeiro 2012-2013 e *Prêmio da Música Brasileira 2013*.

²⁴ Era o grupo estável de professores da Escola de Música do Estado de São Paulo — Tom Jobim, dedicado ao repertório musical dos séculos XX e XXI. Obteve *Prêmio APCA* 2010 e 2012 e que infelizmente foi dissolvido em 2015 por falta de verbas. Espera-se que possa retomar suas atividades brevemente.

fundado em 2005 na França, tendo feito concertos até 2008 em Bordeaux, Paris e Karlsruhe. Foi retomado em 2010 no Rio de Janeiro quando Pedro Bittencourt começou a trabalhar como professor efetivo de saxofone na UFRJ. Conta com 11 músicos com a proposta de tocar repertório contemporâneo conjugando as últimas tecnologias.

Como prova da popularidade da formação de quinteto de sopros e vastidão de repertório, podemos citar o *Quinteto Brasília*, o *Quinteto da Paraíba*, o *Quinteto Alberto Nepomuceno*, o *Quinteto Lorenzo Fernandez* e o *Quinteto da UnB*.²⁵

Entre os grupos de câmara de existência duradoura que se dedicam à música brasileira de concerto, poucos são os que apresentam oboé em sua formação que não sejam quintetos de sopros. Dentre eles há o trio de oboé, fagote e piano formado pelo oboísta Luis Carlos Justi, o fagotista Aloysio Fagerlande e a pianista Fany Solter. Existe também o *Trio Capitu*, do qual falamos no capítulo 1, formado por flauta, oboé e fagote, com seu primeiro CD recém-lançado. Como se pode ver, são poucos comparados com a infinidade de grupos com outras formações, citados anteriormente. Esse é um dos indicadores de que obras para oboé em outras formações são pouco tocadas.

É verdade que muitas formações menos comuns teriam um repertório muito pequeno para permitir além de uma sobrevivência efêmera do grupo, diferentemente de um quinteto de sopros, por exemplo, que pode seguir tocando sempre um repertório diferente sem esgotar tudo que foi escrito para a formação. Por isso o repertório escrito para uma formação não tradicional sempre terá a tendência de ser menos tocado, ainda mais se for para um grupo grande. Logo se depreende a importância de encontros, festivais e congressos voltados para a prática musical, que possibilitam o encontro de diferentes instrumentistas para a execução de música que de outra forma, não seria ouvida.

Falando especificamente sobre o repertório do meu CD (peças para oboé e cordas e oboé e piano), eu tive a oportunidade de poder tocar a maioria das obras em vários festivais nos quais dei aula tais como: Festival de Todas as Artes de Londrina, Festival de Verão de Brasília, Semana da Música da Universidade Federal de Natal, e o Festival Internacional de Música do Pará. Todas as apresentações foram em recitais de divulgação do CD entre os anos de 2010 e 2011. Com certeza tenho divulgado o repertório com os alunos. [...] confesso que é difícil ter oportunidade de tocar o repertório do meu disco, principalmente pela dificuldade das obras, da variedade do repertório, de pessoal disponível, além da falta de espaço e aceitação a esse tipo de repertório, tanto do público quanto dos músicos, infelizmente (MEDEIROS²⁶, 2013, informação pessoal).

²⁵ Há também o *Trio Brasileiro*, atuante desde 1975, formado por Gilberto Tinetti (piano), Erich Lehninger (violino) e Watson Clis (violoncelo). No entanto, se dedica principalmente ao repertório internacional tradicional, por isso não foi citado no texto.

²⁶ Medeiros, José. Re: Pesquisa. Mensagem recebida por dalbreiv@yahoo.com em 4 dez. 2013.

2.2.2 O papel do Intérpretes

O interesse dos intérpretes em ampliar o repertório do seu instrumento e seu trabalho em colaboração com os compositores é fundamental para que novas peças surjam. Falando do oboé, o instrumento focado nesta pesquisa, há o exemplo do inglês Leon Goossens, catalisador na composição de obras que se tornaram parte do repertório oboístico, como é o caso do *Concerto* de Ralph Vaughan Williams, o *Quarteto Fantasia* de Benjamin Britten, os quintetos de Arthur Bliss e de Arnold Bax. Há ainda outras obras influenciadas pela presença de Goossens, que se não são tocadas frequentemente, têm grande valor musical — os concertos de Gordon Jacob, o *Concerto Duplo* de Gustav Holst para flauta e oboé, o *Concerto* de Malcolm Arnold e o seu próprio concerto.

Outro caso mais recente é o de Heinz Holliger, que além de ter sido responsável pelo surgimento de obras para oboé de Witold Lutoslawsky, Luciano Berio, Krzysztof Penderecki, Olivier Messiaen, Frank Martin, Karlheinz Stockhausen, Isang Yun, Hans Werner Henze, Vinko Globokar e muitos outros, compôs obras importantes no repertório do instrumento, como sua *Sonata para oboé solo*.

No Brasil, temos dois exemplos de oboístas que inspiraram a composição de novas obras para o instrumento: Harold Emert, oboísta americano radicado no Brasil, estreou muitas obras para oboé nas décadas de 70 e 80, fez parte do *Trio Música Viva*²⁷, que encomendou e estreou obras como o *Trio* de Esther Scliar e o *Trio* de Almeida Prado para flauta, oboé e piano e compôs muitas peças para oboé e diferentes formações e oboé e orquestra. Harold se aposentou recentemente da Orquestra Sinfônica Nacional. Além dele, Ricardo Rodrigues, oboísta brasileiro radicado há muitos anos na Alemanha, sempre se dedicou à divulgação da obra brasileira contemporânea. Ele realiza estreita colaboração com a compositora Jocy de Oliveira, que assim incluiu o oboé em muitas de suas obras. Todos os oboístas citados são/eram também compositores, com exceção do último; talvez por isso demonstrem tanto interesse em novas peças.

Para que as produções recentes sejam conhecidas, é necessário que uma nova geração de oboístas se interessem em tocá-las. Iniciativas como o projeto *Quinteto Experimental de Sopro*, coordenado pelo professor da UFRJ Dr. Aloysio Fagerlande, e o projeto *Música Itinerante*, coordenado pelo Prof. Dr. Sérgio Barrenechea, são importantes neste aspecto. Ambos possibilitam o contato do aluno com o repertório brasileiro e a relação com

²⁷ O *Trio Música Viva*, formado pelo flautista Norton Morozowicz, o oboísta Harold Emert e a pianista Norah de Almeida, foi um grupo importante para a divulgação de novas peças camerísticas brasileiras para oboé, flauta e piano, na década de 70.

compositores atuantes. A estreia, em 2014, de cinco novas peças de alunos de composição pelo deceto de alunos do *Música Itinerante*, ilustra bem como a existência de um grupo de câmara na universidade estimula a produção de novas composições. Tal contato não somente é importante para que o aluno toque esse repertório futuramente, mas também que venha a ser um apoiador do mesmo enquanto professor ou até como membro de uma instituição governamental ligada à política cultural.

Observando o projeto, pude perceber como as diversas dificuldades que existiram no início, como a falta de familiaridade com as linguagens propostas e os desafios apresentados por elas foram superadas. Uma aluna de clarinete relata sua impressão ao preparar as peças que os compositores haviam escrito para o grupo:

“No primeiro ensaio detestei as peças! No segundo achei as músicas esquisitas. Quando voltei do terceiro, ficava cantando as melodias em casa e não sabia de onde vinha aquilo. No quarto, já estava gostando de tocar. No quinto me apaixonei!” (Informação verbal)²⁸

Como dito anteriormente, os festivais são outro meio importante para estimular a produção e divulgação do repertório camerístico. O *Festival Villa-Lobos*, existente desde 1961, é um dos poucos eventos, senão o único, cujo foco é a música de câmara brasileira. Grande parte da programação é composta por peças brasileiras e, ainda mais importante, são realizadas oficinas de música de câmara e um concurso entre os grupos participantes, o que serve de estímulo para a formação de grupos e divulgação do repertório. Em um concerto, uma moça que não era musicista e que estava filmando o evento chorou de emoção após ouvir *Impressões Seresteiras*, de Heitor Villa-Lobos. Não é um dado muito acadêmico, mas prova o poder que a música (e, no caso, a música brasileira) tem de mover as pessoas. Só isso já é suficiente para mostrar por que ela deve ser tocada com mais frequência e em mais locais.

Também tive a oportunidade de participar de eventos de compositores da UNIRIO como executante. Em uma ocasião toquei uma obra em três movimentos para oboé e violão de Rafael Bezerra, chamada “Poseidon”, de caráter algo popular. O primeiro, com o título “O tirano”, tinha uma seção em 7/8, que se transforma em um flamenco. Depois de uma experiência um pouco maior com música popular, hoje eu o entendo melhor. O segundo movimento (“O domador de cavalos”) inicia com uma melodia no oboé que é sempre ecoada pelo violão, a qual me lembra *La Fille au Chevaux de Lin*, de Claude Debussy e depois segue com caráter nostálgico. O terceiro movimento (“O amante”) inicia com o caráter elegíaco de

²⁸ Relato concedido por Luanna Conceição, aluna de clarinete da UNIRIO. Rio de Janeiro, 2015.

Il Vecchio Castelo do *Quadros de uma exposição* de Modest Mussorgsky, mas logo pega o balanço do flamenco. Ouvindo a gravação do nosso concerto, dia 20 de abril de 2016, percebo como ainda faltou interiorizar o ritmo para que eu estivesse mais alinhado com o violonista Richard Wang, o que teria tido mais chance de acontecer, caso eu tivesse memorizado a peça. A gravação a seguir é bem ilustrativa de algo comum na música brasileira de concerto: uma interpretação que deixa a desejar para uma música que pede uma abordagem mais popular.



Gravação 1- *Poseidon* para oboé e violão, de Rafael Bezerra

Alguns meses depois, em um outro concerto organizado pelos compositores da UNIRIO, fiz a estreia mundial de uma peça para oboé solo do compositor Marcel Castro-Lima, chamada “Topografia”, baseada no relevo da cidade do Rio de Janeiro. No processo de estudar a peça, interfeirei em algumas ideias do compositor, e modéstia à parte, acho que o resultado ficou bom. Em vários momentos, se pedia o uso de *frulatto*. Sempre achei esse recurso pouco adequado ao oboé, pois por ser um instrumento que exige muita pressão e ainda por cima o som ser produzido dentro da boca, o *frulatto* fica bem menos evidente do que em outros instrumentos, como a flauta. Sugeri substituí-lo pelos multifônicos, que aí sim, o oboé executa muito bem. Eu nunca tinha tocado uma peça com multifônicos, então fui explorando meu instrumento de modo a descobrir os que mais se adequavam às notas pedidas. Para mim foi uma ótima oportunidade de aprender uma técnica estendida e acho que para Marcel, também foi uma oportunidade de aprender um pouco mais sobre os recursos expressivos do oboé. A gravação da estreia, no dia 31 de agosto de 2016, pode ser ouvida a seguir.



Gravação 2- *Topografia* para Oboé de Marcel Castro-Lima

Esses eventos tinham a boa proposta de mesclar apresentações de música erudita e popular, aproximando assim esses dois universos que na verdade são um só; foi instigante poder ter participado deles, que ainda por cima, contavam com ótimos compositores e intérpretes.

Também vale a pena citar aqui a importância da criação da Associação Brasileira de Palhetas Duplas (ABPD), idealizada em novembro de 2016, na realização do I Encontro Nordestino de Palhetas Duplas em João Pessoa e criada em fevereiro de 2017. O desejo de se criar uma associação era antigo, e vários encontros já haviam ocorrido anteriormente, na USP, em Piracicaba e em Tatuí, idealizados pelos professores Alexandre Ficarelli e Lucius Mota, entre outros, mas a associação nunca tinha se consolidado. Em setembro de 2017, foi realizado também em João Pessoa o I Encontro Internacional da ABPD, que contou com a participação de oboístas e fagotistas atuantes em orquestras e universidades em várias regiões do Brasil, além de outros vindos dos Estados Unidos, Espanha, Uruguai e França. Cabe aqui o reconhecimento do papel do Prof. Ravi Shankar Domingues, da UFPB, tanto na criação da ABPD quanto na realização dos dois encontros. Neste último, uma peça para oboé solo de Douglas Braga e uma para fagote solo de Carlos dos Santos foram comissionadas para a realização de um concurso, que contou com a participação de alunos de várias regiões do Brasil. Tanto no encontro regional quanto no nacional, houve espaço para a troca acadêmica, com a apresentação de palestras, *posters* e comunicações de pesquisas. Também foi apresentada muita música de câmara. Dentre as peças brasileiras executadas, tivemos *Albion* de Marcos Lucas e *Dialogue 1 e 2* de Rami Levin, para flauta e oboé, a *Duo sonatina* para oboé e fagote de Breno Blauth, as *Variações sobre a Bachiana 7 de Heitor Villa - Lobos* para oboé, clarineta, fagote e piano, de André Mehmari, a *Sonata* para oboé e piano de Breno Blauth e ainda como peça solo a *Oboé solo 1 a 4* de Heitor Alimonda e como obra orquestral, o *Concertino*, de Breno Blauth.

O ensino musical é indissociável da atividade dos intérpretes, já que a composição e/ou estreia de boa parte das novas obras usualmente ocorre no ambiente acadêmico.

“Na UNIRIO, por minha iniciativa, a música brasileira faz parte do repertório obrigatório dos alunos que apresentam (eu naturalmente também apresento) em recitais, concertos, audições, etc.” (JUSTI²⁹, 2013, informação pessoal³⁰).

²⁹ Luis Carlos Justi, divulgador do repertório brasileiro contemporâneo, estreou várias obras brasileiras em diversas bienais atuando como recitalista e professor. É membro do *Quinteto Villa-Lobos* e professor da

A presença de professores de diferentes instrumentos na universidade estimula o surgimento de peças para uma grande variedade de formações instrumentais. Cada uma delas apresenta um desafio diferente ao músico.

As obras solo dão uma liberdade maior em relação à interpretação que as com formação instrumental maior. Com piano, em duo, cria-se uma cumplicidade muito interessante e atraente. Nas formações maiores, como um quinteto, por exemplo, o trabalho é diferente e exige uma atenção, uma flexibilidade, um ouvir um ao outro, uma participação de cada um muito maior no sentido de manter a unidade da obra e da interpretação. São três campos distintos e igualmente muito atraentes (JUSTI, 2013).

2.3 Conclusões acerca dos relatos dos alunos de oboé e observação das aulas na UNIRIO e UFPE

Os alunos também foram entrevistados na pesquisa, para que se pudesse perceber o quanto sua passagem pela universidade permite o contato e conhecimento do repertório brasileiro. Foram eles um ex-aluno de Bacharelado pela UFPB que fez extensão na UFPE, um ex-aluno de Licenciatura e um de Bacharelado da UFPE, totalizando três alunos ligados à UFPE; um aluno de Licenciatura, três alunos e um ex-aluno de Bacharelado da UNIRIO e dois alunos de Bacharelado da UFRJ que fazem aulas de extensão na UNIRIO, totalizando sete alunos ligados à UNIRIO.

O questionário (disponível no Anexo B) procurou traçar suas preferências, seu conhecimento prévio do repertório, sua experiência com a prática de música de câmara e seu objetivo profissional.

Diferentemente dos professores e dos compositores, as perguntas em muitos casos foram feitas pessoalmente, o que possibilitou uma maior variação nos tópicos abordados. Não achei necessário seguir um roteiro rígido, porque para mim era mais importante deixá-los à vontade para falar um pouco de si e do que achassem mais importante. Os alunos da UFPE, por causa da distância, foram entrevistados por email. Como eles já me conhecem muito bem e temos uma relação próxima, creio que a formalidade de mandar as respostas por escrito os tolheu menos do que seria o caso com os alunos do Rio de Janeiro, que mal me conheciam.

O gosto dos alunos variou bastante, e também o tipo de músicas que escutam. Em todo caso, geralmente ouvem peças para o instrumento, principalmente as que estão estudando no momento ou que irão tocar. Apesar de em alguns casos ter sido pouca sua exposição à música de câmara, todos gostam de tocá-la e percebem sua importância na sua formação profissional.

UNIRIO, tendo antes sido professor da UNICAMP e atuado como primeiro oboé na OSB, além de participar de vários grupos de música de câmara com diversas formações.

³⁰ Justi, L.C. Algumas perguntas. Mensagem recebida por dalbreiv@yahoo.com em 8 out. 2013.

Na UFPE são obrigatórios oito semestres de música de câmara nos cinco anos de duração do curso de bacharelado em instrumento, totalizando 240 horas, o que garante um bom contato do aluno com o repertório. Já nos quatro anos de curso da UNIRIO, são pedidos quatro semestres de música de câmara, totalizando 120 horas, metade do que é obrigatório na UFPE.

Pelas respostas dos alunos aos questionários, foi possível perceber o quanto a oportunidade de fazer música de câmara havia sido importante para eles. “Gosto de música de câmara e pretendo continuar fazendo, é uma prática em conjunto indispensável, pois através dela temos a oportunidade de interagir com outros músicos, bem mais que em orquestra” (SANTOS³¹, 2014, informação pessoal)³².

“Não consigo dissociar a formação de um músico da música de câmara” (NASCIMENTO³³, 2014, informação pessoal)³⁴.

Acredito que é uma das melhores formas, senão a melhor, de nos desenvolvermos musicalmente. Tanto do ponto de vista técnico, quanto do ponto de vista estilístico. [...] desenvolvimento e/ou melhoria de aspectos técnicos importantíssimos como: afinação, dinâmica e articulação. Também exige de nós a melhoria e desenvolvimento do aspecto estilístico e, conseqüentemente nos permite aprimorar o nosso tipo de execução. E por fim, nos ajuda a termos um pouco de refinamento humano; trabalhar em um grupo de câmara exige de nós toda solidariedade, paciência e tolerância que jamais nos foram exigidas em quase nenhuma outra situação (BELO³⁵, 2014, informação pessoal)³⁶.

Alguns relataram que não têm muita oportunidade de fazer música de câmara na vida profissional, devido à falta de tempo e de disponibilidade dos colegas. A questão financeira também pesa, e como não é fácil conseguir participar de projetos que paguem por um concerto de música de câmara, a tendência é ocupar o tempo dando aulas ou tocando em orquestras. Rodrigo Herculano, graduado em oboé pela UNIRIO e atualmente tocando na *Orquestra do Theatro Municipal do Rio de Janeiro*, gosta de tocar música de câmara, mas não pretende tê-la como prioridade, pelo difícil retorno financeiro. Acha o mercado muito ruim, precisaria de mais tempo e dinheiro para poder se dedicar a ela. Mas considera que suas experiências com a música de câmara foram um ótimo aprendizado, pois deram a

³¹ Maria José dos Santos é bacharel em oboé pela UFPE. Formou-se em 2013. Atualmente é oboísta da Orquestra Sinfônica da Paraíba e cursa licenciatura em música na Universidade Federal da Paraíba.

³² Santos, Maria José dos. RESPOSTAS!!! De algumas perguntas para pesquisa. Mensagem recebida por dalbreiv@yahoo.com em 14 out 2014.

³³ Junielson do Nascimento é licenciado pela UFPE. Formou-se em 2014.

³⁴ Nascimento, Junielson do. Perguntas para a pesquisa. Mensagem recebida por dalbreiv@yahoo.com em 21 jul 2014.

³⁵ Roberta Belo se graduou em oboé em João Pessoa e foi aluna de extensão na UFPE. Fez parte da Orquestra Sinfônica de Sergipe e atualmente leciona oboé no Conservatório Pernambucano de Música e na Orquestra Criança Cidadã. É membro do *Quinteto de Sopros Arrecifes*.

³⁶ Belo, Roberta. Perguntas para pesquisa. Mensagem recebida por dalbreiv@yahoo.com em 3 ago. 2014.

oportunidade de trabalhar com bons músicos e aprender atitudes profissionais. Gosta do repertório brasileiro, mas prefere tocar o tradicional, pois considera que muitos compositores não sabem escrever para o instrumento (HERCULANO, 2014³⁷, informação verbal).

Os alunos dependem muito da iniciativa dos professores ou da existência de projetos nas instituições de ensino que os ponham em contato com a música de câmara e com o repertório brasileiro. Os que têm experiência com ela em sua imensa maioria atuam em quintetos de sopro, a formação camerística “oficial” das madeiras. Por exemplo, Rodrigo se lembra de ter tocado quintetos de Edino Krieger, Radamés Gnatalli, Julio Medaglia, Liduino Pitombeira e Oscar Lorenzo Fernandez no *Projeto Quinteto Experimental de Sopro*, na UFRJ. Thiago Duarte, aluno graduado pela UFRJ em 2014, disse ter lá tocado peças como *Xaxando no Cerrado* (de Fernando Morais) e uma peça do Rafael Baptista. Assim, peças com outras formações são tocadas em ocasiões pontuais, em grupos que se formam para tocar aquele repertório, e por isso, muitas vezes não se conhecem tão bem musicalmente a ponto de tocar a obra organicamente.

Para alguns alunos, principalmente os que estão no início do curso, o contato com a música de câmara brasileira ainda é muito pequeno; muitas vezes nem se lembram de que compositores tocaram. Quando pensam em música brasileira, citam apenas a música popular, pois a de concerto ainda não faz parte de suas vidas. Por isso, projetos de extensão com foco na música de câmara brasileira são essenciais. Por exemplo, Karoline Lamblet, no período de mais de um ano em que foi oboísta *Música Itinerante*, tocou alguns arranjos de música brasileira, *Roda de Amigos*, de César Guerra-Peixe e várias peças de compositores jovens, alunos da UNIRIO, compostas especialmente para o grupo. Teve, portanto, contato com obras brasileiras de diferentes vertentes que dificilmente teria a oportunidade de conhecer fora do ambiente da universidade.

Os professores de música de câmara sabem dos desafios que a disciplina encerra, e de como é difícil manter um grupo como o deceto do *Música Itinerante*, a começar pela questão logística. É necessário adequar músicos de diferentes níveis e instrumentos a um repertório compatível ao nível de cada um e conciliar diferentes horários desses músicos para ensaios proveitosos.

Na prática, nas universidades, a aula de música de câmara acaba, muitas vezes, trabalhando repertórios não propriamente de música de câmara, (isto é, concertos ou sonatas para instrumento melódico e piano) ou então arranjos de peças para os grupos de câmara

³⁷ Informação concedida em conversa na UNIRIO. Rio de Janeiro, 2014.

disponíveis. Quando são trabalhadas peças de câmara originalmente escritas para aquela formação instrumental, em geral escolhem-se peças clássicas ou românticas. No caso de formações que envolvem instrumentos não utilizados no repertório camerístico clássico-romântico, como, por exemplo, o trombone ou a percussão, utilizam-se peças de instrumentistas que compuseram música de câmara para seu próprio instrumento.

Por vezes esse repertório não é de qualidade musical tão alta, ou só tem como foco o instrumento tocado pelo compositor. Se os outros músicos estão desempenhando a função de acompanhamento, é possível que isso também traga aprendizado. No entanto, é preferível que existam peças em que os instrumentos possam revezar no papel de solistas e acompanhadores. Além disso, é melhor que a peça, caso não tenha sido pensada para aquele instrumento, pelo menos seja compatível com sua técnica e sonoridade, para que suas dificuldades não sejam simplesmente por questões idiomáticas, mas também carreguem um sentido musical. E se existem peças que de fato foram feitas para esses instrumentos, melhor então saber que existem e utilizá-las!

Como se constatou através dos questionários, os alunos entram na universidade sem conhecer quase nada de música brasileira de concerto. Seu conhecimento musical se limita às peças orquestrais mais conhecidas do período clássico e romântico, já que em geral é isso que as orquestras tocam e o que é veiculado na mídia. Por isso, também existe uma tendência a gostarem mais de músicas desse período. Durante o curso, vão conhecendo o repertório do seu instrumento, e assim acabam sendo “obrigados” a ter contato também com o “básico” do Barroco e com peças do século XX. Mas como quase não tocam repertório brasileiro, saem da universidade conhecendo muito pouco a música brasileira e também música de câmara que não tenha relação direta com seu instrumento. É muito importante que esse período na universidade sirva para ampliar os interesses musicais dos alunos.

Atualmente, com cada vez mais gravações disponíveis pela internet, basta o aluno saber que determinado repertório existe e ter um pouco de interesse para conseguir ter acesso a uma riqueza impressionante de peças nos mais diversos estilos musicais. Há alunos que desde a época da universidade já lecionam ou demonstram interesse em seguir a carreira acadêmica. Ao atuarem como professores, eles continuarão ensinando as mesmas coisas, caso sua gama de interesses e gostos não seja ampliada no período em que estão na universidade.

No segundo semestre de 2014, foi realizada enquete com os professores de música de câmara da UNIRIO e da UFPE para saber o repertório trabalhado nas aulas. Segue abaixo o que foi possível levantar de acordo com a resposta aos emails mandados no caso da UNIRIO, e ao levantamento das atas das apresentações de alunos, no caso da UFPE:

Quadro 4- Obras de música de câmara trabalhadas pelos professores da UNIRIO em 2014.2

Cinco Peças para trio de flauta, violino e piano de Cesar Cui
Sonata op. 24 para violino e piano de L. V. Beethoven
Nove canções para violão e voz de Elomar

Quadro 5- Obras de Música de Câmara trabalhadas pelos professores da UFPE em 2014.2

<i>Concerto para trompete e trombone</i> , de Ivan Jetic
<i>Capriccio</i> para trombone baixo e coral de trombones, de Eric Ewazen
<i>Trio</i> , de L.V. Beethoven e uma peça não identificada de G. P. Palestrina (arranjo para trombones)
<i>Invenções a duas vozes</i> , de J.S. Bach
<i>007 James Bond</i> , de Deat Ryser
Dois <i>duos</i> para flauta e clarinete, de Friedrich Kummer
<i>Quarteto de cordas “Americano”</i> , de Antonin Dvorak
<i>Andante e rondó</i> , de Franz Doppler para flauta e piano
Dois <i>duetos</i> , de Niccolò Paganini para violino e violão
<i>Luz</i> , de Edmundo Villani-Côrtes
<i>Primavera Portenha</i> , de Astor Piazzolla
<i>Divertimento pra viola, trompa e contrabaixo</i> , de Michael Haydn

Em primeiro lugar, percebe-se a quantidade diminuta de música de câmara praticada nas duas instituições. Existem muitos alunos no curso de bacharelado em cada instituição. São 69 alunos na UFPE, sendo que a cada semestre aproximadamente 40 cursam música de câmara. Na UNIRIO são 300 alunos no curso de Bacharelado. Não foi possível obter a quantidade aproximada de alunos que cursam música de câmara a cada semestre na instituição, mas supõe-se que seja aproximadamente o dobro do da UFPE, já que mesmo que

a carga horária da disciplina lá seja a metade da carga horária da UFPE, o número de alunos é mais de quatro vezes maior.

O que todos estão tocando? Há apenas dois compositores brasileiros no repertório trabalhado nas duas instituições, sendo um de música popular e outro de música erudita. Na lista, há peças para piano e instrumento melódico e concertos, ou seja, a mesma formação já trabalhada nas aulas normais de instrumento. Além disso, há arranjos de peças bem conhecidas, o que não é nenhum problema, mas por que não trabalhar também repertório novo para aquela formação? Será porque o acesso às partituras é difícil, ou porque as peças são muito difíceis, ou porque não se conhece o repertório que já existe para aquela formação?

Na UNIRIO, o número tão reduzido de peças trabalhadas talvez possa ser explicado por existirem algumas equivalências que permitem ao aluno incluir outras práticas musicais como música de câmara, como, por exemplo, a participação em orquestras e grupos maiores, que certamente trazem muito aprendizado aos participantes. No entanto, em alguns casos, não podem substituir a experiência de se tocar em grupos menores.

Um aluno relatou que não gosta muito de peças contemporâneas, mas gosta de peças brasileiras. Complementou que a música deve agradar aos ouvintes. Ele faz parte de um quinteto de sopros e gostaria que houvesse mais arranjos de música popular brasileira, até coisa bem popular, como pagodes. Perguntei por que ele não se propunha a escrever os arranjos. Ele me disse não se sentir capaz disso, porque não tinha um conhecimento profundo de harmonia. Argumentei que é fácil ter acesso à harmonia desse repertório, ou mesmo fazer uma transcrição, mas senti que não o convenci. É uma pena que a maioria dos bons executantes não ousem se arriscar pelos domínios da composição. Isso se dá porque desde o início são ensinados que tocar e compor são duas coisas completamente diferentes, e que para ser um “grande” compositor ou executante, é necessário fazer somente isso, quando na verdade era normal haver músicos desempenhando ambas habilidades até o meio do século XIX (HAYNES, 2007), o que continua acontecendo na música popular. Esse distanciamento entre executante e compositor é responsável pelo engessamento da música de concerto em geral, que se utiliza sempre do mesmo repertório. A necessidade de se compor algo genial e original gera um compromisso que tolhe os talentos composicionais da maioria dos músicos, com efeitos negativos para a música de concerto.

A palavra “intérprete” já diz tudo sobre a mentalidade presente na música de concerto: quem toca “interpreta” algo que o compositor escreveu, mas não diz nada que seja de si próprio. Para a maioria, deve parecer óbvio que o músico interpreta ideias do compositor. No entanto, o ato de tocar é mais do que isso— não é só traduzir em sons notinhas no papel, mas criar um

sentido novo a cada interpretação, de acordo com seu estado de espírito no momento. Além disso, a palavra intérprete dá a entender que o receptor não compreende a linguagem que está sendo “falada”, e precisa assim de um “tradutor”, o que não é bem verdade. Os ouvintes podem não saber ler música, nem teoria musical, mas “entendem” o que ouvem, senão não apreciariam o que está sendo tocado.

Na verdade, nenhuma das expressões usadas para nomear aquele que exerce o ofício de tocar música é totalmente adequada. “Executante” é muito mecânica e fria, remete mais a um universo militar do que artístico, até por que “executar” também significa matar alguém. Nada parece mais longe de um artista que um “executante”. “Instrumentista” também é uma palavra limitada, pois, em primeiro lugar, deixa os cantores de fora. Além disso, foca a atenção no instrumento, sendo de novo muito técnica. Há tantos instrumentistas não musicais! Como se poderia nomear um instrumentista que ainda por cima, é musical? *Performer* até que não é uma palavra ruim, mas como pode ser usada no contexto de *happenings*, dança, etc., torna-se muito genérica. Além de focar mais no desempenho do que na arte. De fato as palavras nunca traduzem o sentido completo de um conceito. Por isso, alternarei entre essas diversas palavras no decorrer do texto, deixando claro elas não significarão nem mais nem menos do que o ato de fazer música.

Combinaria com o espírito “politicamente correto” da sociedade atual a expressão “mediador musical”: uma função quase política, algo institucional, em analogia à do mediador cultural presente nos museus, já que sua atuação pode direcionar o público para uma visão “adequada” da obra e suas implicações extramusicais. As aspas já devem deixar claro de antemão o risco que isso representa quando manipulado por visões partidárias e sectárias. No melhor dos mundos, seria um indivíduo capaz de transmitir para o público a linguagem da tradição musical ocidental, carregada de tantos níveis de significado, um patrimônio formado por tantas obras que dialogam entre si, que remetem a um período histórico vasto e a tantos estilos diferentes (mas ainda menos do que nas artes visuais). Esse mediador precisaria ser muito mais do que um “músico prático” — teria de usar diferentes estratégias para atrair a atenção de um público heterogêneo e dispersivo, sem se deixar ser superficial e didático em excesso. Decerto, hoje os músicos que dominam a tecnologia, se preocupam com seu público e atuam em diferentes segmentos artísticos levam vantagem sobre os demais. As demandas performáticas da nova música podem ser um exercício saudável para a aquisição dessas capacidades.

CAPÍTULO 3 - O REPERTÓRIO CAMERÍSTICO DE MÚSICA BRASILEIRA PARA OBOÉ

Nos capítulos anteriores tratamos dos elementos presentes na produção e divulgação da música brasileira de concerto no Brasil, e mais especificamente, da música de câmara para oboé, da relação entre os compositores e oboístas e de como sua produção se insere no meio acadêmico, através dos exemplos da UFPE e UNIRIO.

Chegou agora a hora de nos determos sobre o repertório, tão variado e pouco conhecido. Mesmo sendo pequeno se comparado com instrumentos como o piano e a flauta, é expressivo e deveria estar mais presente nos recitais, nos programas de curso das universidades e nas gravações lançadas todos os anos.

3.1 Um panorama da produção

O repertório brasileiro de oboé ultrapassa 500 obras. São 50 concertos para oboé solo ou oboé e outros instrumentos, quase 50 obras solo, 63 duos com piano e mais de 100 quintetos de sopro. Ainda sobram muitas peças (mais de 250) em formações as mais variadas, nelas incluindo-se a voz. Serão nelas em que nos deteremos mais detalhadamente. O gráfico abaixo permite uma ideia da distribuição das diferentes formações instrumentais no total das obras compostas para oboé. Percebe-se a grande quantidade de obras solo, duos e quintetos. Os duos majoritariamente são de oboé e piano e os quintetos são majoritariamente os de sopro (flauta, oboé, clarinete, fagote e trompa).



Figura 6- Distribuição das obras brasileiras para oboé entre as diferentes formações instrumentais

Assim, excluindo-se as obras solo e os concertos, percebe-se que mais de um terço do repertório camerístico brasileiro para oboé é formado por obras para quinteto de sopros e para oboé e piano. Essa parte do repertório é bem mais conhecida e tocada, e os outros dois terços, que são compostos por diferentes formações instrumentais, pouco conhecidos e tocados.

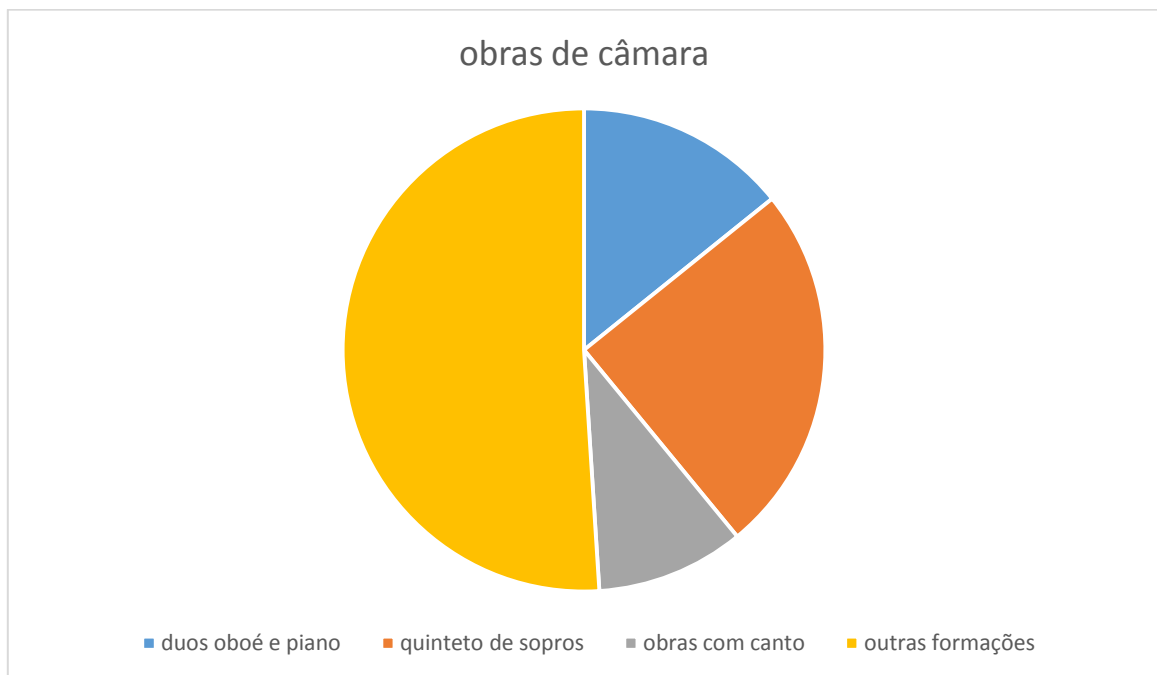


Figura 7- Relação dos quintetos de sopro, duos de oboé e piano e obras com canto em comparação com outras formações instrumentais de câmara

Histórico:

Com a exceção pioneira de Sigismund von Neukomm (compositor austríaco discípulo de Joseph Haydn radicado no Brasil), que compôs em 1817 o *Nocturne* para a formação de flauta ou violino, violoncelo e piano, as primeiras obras de câmara brasileiras de que se tem notícia foram compostas no fim do século XIX. As escritas especificamente para oboé apareceram apenas no início do século XX. São elas: *Impressões da Roça*, de Francisco Braga, para flauta, dois oboés e dois clarinetes, de 1905, e *Sete anos de pastor* para soprano, flauta, oboé, 3 violinos, viola, violoncelo e contrabaixo de Glauco Velásquez, de 1913.

As obras de Heitor Villa-Lobos logo se seguiram. O *Sexteto Místico* (flauta, oboé, saxofone, harpa, violão e celesta) foi composto em 1917, e as demais obras para sopros, na década de 20, com exceção do duo para oboé e fagote (1957) e do *Choros 7* (1955). Portanto, o *Trio* (1921), o *Noneto* (1923), o *Quatuor* (quarteto de sopros) e o *Quinteto em Forma de Choros* (ambos de 1928) são todos da década de 20. Vale a pena citar duas peças que não têm oboé em sua instrumentação, também compostas na época: as *Três Danças Características Africanas* para piano, flauta, trompete, 2 violinos, viola, violoncelo e contrabaixo, de 1920 e o *Quarteto Simbólico* para flauta, saxofone, harpa e coro feminino, de 1921.

De Lorenzo Fernandez temos a *Suíte* (de 1927) e de Camargo Guarnieri o *Choro* (de 1929), ambos para quinteto de sopros; Luciano Gallet compôs sua última obra, a *Suíte Sobre Temas Negros*, para flauta, oboé, clarinete, fagote e piano, em 1929. Essas obras, em sua maioria, mesclam elementos temáticos brasileiros e elementos impressionistas ou modernistas; em Guarnieri e em Villa-Lobos de forma mais arrojada, principalmente no seu trio e no quinteto de sopros. Nelas, sobreposições abruptas e complexas de ritmos marcados e harmonias não convencionais, além de muito virtuosismo, suscitam um ímpeto selvagem e remetem ao exotismo da natureza brasileira e da mistura dos elementos indígena e africano. O estilo acompanha bem de perto as inovações de Igor Stravinsky e Darius Milhaud produzidas na década anterior.

Enquanto o quinteto de sopros se institui como formação popular para os sopros, poucas obras são compostas por outros compositores brasileiros nas décadas seguintes para outras formações. Da década de 30, há somente o *Sexteto para piano e Quinteto de sopros* de Francisco Mignone (de 1937). Mignone depois compôs mais dois sextetos e muitas peças de câmara de várias formações com oboé. Da década de 40, mais duas peças, ambas de Edino Krieger: a *Música 1945* para oboé, clarinete e fagote (obra dodecafônica, com a qual ele recebeu o prêmio Música Viva, com apenas 17 anos de idade) e a *Melopéia a 5* para soprano, oboé, viola, sax tenor e trombone (de 1949). Claudio Santoro também compôs o *Divertimento*

para 7 Instrumentos (obra inacabada) para flauta, corne inglês, sax tenor, tímpano, violino, violoncelo e contrabaixo (de 1941). Temos ainda de José Vieira Brandão o *Choro Carioca* para quarteto de madeiras e *Pregão*, de José Siqueira, para 11 instrumentos, ambos de 1945.

É importante lembrar que a atividade de Curt Lange à frente da publicação do Boletim Latino Americano de Música entre 1935 e 1946 estimulou a produção e divulgação de novas obras brasileiras. Inclusive na sua última edição foi publicado um suplemento dedicado a peças de música de câmara brasileira recente. No prefácio, o autor afirma que “em 1945 o Rio de Janeiro teve um renascimento na música de câmara” (LANGE, 1946). De fato, lá estão peças de uma grande variedade de compositores, como as 3 peças de 1945 citadas anteriormente (de Krieger, Siqueira e Vieira Brandão). Além destes, estão incluídos no suplemento desde Francisco Braga, falecido naquele ano, Francisco Mignone e Frutuoso Vianna, até compositores bem jovens na época, como Camargo Guarnieri, Cláudio Santoro e César Guerra-Peixe, entre outros.³⁸ Deste último, está publicada no suplemento a *Sonatina para flauta e clarinete*, a primeira obra dodecafônica do autor. Outra obra dodecafônica presente era a de Santoro, que já tinha composto outras peças utilizando a mesma técnica, como a *Sonatina para oboé e piano*, de 1943.

Na década de 50, Osvaldo Lacerda compõe as *Invenções para oboé e clarone* (ou fagote) (de 1954), e Ernst Mahle o *Quarteto para flauta/flautim, oboé, clarineta e violino* (1954) e o *Noneto* (1957) e ainda de Mignone temos a 3ª *Seresta* para quarteto de sopros (de 1951). Também outras obras de compositores menos conhecidos foram escritas:³⁹ a *Invenção I para oboé e clarineta* (de 1955) de Olivier Toni e o *Quinteto para oboé, cordas e tímpanos com voz ad libitum* (de 1951) de Ernst Widmer. Percebe-se a grande quantidade de obras ligadas à estética do Nacionalismo como uma reação às primeiras obras dodecafônicas

³⁸ O *Boletim Latino Americano de Música*, assim como a edição do *Primeiro Festival Latinoamericano de Música* (1935), a criação do *Instituto Interamericano de Musicologia* (1938-39) e da *Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores* (1941) eram iniciativas decorrentes do Americanismo Musical, um movimento proposto por Curt Lange para o intercâmbio cultural e fortalecimento das identidades musicais latino americanas através da pesquisa e restauração de obras coloniais e a divulgação da produção recente, algo que até hoje se faz necessário. Existiram conflitos entre essa iniciativa e o nacionalismo da política de estado do governo Vargas—o próprio Villa-Lobos dificultou a publicação do suplemento musical dedicado às obras brasileiras, já que os compositores representados incluíam não só os do Movimento Nacionalista, mas também representantes do Movimento Música Viva, como César Guerra-Peixe e Cláudio Santoro. De certa forma, Lange acabou sendo involuntariamente um mediador entre os dois grupos, pois se correspondia com Koellreutter e Mário de Andrade. Para esta temática ler: ARCANJO, Loque. Francisco Curt Lange e o Modernismo Musical no Brasil; identidade nacional, política e redes sociais entre os anos 1930 e 1940. *Revista e-hum: Revista do Centro Universitário de Belo Horizonte*, v. 3, n. 2, p. 66-81, 2010. Disponível em: <http://revistas.unibh.br/index.php/dchla/article/view/423/226>. Acesso em: 1 mar 2015.

³⁹ O *Prelúdio e Invenção a quatro vozes M9 para quarteto de sopros* (de 1954), o *Canon para duas vozes para oboé e fagote* (de 1953) e as *Invenções a três vozes para voz, oboé, clarinete e fagote* (de 1953) de Emilio Terraza foram compostos quando o compositor ainda vivia na Argentina (Terraza se radicou no Brasil em 1958), por isso não foram incluídos no texto.

surgidas na década de 1940. Deve-se lembrar que a “Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil”, em que Camargo Guarnieri atacava o dodecafonismo divulgado por Hans-Joachim Koellreutter, foi publicada em 1950.

A partir da década de 60, a quantidade de repertório aumenta, e os movimentos de vanguarda ganham terreno. A influência do *Grupo Música Viva* (1938-1952) se desdobra em novos movimentos, como o *Manifesto Música Nova*, de 1963. A primeira peça aleatória ou, segundo Costa & Dantas, obra de caráter indeterminado⁴⁰ é composta em 1961 (*Instrução 1961* de Luis Carlos Vinholes, para quatro instrumentos quaisquer). Os músicos se baseiam em desenhos em cartões sorteados e apresentados pelo público em tempo real à execução da peça⁴¹. Também em 1961, acontece a primeira apresentação de música eletrônica no Brasil na montagem da peça teatral “Apague meu Spotlight”, um teatro de imagens e sons com trilha de Luciano Berio e Jocy de Oliveira. Além dessas peças, temos *Nascemorre*, de Gilberto Mendes, de 1963, sobre poema de Haroldo de Campos, que além da aleatoriedade, utiliza fita magnética e elementos do teatro musical.

Marlos Nobre compõe *Ukrinmakrinkrin* em 1964, em que leva ao extremo os elementos das obras mais experimentais de Villa-Lobos. Surgem novas obras atonais, dodecafônicas e aleatórias, como o Agrupamento a 10 para voz feminina, flauta/flautim, oboé/corne inglês, trompete, trombone, piano, 2 percussionistas, viola e contrabaixo de Claudio Santoro (de 1966), na qual se utilizam sinais gráficos e instruções para os músicos interpretarem, paralelamente ao que Witold Lutoslavsky, Karlheinz Stockhausen e John Cage estavam realizando no exterior (VIEIRA, 2012).

Ao nos aproximarmos da década de 70, com a institucionalização da música nova através da criação de associações de compositores e da atuação destes em órgãos governamentais, são dadas condições para a diversificação do repertório de música de câmara com oboé, principalmente através das *Bienais Internacionais de Música Contemporânea*. Obras de diversas formações e tendências estéticas são compostas, desde as que continuam seguindo a linha nacionalista, como as de Ernst Mahle, José Siqueira, Mário Tavares, Edmundo Villani Côrtes e Ernani Aguiar, às que transitam entre o erudito e o popular, como as de Radamés Gnattali. Temos então desde as experimentações de linguagem de compositores mais antigos como Mignone e Widmer às que mesclam elementos aleatórios à linguagem tradicional, como Ricardo Tacuchian e Willy Correa de Oliveira.

⁴⁰ Obras cujo resultado sonoro depende da interferência criativa do intérprete.

⁴¹ O autor, um discípulo de Koellreutter, em 1956 desenvolvera a Teoria Tempo-espço, em que ao invés de escalas ou séries, quaisquer unidades estruturais formadas por duas variáveis de ritmo e frequência são utilizadas como elementos estruturais da composição.

Há ainda as obras performáticas e que se utilizam de sintetizadores, como *Vivaldia MCMLXXV* de Jorge Antunes, evoluindo para a série de instalações, intervenções urbanas e espetáculos multimídia de Jocy de Oliveira. Infelizmente outros compositores de bastante peso, como César Guerra-Peixe, não compuseram peças de câmara para oboé, talvez porque não tivessem encontrado um oboísta disposto a capitanear suas composições.

O embate entre a música nacionalista e a música serial, iniciado nos anos 40, fez com que grande parte dos compositores mais importantes da época, como Francisco Mignone, César Guerra-Peixe, Claudio Santoro e Edino Krieger, por exemplo, alternassem fases nas duas estéticas antagônicas, ou delas tentassem fazer uma síntese. A filiação estética significava uma filiação ideológica, e, portanto, mudar de estética era “mudar de lado” na política. Havia uma grande confusão, pois ambos os lados se acusavam mutuamente de fascistas, e, no entanto, pecavam pelo mesmo autoritarismo que combatiam, já que exerciam cerceamento estético. O *Nacionalismo* simbolizava as ditaduras— o Estado Novo e o Regime Militar. Ao mesmo tempo era a música desejada pelo Partido Comunista, já que absorvia os elementos do povo e seria tocada para o povo. O *Internacionalismo* significava a liberdade estética por um lado e sujeição aos rígidos ditames do Serialismo europeu, por outro. A polarização só foi se dissolver aos poucos na década de 80.

Nos anos mais recentes, houve compositores que, se utilizando da escrita tradicional, sintetizaram diferentes estéticas e elementos de forma muito original, como Mario Ficarelli, José Antônio de Almeida Prado e Esther Scliar. A maior liberdade estética a partir de então permitiu que se pudesse trilhar caminhos mais variados, como, por exemplo, parodiar a música pop de forma inteligente, como fizeram Tim Rescala e Nestor de Hollanda Cavalcanti. Ou então pensar os aspectos texturais no mesmo nível de importância quanto a harmonia ou os motivos melódicos, como acontece em algumas obras de Marisa Rezende, Liduino Pitombeira e Martin Herraiz. Ainda, muitos compositores continuam explorando o tonalismo e o modalismo, como João Guilherme Ripper, Ricardo Tacuchian, José Carlos Amaral Vieira, David Korenchender e Ronaldo Miranda.

Vale encerrar a seção com dois depoimentos que ilustram bem a recusa dos compositores atuais de se restringir artisticamente por conta jogos ideológicos a planos estéticos pré-definidos. Atualmente existe a consciência do mal que tais jogos causaram à música e às artes em geral.

"Brasilidade" é um termo inventado com o fim de forjar, formatar e homogeneizar uma identidade cultural artificial, que abrange uma parte daquilo que certas pessoas entendem como "definidor" da cultura brasileira, mas tem sobretudo a função de excluir todo o resto. Esse tipo de ideologia segregacionista e exclusiva, tão característico dos regimes fascistas, tem na melhor das hipóteses o efeito de barrar o "progresso" (no sentido de transformação, não-

estagnação) artístico. Como um ser humano pensante que nasceu e foi criado no Brasil, não acho que preciso que me ensinem o que é ser brasileiro. Eu não quero ser privado de nenhum recurso para criar minha música - pelo contrário, quero aproveitar todos os que estiverem ao meu alcance. Minha música é produto daquilo que eu sou, é uma extensão direta da minha personalidade; se existir algo nela que contradiga uma dada definição de "brasilidade", então é a definição que precisa ser revista, porque eu não faço nem pretendo fazer nenhum esforço para ser algo que não sou (HERRAIZ⁴², 2014, informação pessoal).

Mas mesmo quando penso em experimentos, eles não são muito arrojados a ponto de resultarem em uma obra totalmente alheia à minha estética. Por outro lado, mesmo sem experimentações, o que tento comunicar é muito abstrato e se situa no nível puramente musical. Em outras palavras, não há (na maioria dos casos) um programa extramusical que coordena o planejamento composicional (PITOMBEIRA⁴³, 2014, informação pessoal).

3.2 Algumas considerações sobre análise e execução musical

A grande diversidade de peças presentes no repertório brasileiro de música de câmara requer diferentes abordagens. Devemos partir do pressuposto de que a análise deve ser direcionada à execução, pois terá mais utilidade ao intérprete. O estudo da partitura deve motivar ações que permitam que a peça seja interpretada de forma mais eficaz. Falando de outro modo, a reflexão sobre os elementos presentes na escrita musical induz a escolhas interpretativas que permitirão à peça ganhar vida.

Tradicionalmente, a análise de peças musicais tem como foco sua forma musical, seu desenvolvimento harmônico e sua relação com os estilos da época ou com o desenvolvimento estilístico do compositor, ou seja, um viés musicológico-composicional. Por mais proveitosa que possa ser, tal análise só terá utilidade real se o músico conseguir relacioná-la com sua execução, percebendo como a partir das conclusões obtidas através da análise anterior, deve tocar.

Muitas vezes essa ligação não acontece, possivelmente porque os estudos analíticos sejam empreendidos apenas em aulas teóricas, como análise musical, harmonia, etc. Já o fato de serem “aulas teóricas” nos mostra a razão do problema. Elas também são ou deveriam ser práticas de alguma maneira. Dever-se-ia estudar as peças com o objetivo de executá-las, pelo menos parte delas. O outro lado da moeda é que as aulas de instrumento, de prática de orquestra ou música de câmara são muitas vezes apenas práticas, sem muita reflexão acerca do que se está tocando. Em geral, resumem-se a instruções do professor de como se deve tocar, como se deve realizar aquele *crescendo*, aquele *rallentando*, mas sem que o aluno entenda o caminho analítico que leva a tais escolhas interpretativas. Esse é um dos aspectos

⁴² Ver nota de rodapé 15.

⁴³ Ver nota de rodapé 13.

criticados pela aprendizagem subversiva, ao se referir à necessidade de consciência semântica. Com ela, em vez de seguir instruções, o aluno passa a fazer suas próprias decisões apoiado em seu conhecimento e sensibilidade.

São necessários conhecimento e experiência musical para escolher como interpretar uma peça, além de certamente uma dose de imaginação e relação pessoal com ela— empatia com o estilo ou gênero que se toca. Para isso, também contribui a escuta de diferentes interpretações da obra e toda a cultura geral que permite ter *insights* próprios, e não apenas seguir o que outros já fizeram, disseram ou escreveram. Um dos maiores benefícios da pós-graduação em práticas interpretativas é justamente a oportunidade de se refletir acerca dessas práticas e fazer uma ligação entre o conhecimento teórico e o prático.

Para o intérprete, a maneira primordial de se conhecer uma peça é estudando-a com o objetivo de tocá-la. Ao ser executada diversas vezes, de diversas maneiras, durante o período em que é preparada para a execução, a peça se concretiza “na cabeça” do músico e passa a ser de fato conhecida. Naturalmente, a preparação engloba o estudo analítico citado anteriormente.

Primeiramente, é importante se perceber até onde os elementos escriturais de uma composição podem ser de fato percebidos na sua audição. Principalmente ao longo do século XX usou-se a unidade textual como justificativa e parâmetro de validade para uma peça musical (KRAMER, 1995), talvez justamente pelo fato da análise musical ter sido tradicionalmente de cunho mais teórico que prático. Assim, nasceram peças cujo objetivo primordial era serem analisadas e não tocadas e que não refletem auditivamente a realidade que encarnam visualmente ou teoricamente.

A partir da abordagem focada na escuta, chega-se a conclusões diferentes das que se chegaria apenas com a análise textual. O estudo interpretativo de uma peça tem como objetivo ressaltar os elementos que podem ser ouvidos, entender como esses se relacionam na prática. Nisto, o trabalho do intérprete é tão científico como o do historiador que busca através de uma análise documental reconstruir uma realidade, entendendo assim como fatores influenciam aspectos da mesma. Dessa forma, um intérprete, ao analisar uma partitura, tem em vista — a partir da relação dos diversos elementos musicais— recriar uma realidade musical, utilizando-se de informações históricas, estilísticas, teóricas e técnicas (HAYNES, 2001). Por isso, é importante a formação do intérprete não ser outra que a de um compositor. Da mesma forma que este, aquele deverá ter pleno domínio da linguagem, do estilo, da harmonia, da forma. O que não quer dizer que com isso, ele prescindia da escuta. Muito pelo contrário, ela que guia o intérprete a cada passo, assim como o elemento visual guia um restaurador de um afresco

renascentista, que utiliza seu conhecimento histórico e as tecnologias de última geração para desempenhar seu papel. A diferença é que no caso da música, por seu caráter imaterial, toda obra é aberta em um grau bem maior que nas artes visuais e o intérprete a recria a cada execução. Se, ao invés de partituras, os compositores nos tivessem deixado gravações, aí sim o trabalho do intérprete seria a de mera restauração, risco que passamos a correr depois que as gravações começaram a desempenhar papel preponderante na divulgação musical e que já foi apontado no capítulo 2.

Muitas decisões interpretativas não são tomadas apenas por instruções da partitura, mas por reflexões acerca de diversos elementos presentes nela, ou seja, ao se ler as entrelinhas do texto musical. Por exemplo, uma indicação dinâmica pode não estar presente, mas outros elementos, como uma melodia, um encadeamento harmônico, sugerem que um tipo de dinâmica seja realizado (RIEMANN,1884). E pode ser que esta não seja a única realização aceitável. Pois ainda existem outras variáveis, como o andamento, a relação com frases similares presentes na peça, ou até mesmo a acústica do lugar onde se tocará, que podem levar a outra opção de dinâmica. A formação do músico deveria capacitá-lo a escolher a que mais lhe parece fazer sentido (MASETO, 2003, apud BORGES, 2004).

Na música, como em outro campo de conhecimento, tudo é relativo, a começar pelos seus parâmetros primordiais: ataque, duração, intensidade, frequência, textura e timbre são interdependentes. A partir daí, ritmo, métrica e forma se confundem; melodia, harmonia, direção e movimento se interligam em motivos, frases, cadências. Como pode existir apenas uma maneira de dar sentido a variáveis tão múltiplas?

O linguista, estando preso à ideia de invariantes estruturais ... fecha a língua sobre si mesma ... (e) os analistas musicais, comprometidos com o ideal de uma musicologia científica, fecham a música sobre si mesma. Ora, os analistas preocupam-se com as invariantes estruturais – supostamente – imanentes à música, porque as questões relativas a uma pragmática musical – ao acontecimento da música – são irreduzíveis a qualquer método científico: o método pede um distanciamento, uma pragmática pressupõe envolvimento (CARNEIRO apud COSTA, 2004, p.80).

Como podemos ver, a linguagem musical traz um conhecimento e uma visão do mundo próprios, impossível de serem traduzidos totalmente em palavras. Esse é mais um aspecto posto à tona pela aprendizagem subversiva. Tal maneira “musical” de ver o mundo é libertadora, no sentido em que pode exprimir conceitos e sentimentos impossíveis de ser expressos de outra forma, a não ser que se faça uso da metáfora. Através de tantas variáveis, a música se relaciona com significados extramusicais, mesmo sem ser descritiva. Seu elemento primordial, o som, só pode ser descrito metaforicamente, pois se diz um som “escuro”, ou

“pesado”, ou “cortante”. Dizer que um som de 440Hz e dinâmica de 30 decibéis, com um segundo de duração e uma curva de harmônicos ímpares tal e tal pode significar uma clarineta tocando um lá3 em *piano* com duração de uma semínima em 60. Mas o que isso sugere? Qual a sua relação com o que vem antes ou depois? Esse lá pode ser uma consonância ou dissonância, pode ser considerado curto ou longo, ser uma síncope ou o tempo forte de um compasso, tudo dependendo de sua relação com os outros sons presentes. Mais ainda, pode ser um momento de repouso, tensão, uma repetição, um comentário, uma variação, um novo começo... Pode ser o canto de um pássaro, um gemido, um raio de luz, os passos de soldados... Somos remetidos a mais um ponto da aprendizagem subversiva: à presença da metáfora como indicador da incerteza do conhecimento. As definições servem apenas como ferramenta para o pensamento, não sendo um fim em si mesmas. Elas se modificarão de acordo com a maneira de se abordar uma determinada obra musical.

O ritmo é um fator determinante e determinado pelo estilo da peça. Não se poderia tocar uma obra inspirada em uma dança sem pensar na dança, sem tentar recriá-la no momento em que se toca (HARNONCOURT, 1988). Os micro ajustes necessários para se transmitir ideias de peso, leveza, moleza, vivacidade, alegria, tanto no *timing* das notas quanto na sua articulação, que inclui ataque, duração e término, e que são impossíveis de serem todos explicitados em uma partitura, dependem do entendimento de como deve ser aquele estilo, nas tradições de execução e na ideia aural que se tem daquele estilo. (THURMOND, 1982)

Em peças do Barroco, onde as tradições de execução ligadas ao estilo têm papel fundamental, como na *inégalité* ou na ornamentação, (HARNONCOURT, 1988) é importante que os intérpretes conheçam e dominem essas tradições.

Obviamente, se a indeterminação faz parte da estética da peça, para ela “funcionar”, o papel dos intérpretes é ainda maior, e uma postura mais proativa dos mesmos é necessária. Em peças onde o acaso é o conceito composicional norteador, como nas peças de John Cage e outros compositores influenciados por ele, o intérprete deve entender que sua função extrapola a de mero músico, e passa a ser a de *performer* no sentido mais profundo da palavra. Como se pode ressaltar o conceito a que este tipo de peça está vinculado senão através de gestos que ultrapassam o aspecto puramente musical? Nesse caso, o parâmetro de unidade será o conceito, e não um elemento musical, como uma harmonia ou um motivo rítmico-melódico. Poderá ser um movimento corporal ou uma atitude. No caso de peças mais abertas, com elementos aleatórios e performáticos, a partitura assume ainda mais o papel de mera sugestão e orientação. O “como” e o “quando” (e muitas vezes até mesmo o “o quê”) ficarão a critério do intérprete, que terá que usar sua inteligência, imaginação e ouvidos!

Um bom intérprete, conhecedor da obra a ser tocada, deverá ser capaz de julgar se sua execução foi eficaz ou não, principalmente através do que ele sentiu ao tocar, o quanto de verdade existiu em sua interpretação. O que o levou a tocar de um jeito específico deveria vir em razão do sentido que a peça fez para ele. Assim, não é só a recepção do público que serve de parâmetro, mas sim se o intérprete acha que “conseguiu dizer o que queria” e se ele próprio foi afetado pela sua execução. Isso é o que se chama retórica, arte requisitada pelos que trabalham como oradores, sejam eles advogados, padres ou políticos. Os músicos, ao proferirem discursos musicais, não deveriam também se utilizar dela?⁴⁴

Em caso de insucesso na apresentação de seu discurso musical, o executante deverá refletir se o problema foi na sua atuação, se é pela falta de afinidade com a linguagem da peça ou se advém de alguma deficiência inerente à própria peça. Se for o último caso, algumas liberdades devem ser tomadas para que esta tenha melhor efeito. Talvez dinâmicas, andamentos ou mesmo registros ou notas tenham que ser alterados. Se, mesmo assim não se chegar a um resultado satisfatório, pode ser que simplesmente a peça não seja boa. É claro que se supõe que os executantes sejam músicos preparados, familiares com o estilo (ou seja, sem preconceitos). Quando executam uma obra, se nem os próprios intérpretes a entendem ou acreditam no que estão tocando e ela não surte o efeito desejado neles, enquanto ouvintes, como poderá esta peça funcionar musicalmente?

Existe um tabu em se mudar uma obra musical. Aparentemente, nas artes cênicas, a situação é diferente. Um autor de peças teatrais me disse que gosta quando os atores modificam algo em sua peça, pois isso significa que eles “compraram” sua ideia. Se eles só repetirem tudo, quer dizer que não puseram nada deles na criação, e nesse caso, estão distantes da estória. Pode ser que nem todos autores teatrais concordem com mudanças feitas pelo elenco, mas tendo a acreditar que talvez a mudança do texto musical seja encarada com menos tranquilidade, pelo fato de os compositores não confiarem tanto na capacidade dos executantes de criarem algo tão bom quanto o que eles, compositores, criam. E talvez tenham mesmo razão, já que a formação dos intérpretes não os ensina a criar, mas apenas a reproduzir. Mas isso nem sempre foi assim— trataremos desse assunto no próximo capítulo, ao falar de improvisação.

⁴⁴ Em *The End of Early Music*, Bruce Haynes descreve de forma detalhada como o uso da retórica na execução musical se perdeu na virada do século XVIII para o XIX.

3.3 Análise das obras escolhidas

Foram escolhidas seis obras para diferentes formações instrumentais, períodos e propostas estéticas: 3 trios, 3 duos e 1 septeto, sendo que neste inclui-se voz. Todas, com a exceção da última, foram executadas para que eu pudesse ter uma visão como intérprete, o que não ocorreria apenas com uma análise textual. Gostaria de ter podido variar mais as formações instrumentais, mas esbarrei na dificuldade de conseguir diferentes instrumentistas para tocar as peças comigo. Também não tive oportunidade de analisar nenhuma peça que fizesse uso de técnicas estendidas para o oboé nem de micro tonalismo. (Não achei pertinente utilizar obras abertas, nem adaptar obras existentes ou encomendar novas obras para uma determinada formação, porque meu propósito sempre foi investigar o que já existia para o instrumento. Obviamente, que isso pode e deve ser feito na minha prática artística e docente futura.) Três compositores são do Rio de Janeiro, um de São Paulo, um do Rio Grande do Sul e um do Distrito Federal. A análise mais detalhada de duas das obras mais extensas está disponível no apêndice B, de modo a não tornar o texto maçante demais.

Temos como representante de proposta aleatória e performática, *Vivaldia MCMLXXV* de Jorge Antunes, composta em 1975. A peça mescla elementos cênicos, que interagem com gravações em fita cassete e citações da música pop, através da utilização da guitarra elétrica. Interessante que seja a peça mais antiga da seleção, posto que é a de proposta mais experimental.

Apesar das suas diferenças, em todas as outras peças nota-se o modalismo como um elemento importante.

Como na tese não nos debruçamos sobre o repertório para oboé e piano, achamos importante trazer uma peça para oboé e cravo de influência do *Movimento Minimalista*, mas com inspiração nos ritmos brasileiros— *Três Cenas Brasileiras*, de 2007, do compositor Dimitri Cervo.

Representando o uso de linguagem modal em que elementos das tradições musicais brasileiras são trabalhados de forma diferente das peças de Dimitri Cervo, até pelo compositor ser de uma geração bem anterior, temos o *Trio para oboé, fagote e piano* de Ernst Mahle, também de 2007.

Três Louvores “Brasileiros”, de Nestor de Hollanda Cavalcanti, composta em 2005 para oboé, clarineta e fagote (uma das formações camerísticas mais tradicionais depois do quinteto de sopros), dá uma amostra da utilização das tradições musicais consagradas pela indústria cultural, como o *blues* e o *rock*, e o modalismo neles subjacente, na linguagem da música de concerto.

Seguimos com duas peças para flauta e oboé de propostas bem distintas: *Cidades Ocultas*, de Caio Senna, de 2012, trabalha com texturas rarefeitas e defasagens eum modalismo mais contrapontístico. Já *Albion*, de Marcos Lucas, composta em 2013, explora o modalismo dos compositores ingleses como Ralph Vaughan Williams e mudanças métricas constantes.

A tabela abaixo fornece os elementos básicos presentes nas peças, à título de comparação.

Quadro 6- Relação das obras analisadas e suas características básicas

Peças	Formação instrumental	Ano de composição e estado do Brasil onde compositor vive	Diálogo com música popular	Diálogo com música brasileira	Proposta estética, linguagem	Técnica instrumental	Nível de dificuldade
<i>Vivaldia MCMLXXV</i>, de Jorge Antunes	Septeto (flauta, viola, trompa, violoncelo, corne inglês, piano, contralto, mímico ou dançarina e fita magnética)	1975, Distrito Federal	Sim (citação de <i>Day Tripper</i> dos Beatles)	não	Performática e aleatória, atonal, com citações de Vivaldi, Beatles e Riley.	Tradicional, mas há presença de elementos eletrônicos (fita magnética e guitarra elétrica)	Acessível
<i>Três Cenas Brasileiras</i>, de Dimitri Cervo	Duo [oboé (ou oboé barroco) e cravo]	2007, Rio Grande do Sul	Sim. Utiliza Coco, Baião e um ritmo aditivo que lembra música pop	Sim. Utiliza Coco, Baião e um ritmo aditivo que lembra música pop	Pós-Minimalista, modal, com citação de J.S. Bach (harmonia)	Tradicional. Porém, ao ser tocada no oboé barroco, cria um contraste interessante entre a linguagem e o meio de produção sonora	Acessível
<i>Três Louvores Brasileiros</i>, de Nestor de Hollanda Cavalcanti	Trio (oboé, clarineta e fagote)	2007, Rio de Janeiro	Sim. Utiliza as formas de Blues, Fox e Rock	Não	Tonal/modal	tradicional	Intermediário
<i>Trio</i>, de Ernst Mahle	Trio (oboé, fagote e piano)	2007, São Paulo	Sim. Utiliza Côco	Sim. Utiliza Côco	Nacionalista, tonal/modal. Em Forma-Sonata, Forma ABA e Rondó	tradicional	Intermediário

Cidades Ocultas, de Caio Senna	Duo (oboé e flauta)	2012, Rio de Janeiro	Sim. Se inspira em uma música popular	Sim, apenas na concepção	Tonal/modal, com leve inspiração em procedimentos Minimalistas : a forma de construção rítmica da peça é muito singular: ausência de pulso estável	Tradicional	Avançado
Albion, de Marcos Lucas	Duo (oboé e flauta)	2013, Rio de Janeiro	Não. Apenas um leve elemento popular nas escalas utilizadas	Não	Tonal/modal Mudanças métricas constantes	Tradicional.	Intermediário

3.3.1 Vivaldia MCMLXXV, de Jorge Antunes

Jorge Antunes é professor titular da Universidade de Brasília-UNB desde 1973. Doutor em Estética pela Sorbonne, realiza intensa atividade cultural e política, desde os tempos de estudante no Rio de Janeiro, liderando movimentos importantes da história recente brasileira: Greve do Um Terço (1962); Movimento Poema-Processo (1967); Movimento das Diretas, com sua famosa Sinfonia das Buzinas (1984); Hino Nacional Alternativo, na Constituinte (1988). O compositor continua ativo politicamente, tendo feito uma ópera de rua em 2010 aludindo ao escândalo do dinheiro escondido nas cuecas de funcionários do governo (*O auto do Pesadelo de Dom Bosco*, depois modificado pelo autor para *O auto de um Pesadelo bem Tosco*).

Vivaldia MCMLXXV, composta em 1975, é considerada pelo compositor uma ópera bufa de câmara. Outras obras do compositor com títulos semelhantes homenageiam músicos e artistas, como *Bartokollagia MCMLXX*, *Colludwiguia MCMLXXI*, *Tartinia MCMLXX*, *Scryabinia MCMLXXII* e *Rimbaudiannisia MCMXCV*. É uma peça performática, linha composicional que o compositor vem mantendo por toda sua carreira. Composta para flauta, viola, trompa, violoncelo, corne inglês, piano, contralto, mímico ou dançarina e fita magnética. Inicia com um Ré grave, gravado em fita, que dura por um minuto. A seguir, flauta, viola, trompa e violoncelo tocam uma progressão de notas repetidas de três em três,

numa textura típica do compositor veneziano Antonio Vivaldi, até uma fermata. Então, entra o trecho gravado em fita magnética também em estilo barroco com a melodia da *Siciliana* do segundo movimento do *Concerto para dois violinos opus 3 nº 11*, um dos concertos do *L'Estro Armonico*, de Vivaldi, com o acompanhamento de trompa, viola e flauta com a mesma música do trecho anterior, até uma repetição indefinida de um compasso de três notas iguais, em que a fita toca uma longa nota oscilante.

Exemplo musical 1- Vivaldia MCMLXXV, de Jorge Antunes (compassos 6–10)

É neste momento que os elementos performáticos e aleatórios começam. Uma descrição completa, com pequenas adaptações das instruções presentes na partitura, está disponível no anexo C.

O autor escreve uma parte da peça utilizando o que ele chama de módulos.⁴⁵

⁴⁵ São oito módulos além de um trecho maior, bem ao estilo de Vivaldi e tonal, que ele chama de *Estro*, e que aparecerá só no final da peça. *Estro* na verdade significa “cio” ou em um sentido poético, inspiração. E nesse caso, se refere ao primeiro grande sucesso de Vivaldi, *L'Estro Armonico*, opus 3, uma coleção de doze concertos para 1, 2 e 4 violinos que foram escritas por Antonio Vivaldi em 1711. Por isso a utilização da melodia de um dos concertos na gravação da fita magnética.

VIVALDIA MCMLXXV
JÓRGE ANTUNES

VIOLONCELO

MÓDULO A



MÓDULO B



MÓDULO C



Exemplo musical 2- *Vivaldia MCMLXXV*, de Jorge Antunes: módulos no violoncelo

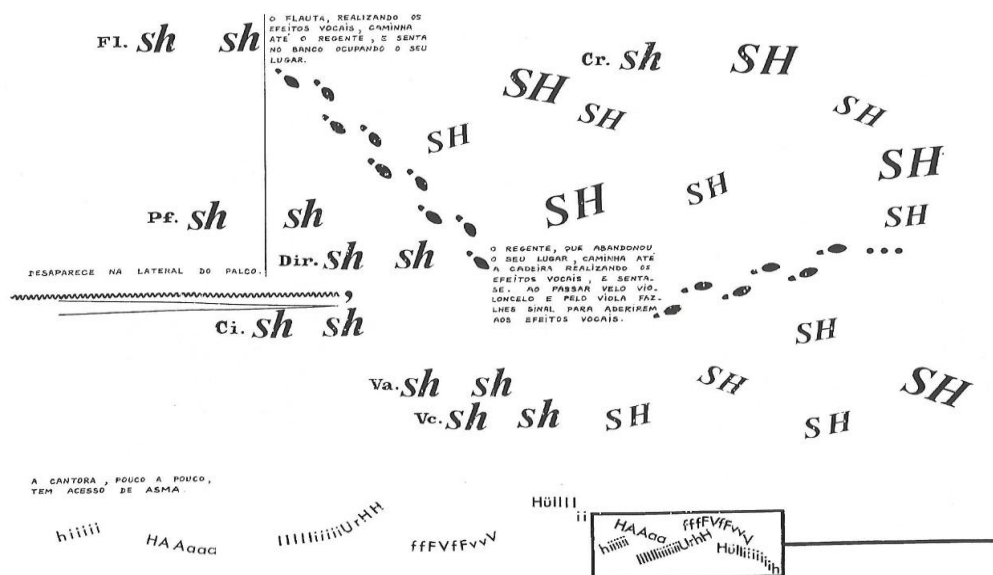
Ao fazer a bailarina se vestir como padre e a dançarina reger batendo um bastão no chão, a peça cria uma caricatura da oposição entre o estilo francês do Barroco e a Jean Baptiste Lully (1632-1687), sua figura mais influente (que de fato era italiano), que regia desse modo e o estilo italiano e a seu grande representante, o compositor e violinista Arcangelo Corelli (1653-1713). Nas instruções se pede para os músicos se levantarem, trocarem de lugar por diversas vezes, se movimentando pelo palco.

A cantora, sempre regendo, gesticula com a mão esquerda, tentando pedir ao violista que toque um som agudo contínuo. Ele esforça-se em entender os gestos da cantora, mas não entende. A cantora, nervosa, gesticula ainda mais. O violista entende e toca um som agudo, mas as mudanças de arco são desastrosas e o som é descontínuo. Vale lembrar que não deve ter sido por acaso que Antunes escolheu o violista para fazer esse papel, pois já é tradição do meio musical fazer piada com violistas, fazendo pouco de sua capacidade técnica e mental...⁴⁶

A brincadeira continua. A cantora, sem parar de reger, deve tentar ajudar o violista segurando no arco dele. Depois, acaba desistindo e liga um metrônomo e finge tocar um som agudo contínuo, enquanto o regente liga uma gravação com esse som. A cantora interpreta a

⁴⁶ O artigo *Música e Identidade: o caso do violista* de Isadora Casari discute com mais profundidade os preconceitos em relação à viola e do violista no meio musical.

evolução do som gravado, e quando este chega a um *vibrato* máximo, ela exagera a interpretação jogando com o corpo. Antunes brinca com os estereótipos do músico romântico. Após um pedido de silêncio dos músicos, a cantora deve ter um acesso de asma, enquanto o flautista ocupa o lugar do regente.



Exemplo musical 3- Vivaldia MCMLXXV, de Jorge Antunes: exemplo de notação gráfica

O trompista deve então emitir vários ruídos com a trompa virada para a cantora, para a importunar, (ainda com asma) enquanto arranca partes de sua roupa. O flautista dá partida no gravador (porém, não sabemos que gravação teria sido preparada para a peça). A flauta toca aquela melodia de siciliana que antes fora tocada pela fita, com acompanhamento do corne inglês, viola e violoncelo. Por baixo da vestimenta de padre que está sendo retirada, surge sua roupa interna, um pijama listrado, numerado, lembrando um uniforme de louco ou presidiário, como se quisesse inferir que a arte revela a loucura e a tragédia que todos nós mantemos escondida.

A cantora então se envergonha e se encolhe, permanecendo dessa forma. Enquanto isso, um compasso fica sendo repetido indefinidamente e há mais movimentação pelo palco. Os módulos musicais então são tocados. A partir daí o piano entra com Fás em oitavas repetidos, no registro agudo, tocando-os até o fim da peça.

The image shows a musical score for five instruments: Flute (Fl.), Clarinet (Cr.), Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), and Violoncello (Vc.). Each instrument part is represented by a staff with circular chord diagrams. The diagrams show various combinations of notes: D, E, F, G, H. A small musical notation snippet is visible on the right side of the Flute (Fl.) staff.

Exemplo musical 4- *Vivaldia MCMLXXV*, de Jorge Antunes: módulos musicais e fás repetidos em alusão a *In C*, de Terry Riley

A cantora, agachada, toca a caixa com timbre (instrumento percussivo) com golpes de baqueta de madeira, percussões do tipo *rim shot*⁴⁷. A dançarina larga o bambu, pousando-o no chão. Retira o pandeiro da cabeça e o toca percutindo-o contra a coxa. O violista larga o seu instrumento e começa a tocar na guitarra elétrica o *lick* do baixo de *Day Tripper* dos Beatles⁴⁸.

⁴⁷ *Rim shot* (significando "golpe de aro" em português) é uma técnica que consiste em tocar determinado tambor de maneira que a baqueta no momento do ataque, vá de encontro ao aro e o centro da pele do tambor ao mesmo tempo, reproduzindo assim um som mais encorpado e volumoso.

⁴⁸ Na música popular, como jazz e rock, um *lick* é um padrão ou frase usado em solos e linhas melódicas e acompanhamento. *Licks* no rock são geralmente usados através de uma fórmula e técnica de variações na qual ideias são misturadas e desenvolvidas durante um solo.

A DANÇARINA LARGA O PANDEIRO
E INICIA UM STRIP-TEASE COM
GESTOS LENTOS E SENSUAIS.
POR BAIXO ELA POSSUI MALHA
COM DA PELE.

Chit.

A CANTORA LEVANTA-SE,
RETIRA O PANDEIRO DA
CABEÇA, E COMEÇA A
TOCÁ-LO PERCUTINDO-O
CONTRA A COXA.

Exemplo musical 5- *Vivaldia MCMLXXV*, de Jorge Antunes: citação de *Day Tripper*, dos *Beatles*, na parte de viola, para ser tocado na guitarra elétrica

A cantora levanta-se, tira o pandeiro da cabeça e começa a percuti-lo contra a coxa. A dançarina larga o pandeiro e inicia um strip-tease com gestos lentos e sensuais. O violista larga a guitarra e pega a viola. Um por um, os instrumentos tocam a música escrita no *Estro*⁴⁹, enquanto a dançarina e a cantora, se encolhem de vergonha até caírem mortas no chão. Cada instrumento vai finalizando em uma nota diferente, em *diminuendo*.

Jorge Antunes retém o aspecto performático questionador da tradição de Cage, onde os elementos aleatório e cênico desempenham importante papel. Em sua peça, combina os módulos que se repetem ao gosto do intérprete; assim está muito próximo aos princípios norteadores do primeiro *Minimalismo*. No entanto, partindo da apreciação auditiva da peça, os Fás em oitavas em colcheias no registro agudo se repetindo na parte final de *Vivaldia* são o único elemento auditivo claramente reconhecível do Minimalismo, em referência à peça *In C*, de Terry Riley.⁵⁰ O que faz a peça de Riley ser percebida auditivamente como minimalista é a simplicidade dos motivos melódicos que permite a identificação da repetição contínua dos mesmos em um pulso rítmico. Já os módulos de *Vivaldia* são de vários compassos e muito mais complexos, com a exceção dos do piano, que de fato são simples e repetitivos. Portanto não permitem uma identificação tão óbvia da repetição.

⁴⁹ O sentido literal da palavra *Estro* aqui se faz patente.

⁵⁰ *In C*, composta por Terry Riley em 1964, é considerada a primeira peça do *Minimalismo*. Para qualquer grupo instrumental, ela é construída por motivos melódicos em Dó maior tocados de forma improvisada, com um background de Dós em oitavas repetidos do começo ao fim da peça no registro agudo do teclado.

Terry Riley "In C" (1964)

16

- Iniciar com oitavas no registro agudo do piano (c) que deve marcar (m) o pulso durante toda a execução.
- Os padrões de 1 a 53 podem ser introduzidos conforme a vontade de cada executor, na ordem indicada eles podem tocar e parar e reintroduzir os motivos. Os músicos devem ^{ouvir} estar mais ou menos juntos durante o ~~processo~~ duração ~ 45 min.

The image displays the musical score for Terry Riley's 'In C'. It consists of 53 numbered measures of music, arranged in two columns. The first column contains measures 1 through 27, and the second column contains measures 28 through 53. Each measure is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music is characterized by its minimalist and repetitive nature, with many notes being repeated or held for long durations. The score is presented in a clear, legible format, with measure numbers clearly marked at the beginning of each line.

The score of "In C" Copyright © Terry Riley 1964.

única

Exemplo musical 6- In C, de Terry Riley

É verdade que *Vivaldia* também faz uso dos recursos eletrônicos ao utilizar fita magnética, mas diferentemente das peças iniciais de Steve Reich, a gravação não é um meio para a manipulação sonora; é apenas um novo timbre a ser explorado e um elemento performático para chocar os espectadores (atenção, não só ouvintes) por se ter inserido algo eletrônico em meio a instrumentos acústicos. Estruturalmente, o aspecto eletrônico não é primordial para o desenvolvimento da peça.

Da mesma forma, a inserção da guitarra com o solo de *Day Tripper* tem como objetivo o efeito performático, que garante também a popularidade da peça. No *Minimalismo*, a utilização de instrumentos da música popular não visa um efeito de ironia ou crítica, mas é

apenas uma nova maneira de se pensar e fazer música. Nesse aspecto, a atitude de Antunes é modernista⁵¹, pois utiliza a citação como forma de questionar, ironizar, criticar, tanto o estabelecimento musical, quanto a figura do maestro e dos próprios músicos, e de forma indireta a sociedade.

Expõe a relação do rock com o sexo, pois é ao som de *Day Tripper* que a cantora começa seu *strip tease* (lembramos a conotação de profano que a música popular assumiu no século XX). Por ser uma peça cênica, as melodias têm um significado dramático. Elas são utilizadas como ícones, assim como os elementos cênicos. Com as perucas vermelhas encimadas por coroas de pandeiro, em uma alusão ao epíteto de Vivaldi, “o padre ruivo”,⁵² o catolicismo é ridicularizado, assim como as versões de história da música que sempre contam a mesma história cheia de chavões. Não há como negar o espírito adolescente por vezes apelativo. Mas creio ser importante resgatar uma peça de uma época em que a contestação se fazia mais presente no meio da música de concerto, para não esquecer a liberdade que ela possibilita. Nosso país se formou na contradição entre a cultura erudita europeia e as culturas populares. Esse eco de *Tropicalismo* presente em *Vivaldia*, no afã de misturar tudo, elementos da música europeia e da cultura de massa esteve também no espírito de Villa-Lobos e continuará presente nas manifestações artísticas brasileiras. Nesse sentido, por mais que a peça não tenha elementos musicais brasileiros, é possível perceber a brasilidade e atualidade da proposta. Devido à ênfase no aspecto performático, *Vivaldia MXMLXXV* tem mais afinidade com Cage do que com o *Minimalismo*; mas um desdobramento de Cage de muita originalidade.

Trata-se de uma peça acessível a alunos que estão iniciando o curso, pois não apresenta alto nível de dificuldade técnica, além de ser muito adequada para se introduzir o aluno no universo da música aleatória e performática, por possuir elementos que dão oportunidade de se desenvolver variados aspectos da execução:

Os módulos utilizados podem ser tocados e combinados de diversas maneiras, o que permite bastante liberdade ao intérprete. A improvisação levada a cabo em boa parte da peça pelo componente aleatório requer muita experimentação, escuta e reflexão para que se possa ressaltar partes interessantes e buscar efeitos que deem clareza e variedade à peça.

⁵¹ A citação e colagem, bem em voga nos anos 70, também foram feitas por compositores como Arvo Pärt e Alfred Schnittke, que depois trilharam caminhos bem diferentes. No *Pós-Modernismo*, a utilização de melodias conhecidas não tem a intenção de crítica nem induz a um julgamento de valor. É apenas a apropriação de um material musical. (Ver KRAMER, 1995, p.26).

⁵² Antonio Vivaldi (1678-1741) era padre e por ser ruivo ganhou o epíteto “*Il Prete Rosso*” (“O Padre Ruivo”).

A movimentação pelo palco obriga os músicos a memorizarem a partitura e prestarem atenção uns aos outros para saberem quando tocar. Para a cantora é ainda maior o grau de desenvoltura requerido, pois ela tem que ser uma verdadeira atriz, se inspirando também na presença de uma dançarina. Mesmo os músicos são atores, pois fazem bem mais do que simplesmente tocar seus instrumentos e podem também improvisar ações ou mesmo falas, se isso der graça à apresentação. É uma grande oportunidade de familiarizá-los com os elementos teatrais, fazendo-os refletir sobre as diferentes interpretações possíveis, de acordo com os diferentes significados dados a esses elementos.

O diálogo com a música popular, tornado óbvio com o solo de guitarra de *Day Tripper*, faz parte da interação entre diversas linguagens: a música popular, a música eletrônica, presente na gravação que acompanha a peça, e a música aleatória, através dos módulos improvisatórios. A paródia é um elemento lúdico de grande poder. A cumplicidade gerada pelo reconhecimento de uma melodia e do sentido dado a ela aproxima da música tanto os músicos quanto o público.

A possibilidade de se criar no momento de produzir a gravação que será utilizada na execução da peça, permite que se trabalhe composição diretamente através dos sons gravados, como já acontece tanto na música popular quanto na erudita. O fato de o compositor se utilizar de uma obra bem conhecida de Vivaldi também é um atrativo para o aluno, que no meio de tanta novidade, encontra um material familiar.

Vivaldia é uma grande brincadeira que desconstrói a figura do regente, do cantor, do músico. A utilização do ridículo é proposital, então não se pode encará-la com reservas; é necessário “se jogar” no papel proposto e se divertir com ele. Esse elemento lúdico é de extrema importância para a entrega dos participantes, e pode servir de combustível para a execução de outras peças no futuro. Consequentemente, o público também será afetado, e a retórica terá funcionado, senão através da música, através da dramaticidade. O regente na verdade é um acessório, como uma sombra do papel desempenhado pela cantora e pela dançarina, e sua desconstrução também favorece a criação de um espaço de comunicação, mais igualitário.

Com a liberdade dada por todos esses elementos, é bem provável que o aluno se sinta mais estimulado e à vontade para tocar outras peças de características semelhantes. Também é possível que passe a encarar a execução do repertório tradicional de outra forma, pois terá ganhado ferramentas que enriquecerão sua vida musical. E melhor ainda será se com essa experiência ele tenha tido a oportunidade de se livrar de medos e vergonhas, e tenha se aproximado de seus colegas, conhecendo um pouco mais sobre si mesmo.

3.3.2 *Três Cenas Brasileiras*, de Dimitri Cervo

Dimitri Cervo é compositor, professor e pesquisador. Leciona percepção musical na UFRGS. Tendo realizado pesquisas sobre o assunto, publicou o livro *O Minimalismo e sua influência na composição musical brasileira contemporânea*. Podemos dizer que é o compositor mais representativo da estética pós-minimalista no Brasil, pois apesar de outros compositores brasileiros terem também utilizado elementos minimalistas em suas obras, como Gilberto Mendes, Rodolfo Coelho de Souza e o próprio Jorge Antunes (CERVO, 2005) ele foi o que mais sistematicamente utilizou esses elementos em sua música.⁵³

Três Cenas Brasileiras, do compositor Dimitri Cervo foi uma obra encomendada pelo *Duo D'Amore*, um duo de oboé barroco e cravo dos Estados Unidos. As peças foram escritas entre 2006 e 2007. As indicações *Gingado*, *Andante* e *Risoluto* seguem o esquema tradicional rápido- lento- rápido, não tanto pelo andamento, que é bem próximo nas três peças, mas pelo caráter, ainda mais se levando em conta a relação maior-menor-maior que existe entre as peças (Dó Mixolídio- Lá Eólio- Dó Jônio).

O uso do pandiatonicismo na harmonia se manifesta na 2ª peça em arpejos com a nota pedal Lá, mas na terceira peça ele é mais patente— os acordes se sucedem em uma fôrma pré-estabelecida, resultando em acordes do campo harmônico de Dó Maior. Bartók e Villa-Lobos já haviam usado a técnica, que dá um sentido harmônico mais modal e colorístico do que tonal, pois o movimento dos acordes não cria uma direção, até porque a mesma nota pedal está sempre presente (fig.)

I 8' + 8' + 4'
II 8'

Risoluto

♩ ~ 96

III.

The musical score shows three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The middle and bottom staves are a grand staff (treble and bass clefs). The bass line in the bottom staff is a constant eighth-note arpeggio of the note 'Lá' (F4). The right hand in the middle staff plays a melodic line of eighth notes. The tempo is marked 'Risoluto' and the dynamics are 'risoluto' and 'sim.'.

Exemplo musical 7- Pandiatonicismo no acompanhamento do terceiro movimento de *Cenas Brasileiras*

⁵³ Informações obtidas no site do compositor e pessoalmente em suas aulas.

O modalismo está sempre presente, ao mesmo tempo mesclado com elementos tonais. De certa forma, isso reproduz o que acontece na música popular, fazendo essas peças bem acessível aos ouvidos do público. A primeira peça, por exemplo, está claramente em Dó Mixolídio. Depois, um momento em Lídio e Dó Menor leva à seção B, em que o cravo deixa de tocar. A escala de Sol Menor harmônica é empregada, mas com pedal em Dó, e a exceção é um gesto tonal no fim da seção onde uma cadência de 6ª italiana conclui na dominante Sol Maior (exemplo musical 8).

The image displays three systems of musical notation. The first system, measures 34-38, shows a melodic line in the right hand with dynamics *mf* and *p*, and a piano accompaniment. The second system, measures 39-42, includes a lute part labeled "II 4' (Lute)" and dynamics *p* and *pp*. The third system, measures 43-45, shows a melodic line with a "rall." marking and a piano accompaniment.

Exemplo musical 8- Dimitri Cervo, 1ª Cena Brasileira: fim da seção 1 (compassos 34– 45), na qual uma cadência para a dominante sugere um momento tonal em uma peça modal

A outra exceção é o final da 3ª peça, em que a nota Lá Bemol é adicionada à harmonia, para dar um senso maior de resolução e assim, término à peça (exemplo musical 9).

65

mf molto cresc. *ff*

Brasil, 2006-2007

Exemplo musical 9- A utilização do lá na harmonia modifica o esquema modal, criando um sentido tonal maior

Apenas na primeira peça há duas seções em uma forma ABA. As outras peças estão em forma única, mas ao contrário dos minimalistas, ela não se desenvolve lentamente, apenas varia ligeiramente de forma livre, ao gosto da melodia, que às vezes se repete em parte.

O ritmo constante em todas as peças é sincopado, evocando o caráter de dança brasileira, as duas primeiras em compasso 4/4 e a última em compasso 13/16, uma ótima oportunidade para o aluno trabalhar compassos irregulares (exemplo musical 12). À primeira vista, o ritmo parece tão complexo, mas com a repetição do mesmo padrão rítmico, a apreensão da métrica logo se torna muito fácil.

I 8' + 8' + 4'
II 8' **Risoluto** III.

♩ ~ 96

risoluto *sim.*

Exemplo musical 10- Dimitri Cervo, 1º compasso da 3ª Cena Brasileira, em compasso 13 por 16

Esse movimento é uma tocata. Dessa vez não existe uma apropriação de um ritmo nacional, mas o espírito não deixa de ser popular, inspirado na música pop ou de cinema, em uma atmosfera bem épica, o que garante também sua atualidade.

A evocação aos ritmos brasileiros também é um fator que facilita a assimilação da peça pelo aluno. A primeira peça é um coco, e a segunda semicolcheia deve ser tocada acentuada, o que às vezes faz com que se sinta o pulso nesta nota. Quando o oboé surge, clarifica o esquema métrico, pois a melodia começa nos pulsos do compasso, levando a um efeito rítmico interessante. Depois, quando a melodia do oboé começa a ter síncopes, de novo a ambiguidade rítmica tem lugar. Isso também é muito comum na música popular, na qual é comum termos um padrão rítmico sincopado combinado com uma melodia também sincopada. Assim, a peça oferece para o aluno um bom desafio de sentir e manter o pulso, tendo que executar as síncopes ao mesmo tempo em que ocorrem contratempos acentuados do acompanhamento.

The image shows two systems of musical notation. The first system, labeled with a '5' at the beginning, consists of a treble clef staff (oboe) and a grand staff (piano). The oboe part begins with a long note on the first beat of measure 5, followed by eighth notes. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a simple bass line in the left hand. The second system, labeled with a '7', continues the same musical material. The dynamic marking 'mf' is present in the first system.

Exemplo musical 11- Compassos 5 a 8 da primeira Cena Brasileira, cujo ritmo remete ao coco, que se contrapõe ao ritmo da melodia do oboé, que ora reforça, ora “escapa” do compasso quaternário

Tirando esses desafios, a peça é muito acessível do ponto de vista da técnica instrumental; portanto, pode ser ministrada logo no início do curso. Seu caráter é doce, devido à melodia do oboé ser em graus conjuntos e do timbre dos instrumentos, e assim diferente da verve mais agressiva do coco. Assim como no Barroco os compositores escreviam suítes onde as danças eram estilizadas, da mesma forma o compositor mais evoca do que tenta retratar fielmente a dança, inclusive talvez por isso tenha optado por não pôr no título das peças o

nome da dança respectiva. A seguir, para comparação, o início da *1ª Cena Brasileira* e o coco *Comadre Sebastiana*, de Jackson do Pandeiro.

18'
II 8' Gingado ♩ - 80 I

Oboe
(or Baroque Oboe)

Harpsichord

Exemplo musical 12- Dimitri Cervo, 1º compasso da *1ª Cena Brasileira*

1 Comadre Sebastiana

Ritmo

A B

Exemplo musical 13- O coco mais famoso: *Comadre Sebastiana*, de Jackson do Pandeiro

A segunda peça é um baião, com ritmo formado pela defasagem em uma semicolcheia da mesma figura rítmica de colcheia pontuada, colcheia pontuada e colcheia das mãos direita e esquerda. Esse tipo de procedimento também foi usado no *Minimalismo*. No segundo compasso a mão direita ataca as notas nos tempos fortes do compasso, reforçando assim a

métrica em 4/4, da mesma forma como a melodia do oboé havia reforçado a métrica da primeira peça. A seguir, o exemplo musical 9 mostra o início da 2ª *Cena* e o exemplo musical 10 a estrutura rítmica do baião.

I 8'
II 8'

II.

Andante
♩ ~ 80

Exemplo musical 14- Dimitri Cervo, 2ª *Cena Brasileira*: compassos 1 e 2, nos quais a estrutura rítmica do baião inclui a mesma figura em defasagem de uma semicolcheia nas mãos esquerda e direita

Baião

Pandeiro 2/4

Triângulo 2/4

Agogo 2/4

Zabumba 2/4

Exemplo musical 15- Estrutura rítmica do baião

Como é um baião lento, não deve ser executado mais lento do que a indicação do compositor, para não evocar uma música do estilo “brega” em vez de um baião. Interessante se fazer uma reflexão sobre esse aspecto. Os estilos de música de raiz estão subjacentes aos estilos urbanos, muitas vezes sem serem reconhecidos. Assim, podemos perceber claramente a rítmica do jongo no *funk* carioca e a do baião no “brega”. A estética pós-moderna incorpora esses elementos sem qualquer problema, já que eles não precisam manter seu significado original. O material musical sob uma nova roupagem deixa de estar sujeito a uma crítica de valores; assim, não seria “pior” se o elemento do “brega” fosse reconhecido nesta peça; no entanto, acredito que não era a intenção do compositor, já que não quer retratar nenhuma dança, mas apenas evocar com seus ritmos uma atmosfera brasileira. Com isso, garante a

brasilidade e popularidade da peça, sem ser nacionalista. Também, da mesma forma, a utilização de instrumentos nada brasileiros, ou pelo menos não do Brasil atual, como é o caso do oboé barroco e do cravo, suscita um interessante jogo de significados. Por um lado, temos elementos brasileiros populares e modernos e por outro uma linguagem idiomática instrumental e um timbre da música barroca europeia.

Na 2ª peça, o autor se utiliza das harmonias iniciais muito próximas às do *Prelúdio em Dó Maior* do primeiro livro do *Cravo Bem Temperado* de J.S. Bach, lembrando o que Arvo Pärt faz em seu *Credo* de 1968 para piano, coro e orquestra. A diferença é que naquele caso houve colagem *ipsis literis* e neste apenas a familiaridade suscitada pela harmonia semelhante, o que leva a uma sutil associação mais com os sentimentos despertados por aquela peça do que uma associação consciente.

The image displays two systems of musical notation. The first system, labeled '27', shows a piano accompaniment with a constant pedal point in the bass and a treble staff with chords and melodic lines. The second system, labeled '29', continues the same musical structure. The notation is in a standard staff format with a treble clef and a bass clef.

Exemplo musical 16- Dimitri Cervo, 2ª *Cena Brasileira*: trecho da peça com a mesma harmonia do *Prelúdio n.1* do 1º livro do *Cravo Bem Temperado* de J.S. Bach

Esse também pode ser um fator de estímulo ao aluno, por mostrar que é possível combinar peças conhecidas na composição de uma nova, e se constitui uma “xarada musical” a ser descoberta por ouvidos atentos.

Existem alguns elementos nessas peças tomados do Minimalismo, o que pode tornar a utilização dessas peças nas aulas interessante para familiarizar os alunos com essa corrente estética. Nas três peças, o autor se utiliza de elementos repetitivos, principalmente rítmicos, além de harmonias estáticas. Em todas elas há uma nota do pedal constante, com exceção de uma curta seção da 1ª peça e da mudança do pedal de Lá para Dó na 2ª peça. A forma é quase sempre contínua e o ritmo como elemento de destaque na composição aproxima-a da estética pós-minimalista. Não se trata de uma peça minimalista, por não derivar de processos e nem

tem o objetivo de ser “impessoal”. Além disso, utiliza melodias bem delineadas. No entanto, se apropria de elementos minimalistas, criando sua própria estética em uma atitude pós-moderna, com bastante originalidade.

3.3.3 *Trio* para oboé, fagote e piano, de Ernst Mahle

Alemão, Ernst Mahle nasceu em 1929, chegando ao Brasil em 1951 a convite de H.J. Koellreutter, naturalizou-se brasileiro em 1962. Até hoje desempenha importante trabalho pedagógico à frente da Escola de Música de Piracicaba. Seu catálogo contém mais de 2000 obras para os mais diversos instrumentos, muitas com fins didáticos.

O elemento modal é muito forte na obra do compositor, que realizou uma ampla pesquisa das diferentes escalas possíveis de serem utilizadas musicalmente. Assim, se por um lado seu modalismo remete por vezes às tradições musicais populares brasileiras, em outros casos, a combinação e criação de modos novos nunca utilizados sugere sua utilização como ferramenta composicional sem a intenção de necessariamente se referir a uma tradição musical específica. Ou seja, sua utilização extrapola as evocações sugeridas por essas tradições para trazer de modo mais sutil sentimentos derivados das “cores” particulares a cada modo utilizado. De qualquer maneira, o elemento brasileiro se faz também muito presente, não só pelos modos, quanto pela rítmica. Podemos então perceber uma brasilidade aparente, que analisada a fundo, reflete os laços comuns que unem a música brasileira às outras músicas do mundo.

O *Trio* de Ernst Mahle para oboé fagote e piano foi composto em 2007, com dedicatória aos irmãos Luis Carlos Justi (oboísta), Paulo Justi (fagotista) e Lilia Justi, esposa do primeiro (pianista). Há gravação do Trio com Luis Carlos Justi, Aloysio Fagerlande e Fanny Solter⁵⁴.

Na peça, Mahle utiliza harmonia modal/tonal com notação tradicional em uma textura que alterna momentos de homofonia com trechos imitativos (polifônicos). No entanto, não é o *Nacionalismo* o elemento mais definidor da peça e sim a tradição clássico romântica e seus arcaísmos formais. O autor escreve em forma-sonata no primeiro movimento, uma melodia acompanhada lenta e expressiva no segundo e uma dança binária e de ritmo marcante em forma-rondó no terceiro. Esses elementos estão presentes em grande parte da música composta na primeira metade do século XX, inclusive as de estética nacionalista, e Mahle alcançou a originalidade a partir desses elementos.

⁵⁴ MÚSICA BRASILEIRA PARA OBOÉ, PIANO E FAGOTE. Rio de Janeiro: UFRJ, p 2013. 1 CD (ca. 60 min). EM-UFRJ-014

Os ritmos e escalas utilizados remetem às tradições musicais brasileiras, mas não são necessariamente utilizados literalmente, pois os modos são trabalhados livremente em uma mistura da tradição erudita com a música popular (há trechos que lembram Francis Poulenc e Béla Bartók, enquanto outros soam mais como *blues* e música nordestina). É como o elemento popular brasileiro se manifesta na peça.

Na partitura são dadas breves explicações acerca desses modos, da harmonia e da forma. Transcrevo-as a seguir:

“No primeiro movimento foram usados diversos modos como pentatônico, lídio, mixolídio e frígio. Também o ciclo de quintas, a série harmônica e sua inversão
O segundo movimento por seu balanço em 6 por 8 recebeu o nome de *Barcarola*
O último movimento tem caráter mais brasileiro; predomina o modo lídio- mixolídio, mas também existe um trecho em dueto de oboé e fagote no modo frígio-dórico-lídio” (MAHLE, 2007)

O primeiro movimento é em forma sonata. O primeiro tema é construído sobre intervalos de quarta e se utiliza da escala hexafônica Sol-La-Si \flat Ré \flat Mi \flat Fá, derivada dos harmônicos naturais de Mi Bemol, em ritmo de baião.

para Luis Carlos, Paulo e Lúcia

Trio (2007) E. Mahle

Allegro moderato

C 208

Exemplo musical 17- Ernst Mahle, *Trio para oboé, fagote e piano*: primeiro tema (compassos 1– 15)

O segundo tema é em ritmo ternário e formado pela escala hexafônica Si-Dó-Ré- Mi#-Fá#-Sol#, em um diálogo em que oboé e fagote se complementam em uma escrita imitativa, o que faz lembrar um pouco Béla Bartók. Essa é a escala que o autor chama no prefácio de “modo frígio-dórico-lídio”. Ele se refere aos intervalos característicos de cada um desses modos, ou seja, a segunda menor, a sexta maior e a quarta aumentada, respectivamente. Então poderíamos dizer que o segundo tema aparece em Si (Frígio-Dórico-Lídio).

C 208

Exemplo musical 18- Ernst Mahle, *Trio para oboé, fagote e piano*. 2º tema (compassos 54– 62)

Esse movimento, por ser em forma-sonata, apresenta grandes arcos dinâmicos. O piano ajuda muito a construir as tensões e resoluções. De qualquer maneira, é importante que o contraste dinâmico seja feito também no oboé e fagote. O tema inicial exige a total sincronia entre os dois instrumentos. Se as dinâmicas pedidas forem executadas adequadamente, a unidade entre eles será facilitada e o tema ganhará força. O segundo tema já exige uma dinâmica *piano* nas notas graves do oboé e um caráter sombrio. Agora a homogeneidade deverá ser na dinâmica- afinal, cada instrumento completa a frase deixada pelo outro.

O segundo movimento, de forma ABA, parece ter sido inspirado em Francis Poulenc, pois possui melodia bem expressiva de caráter popular, de gestos melódicos arrebatados, como as tercinas de semicolcheias, escalas rápidas e trinados. Algumas interrupções abruptas realizadas pelo piano e a harmonia também lembram Poulenc. A presença de cromatismos em um contexto ora tonal, ora modal, com pedais harmônicos, em que a harmonia muitas vezes não se resolve da maneira esperada, era um procedimento comum do compositor, que Mahle também realiza nesse movimento. A harmonia de Lá (não se define maior ou menor) com um intervalo de 5ª entre o fagote e oboé que vai se estreitando cromaticamente com o movimento dos dois instrumentos e conclui em Fá♯. Algumas vezes, a rítmica do 6/8 é alterada com a utilização de semínimas (hemíolas).

Barcarola

**Exemplo musical 19- Ernst Mahle, *Trio para oboé, fagote e piano*: início do segundo movimento
(compassos 1 –10)**

As melodias devem ser tocadas de forma leve, expressiva, com pequenas inflexões dinâmicas, assim como a flexibilidade rítmica, como em geral pede a música francesa. Os acentos súbitos nos trinados assim terão maior contraste. Da mesma maneira que no primeiro movimento, o desempenho do pianista é essencial para a obtenção desses contrastes. Na sua

última aparição o tema pode ser tocado um pouco mais lento, pois trata-se de uma *coda* com o caráter de resolução.

O terceiro movimento é um coco em forma rondó com a harmonia de Mi \flat Mixolídio-Lídio, a escala nordestina, que é praticamente igual à escala utilizada no primeiro movimento. A diferença é que esta tem o 6^a grau (dó), por isso soa mais “nordestina” do que “harmônica”. O oboé toca o tema enquanto o fagote tece alguns “comentários” durante as notas longas do oboé, como se fosse um “velho resmungão”. Transpondo para a realidade da tradição de repentes do Nordeste, é como se enquanto um cantor está improvisando seus versos, o outro estivesse tecendo comentários sarcásticos em surdina.

21 **Rondo**

Vivo

The musical score is for a Rondo in 2/4 time, marked 'Vivo'. It begins at measure 21. The first system shows the oboe and bassoon parts, with the oboe playing a melodic line and the bassoon providing accompaniment. The piano part is also present. The second system continues the piano part. The third system shows the oboe and bassoon parts again, with the oboe playing a melodic line and the bassoon providing accompaniment. The piano part is also present. The score includes dynamics such as *p*, *mf*, and *f*.

Exemplo musical 20- Ernst Mahle, *Trio para oboé, fagote e piano*: tema do coco no 3^o movimento
(compassos 1– 11)

Na metade do movimento, a harmonia diminuta leva inesperadamente ao segundo tema do primeiro movimento, em dó frígio-dórico-lídio. Surge assim uma nova seção, só que agora em 3/8 e *Allegretto*, o que dá um caráter mais de brincadeira ou de “caixinha de

música” ao tema original. Também se percebe mais claramente as hemíolas do final do tema, em métrica de 2/8.

29

poco rit. Allegretto

107

112

p *p* *f*

Exemplo musical 21- Ernst Mahle, *Trio para oboé, fagote e piano*: inserção do segundo tema do primeiro movimento no terceiro movimento (compassos 109– 117)

Nos últimos três compassos, a sucessão de motivos de duas semicolcheias e uma colcheia, criam uma métrica binária. Cada primeira semicolcheia deve ter um leve apoio.

Nesse movimento, é importante reconhecer a acentuação do coco do acompanhamento e imitá-la na melodia para que ela não fique dura. No *Allegretto*, deve-se apoiar no tempo forte dos compassos pares e nas hemíolas marcar mais a primeira nota de cada grupo.

O *Trio* apresenta alguns desafios técnicos ao executante, seja pela necessidade de regularidade na execução das semicolcheias no primeiro movimento, para coincidirem com as do fagote, seja nas notas agudas e sua afinação no segundo movimento, seja na rapidez de articulação exigida no terceiro movimento. Por isso, é recomendada para alunos que estejam pelo menos na metade do curso. Não é uma peça inovadora, já que segue formação instrumental, linguagem harmônica e esquemas formais e referência a autores consagrados. Mas é muito bem construída e bonita e se comunica muito bem com o público, sendo de proveito para os alunos como uma boa representante da “tradição”. A seguir, gravação da minha execução da peça com o pianista Pablo Panaro e o fagotista Rodrigo Rodrigues.



3.3.4 Três Louvores “Brazileiros” para oboé, clarinete e fagote, de Nestor de Hollanda Cavalcanti

Nestor de Hollanda Cavalcanti obteve 1º lugar no *1º Concurso Latino-Americano de Composição*, em 1975. A partir daí teve suas obras apresentadas em vários festivais nacionais e internacionais. Trabalhou na Funarte como coordenador do *Promemus* e na *Biblioteca Nacional*. Arranjador de música popular, atua como produtor de discos e escreve artigos sobre música.

Três Louvores “Brazileiros” foi composta em 1996 para violino e piano, e gravado por Jerzy Milewski e Aleida Schweitzer (violino e piano). A versão para trio de sopros foi publicada pela ABM em 2005, não havendo gravação comercial da peça com essa formação; apenas a gravação realizada por mim em 2014, com fins acadêmicos.

O título brinca com o conceito de brasilidade ao utilizar gêneros americanos de origem negra, populares no Brasil. Por isso, grafa “Brazileiros” com “z”, e com isso torna a peça mais popular, já que esses gêneros são amplamente escutados e conhecidos. Ainda assim, existe uma relação cronológica na sua utilização, pois o *Blues*, que baseia o primeiro movimento, é a tradição de origem mais antiga. O *Fox* do segundo movimento já é mais recente e por fim, o *Rock*, do último movimento, ainda mais recente.

A escrita é bem original na utilização de harmonias diferentes das utilizadas no esquema harmônico tradicional do *Blues*, do *Fox* e do *Rock* e no uso de instrumentos clássicos no papel de guitarras e baixo elétricos, o que lhe garante atualidade.

O primeiro movimento, Louvor “*in blues*” possui uma escrita bem intrincada, em que cada instrumento é responsável por fragmentos de melodias que se interligam, lembrando um pouco o *Dixieland style*, em que os instrumentos improvisam contrapontos simultâneos.

I - Louvor "in blues"

Andante $\text{♩} = 63$ A

Oboé

Clarinetta em B \flat

Fagote

pp < *mf* < *f* > *mf*

2

Ob.

Cl.

Fg.

Exemplo musical 22- Nestor de Hollanda Cavalcanti, *Louvor em Blues* (compassos 1– 4)

A harmonia é de ré maior, sendo utilizada a pentatônica. O compositor não se prende ao esquema harmônico tradicional do blues, mas apenas visita o IV grau com frequência. O ritmo é quaternário composto, seguindo o esquema do blues. Há uma seção onde um *groove* em 4/4 é inserido, que cria um contraste interessante com o material anterior.

C Allegretto $\text{♩} = 100$

f

f

f

3

3

3

Exemplo musical 23- Nestor de Hollanda Cavalcanti, *Louvor em Blues*: o *groove* em 4/4 (compassos 33 e

Nesse movimento, por existir muito contraponto, é importante que os músicos saibam diferenciar os elementos mais importantes, pois de outro modo a peça corre o risco de se tornar muito confusa. O ritmo muito sincopado exige que se apoie bem os acentos e se realizem as inflexões necessárias, como *crescendos* para os pontos de apoio, especialmente no acompanhamento. Também por isso, a rítmica da peça deve ser executada com exatidão.

O segundo movimento, *Louvor in Fox* é também em 12/8. Os instrumentos dessa vez realizam linhas individuais, como um improviso, com muitas fermatas. Os outros instrumentos no máximo complementam ritmicamente indicando a harmonia, como um acompanhamento de jazz durante um solo. O fagote tem um solo que lembra muito a escrita jazzística para saxofone.

II - Louvor "in fox"

Allegro Moderato $\downarrow = 96$

The musical score is divided into three systems. The first system shows the Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fagote) parts. The Oboe and Clarinet parts are in treble clef, and the Bassoon part is in bass clef. The tempo is Allegro Moderato with a quarter note equal to 96 beats per minute. The first system includes dynamic markings of *mp* for the Oboe and Clarinet, and *pp* for the Bassoon. The second system starts at measure 3 and includes a *mf* marking for the Bassoon. The third system starts at measure 6 and includes *mf* and *p* markings for the Oboe and Clarinet, and a *p* marking for the Bassoon. The score ends at measure 9.

Exemplo musical 24- Nestor de Hollanda Cavalcanti, *Louvor em Fox* (compassos 1 – 8)

É interessante a técnica que o compositor utiliza ao repetir os solos, depois de uma grande pausa: agora eles são todos entrecortados ritmicamente, como *hoquetus*⁵⁵, o que traz um caráter de brincadeira à seção, que acaba liderada pelo oboé.

60 D

Ob. *mf* *mf*

Cl. *mf*

Fg. *mf*

62

Ob. *mp*

Cl. *mp* *mf*

Fg. *mp* *mf*

64

Ob. *mf* *sfz* *sfz*

Cl. *sfz*

Fg. *sfz*

18

Exemplo musical 25- Nestor de Hollanda Cavalcanti, *Louvor em Fox*. Exemplo de escrita das vozes em *hoquetus* (compassos 60 – 65)

A harmonia desse movimento está em fá maior, com uma seção em ré menor com solo no oboé.

Para tocar bem esse movimento é necessário que os músicos façam seus solos muito livremente, como se de fato estivessem sozinhos, ao mesmo tempo em que devem continuar a linha do instrumento anterior e preparar a entrada do próximo instrumento. Para isso devem conhecer a melodia que os outros tocam tão bem quanto a sua. Mesmo com essa flexibilidade

⁵⁵ *Hoquetus*, que significa “soluço”, era a técnica utilizada no fim da Idade Média de decompor uma voz em várias vozes, que se alternavam executando as notas de uma só melodia em diferentes registros e sincopadamente.

rítmica, o pulso deve ser sentido, para que a continuidade entre os solos seja assegurada, o que não é fácil, pois as linhas são bem sincopadas e flexíveis. Na parte do *hoquetus*, maior ainda é a dificuldade, pois as muitas pausas tornam um desafio a exatidão das entradas dos instrumentos que realizam o acompanhamento. A seguir, gravação dos dois movimentos discutidos acima.



Gravação 4- Louvor em Blues e Louvor em Fox, de Três Louvores “Brazileiros” para oboé, clarinete e fagote, de Nestor de Hollanda Cavalcanti

O último movimento, Louvor *in rock* é em 4/4, como o *rock* em geral é. Todos tocam uma *riff*⁵⁶ de cinco compassos com harmonia de *blues* mas a quebra da métrica do compasso e da frase sugere um *rock* progressivo.

⁵⁶ *Riff* é um termo em inglês para uma figura rítmico-melódica que se repete no acompanhamento, em geral na guitarra ou no baixo elétrico. É encontrada especialmente no rock.

III - Louvor "in rock"

Allegretto ♩ = 120

Oboé
ff

Clarinetas
ff

Fagote
ff

Ob.
3

Cl.
3

Fg.
3

Ob.
5

Cl.
5

Fg.
5

mf

mf

f

21

Exemplo musical 26- Nestor de Hollanda Cavalcanti, *Louvor em Rock* (compassos 1 – 7)

A partir disso, cada instrumento faz uma base rítmica harmônica. Fazendo um paralelo com o *rock*, o fagote desempenha o papel do baixo e da percussão, por sua linha rítmica sempre igual; o clarinete, realizando o preenchimento harmônico e comentários, se aproxima da guitarra; o oboé, como solista improvisador, sugere o saxofone. No conjunto, esse movimento traz sempre a sugestão de uma música que está sendo improvisada, e pode ser interessante experimentar com os alunos uma improvisação de fato da linha solista, a título de exercício.

28

Exemplo musical 27- Louvor em Rock de Nestor de Hollanda Cavalcanti Escrita dos instrumentos sugere improvisação de rock

O *riff* é repetido ainda três vezes. A primeira vez pelo clarinete e fagote; a segunda pelo oboé e fagote; a última por todos os instrumentos, encerrando assim a peça. Harmonicamente, esse movimento segue em dó, passando pelas progressões modais do *blues*.

Nesse movimento, as nuances de articulação devem ser exageradas tanto nas passagens do tema quanto nos acompanhamentos. Há *tenutos* e *staccatos*, além de acentos que são essenciais para o caráter da melodia e a forma do acompanhamento, principalmente no fagote, que na maioria das vezes realiza a função de baixo e bateria. A dinâmica também precisa ser contrastante, pois o tema é em *fortíssimo* e as “improvisações” em *piano*. De novo aqui a acuidade rítmica é necessária, e pode ser de muito proveito se exercitar improvisando em uma escala pentatônica de *blues* tocando células rítmicas que aparecem no movimento, de modo a internalizá-las e deixá-las naturais.

Ainda que nesta obra, as dificuldades sejam mais de ordem musical do que técnica, seja pela complexidade rítmica, seja pela necessidade de compreensão de como cada elemento

se encaixa e deve se desenvolver no todo, existem, além da exigência de controle do registro grave e do agudo exigido para a inflexão das articulações e apoios pedidos, dificuldades na digitação de alguns trechos rápidos, e por isso é indicada para alunos que estejam no meio do curso.

3.3.5 *Cidades Ocultas* para flauta e oboé, de Caio Senna

Caio Senna é professor de composição da UNIRIO. Venceu o *Concurso Nacional Funarte de Composição* em 2001 e em 2012 ganhou o *Prêmio Icatu de Artes*, o que permitiu uma estada de um ano e apresentação de diversas peças suas na França. O compositor já tem um CD gravado com obras suas.

Cidades Ocultas foi composta por Caio Senna em 2012, quando era artista residente na *Cité Internationale des Arts*, na França. O elemento oculto na peça é o *cantus firmus* tocado pela flauta nos oito primeiros compassos da peça, uma redução de *Ai se eu te pego*, de Michel Teló, a música mais tocada em Paris durante o ano em que ele lá morou.

As cidades ocultas

Caio Senna

Contemplativo ♩ = 70

Flauta

Oboé

Fl.

Ob.

Fl.

Ob.

Exemplo musical 28- Caio Senna, *Cidades Ocultas*, com linha da flauta extraída de *Ai se eu te pego*, de Michel Teló (compassos 1– 8)

Ai Se Eu Te Pego

Michel Teló

REFRAO

B F# G#m E B F# G#m

Nos-sa, nos-sa, As-sim vo-cê me ma - ta_ Ai se eu te pe-go, ai, ai, se eu te

8 E B F# G#m E B F#

pe-go. De - li-cia, de - li-cia. As - sim vo-cê me ma - ta Ai se eu te pe-go, ai,

15 G#m E **INTRO** B F# G#m E B E F# E

ai, se eu te pe-go.

23 B **ESTROFE** F# G#m E B

Sá-ba-do na ba-la-da a ga-le-ra co

30 F# G#m E B F# G#m

me-çou a dan çar_ E pas-sou a me - ni-na mais lin - da_

Break

E B F# G#m E **REFRAO** B F#

To-mel co - ra-gem e co-me - cei a fa lar_ Nos-sa, nos-sa, As-

43 G#m E B F# G#m E B

sim vo-cê me ma - ta_ Ai se eu te pe-go, ai, ai, se eu te pe-go. De - li-cia, de

50 F# G#m E B F# G#m E

li-cia. As - sim vo-cê me ma - ta Ai se eu te pe-go, ai, ai, se eu te pe-go.

57 **SOLO** B F# G#m E B E F# E

3 B

Copyright © Transcrição by Andréino JS

Exemplo musical 29- Michel Teló, *Ai se eu te Pego*

Na verdade esse fato não interfere na recepção da peça pelo público e nem mesmo pelos executantes, pois não é possível fazer qualquer associação entre as duas peças apenas pela audição. De forma conceitual, existe assim um diálogo com o elemento de brasilidade e

de atualidade, pois enquanto o autor estava longe de seu país, utilizou a referência que lhe chegava com força maior do que lembranças de melodias ou gêneros brasileiros tradicionais.

Não deixa de ser um bom exemplo de como se pode utilizar em uma composição material sonoro oriundo de qualquer tipo de música, por mais inusitado que possa ser. Quando descontextualizado, perde qualquer conteúdo simbólico que pudesse ter, ou seja, não será uma paródia, funcionando apenas através de seus elementos musicais e não através dos significados extramusicais, (como mostra a discussão realizada na análise de *Vivaldia MCMLXXV*), numa atitude típica do *Pós-Modernismo*.

A reflexão que se pode ter ao se saber a origem da linha da flauta é a seguinte: enquanto a música de Teló expressa um desejo totalmente carnal, uma relação mais grosseira e materialista, o caráter de *Cidades Ocultas* é muito mais espiritualizado, que se poderia interpretar como um amor sublimado, principalmente quando no clímax da peça se busca o repouso em dó maior, que nunca se concretiza realmente.

Sua construção, através de defasagens de elementos rítmicos simples, cria relações rítmicas bem complexas. Ele se utiliza do processo aditivo linear, um procedimento empregado pelos compositores minimalistas de ir adicionando nota a nota a cada vez que a linha melódica se repete. (WARBURTON, 1988). Com isso, criam-se métricas assimétricas e o jogo de defasagem entre elas. Também é interessante perceber como o compositor se utiliza de elementos diatônicos de uma forma pouco usual, por conta do contraponto construído com as defasagens rítmicas, destacando-se o modalismo como elemento norteador da obra.

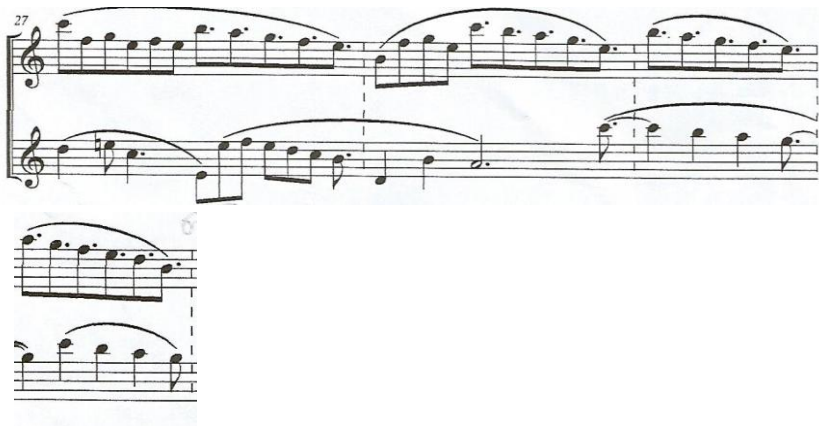
A harmonia inicialmente se mantém no campo tonal de si maior. A linha de contraponto ao *cantus firmus* da flauta se dá no oboé, alternando colcheias e colcheias pontuadas. Quando essa linha passa para a flauta, suas figuras rítmicas e as correspondentes de duração mais longa (semínima e mínima e semínima e mínima pontuada) são utilizadas de maneira livre no contraponto realizado pelo oboé, sem corresponder a uma figura de compasso fixa. Ou seja, não existe um pulso estável, pois o ritmo do oboé se dá em relação às figuras da flauta, que ora são colcheias, ora colcheias pontuadas, ou ainda por vezes de maneira totalmente independente, como no exemplo abaixo.



Exemplo musical 30- Caio Senna, *Cidades Ocultas*: independência rítmica entre as vozes da flauta e do oboé (compassos 15 e 16)

Assim, é necessário que o oboísta se guie pelo que a flauta faz, pois será muito complicado ele apenas contar os tempos, já que não existe pulso estável.

A peça evolui em um contínuo formal em que os ritmos vão se intrincando ao serem combinados de formas diferentes. Em alguns momentos pode-se perceber claramente a relação de 2 para 3 e de 3 para 4 entre a duração das notas, como ilustrado no exemplo musical 28:



Exemplo musical 31- Caio Senna, *Cidades Ocultas*: A relação de 3 contra 4 resultante da utilização de colcheias e colcheias pontuadas

Um motivo tocado pela flauta será repetido e variado com notas acrescidas, e para o qual novo contraponto do oboé é utilizado também de maneira mais livre, mas seguindo a ideia de adição utilizada na linha da flauta.



Exemplo musical 32- Caio Senna, *Cidades Ocultas*: motivo da flauta que inicia 2ª seção da peça (compasso 35)

A harmonia passa agora a gravitar em torno de Dó Maior. O clímax da peça é atingido quando se sente um movimento do fragmento melódico repetido na flauta buscando o repouso em Dó Maior. Porém, a peça se encerra de maneira pouco conclusiva em Mi, confirmando o caráter suspenso e estático que ela carrega desde o seu início.

Trata-se de uma peça construída com grande originalidade e simplicidade, o que lhe pode facilitar a popularidade. Trabalhá-la com os alunos pode ser útil para desenvolver a independência rítmica de forma similar aos exercícios propostos por Eduardo Gramani.⁵⁷

The image displays a musical score for two instruments: Flute (Fl.) and Oboe (Ob.). The score is divided into two systems. The first system (measures 49-59) shows the flute playing a complex, repetitive melodic pattern with slurs and accents, while the oboe plays a sustained, melodic line. The second system (measures 53-59) continues the flute's pattern, with the oboe playing a sustained line. Dynamics include 'dim.' (diminuendo) and 'pp' (pianissimo), and markings for 'rit.' (ritardando) and 'pp' are present.

Exemplo musical 33- Caio Senna, *Cidades Ocultas*, em seus últimos compassos (49–59)

A obra não apresenta desafios de digitação, mas com certeza a afinação é um fator difícil na execução da peça, tanto por sua textura deixar os instrumentos expostos em intervalos como a oitava e a quinta, em regiões difíceis de se achar um equilíbrio, como também pela necessidade de resistência da embocadura, pois o oboísta tem poucos locais para respirar. Com certeza, o maior desafio é a compreensão rítmica. Por isso, é melhor que seja tocada por alunos que já estejam no fim do curso.

3.3.6 Albion para flauta e oboé, de Marcos Lucas

Marcos Lucas é professor de composição na UNIRIO. Tem suas peças tocadas por grupos renomados (*London Sinfonietta* e *Lindsay String Quartet*, entre outros) em diversos festivais do Brasil e do mundo. Autor de duas óperas: *O Pescador e sua Alma*, estreada no Brasil em 2006, e *Stefan and Lotte in Paradise*, composta em parceria com o compositor inglês Alan Williams, estreada na Inglaterra em 2012. Faz parte do *Prelúdio XXI*, grupo de compositores do qual falamos anteriormente e dirige o *GNU*, grupo também já citado.

⁵⁷ Eduardo Gramani (1944-1998) foi professor, violinista, rabequista e compositor. Autor dos livros *Rítmica* e *Rítmica Viva*, revolucionou a forma de se ensinar rítmica, ao criar exercícios que exploram elementos presentes na música brasileira e na música contemporânea.

Albion foi composto por Marcos Lucas em 2013 e dedicado ao casal Luiza Braga e Jonathan Yoshikawa, na época alunos da UNIRIO. *Albion* (originada do latim *Albus*) significa alvo, devido a visão que se tinha ao se aproximar da Inglaterra pelo mar (o que era sempre o caso antes da invenção do avião e da construção do túnel entre Inglaterra e França!) dos penhascos de Dover, esbranquiçados. *Albion* é uma metáfora do Homem e da própria Inglaterra, e William Blake o utiliza como um de seus personagens no seu livro *Jerusalém, the Emanation of the Giant Albion*; o seu último, mais longo e vasto livro profético. Cheio de simbolismos, versa sobre a redenção da humanidade após o apaziguamento de muitas disputas.

Segundo o compositor, a ligação com a Inglaterra se dá por ele ter lá estudado, sendo que na época em que compôs a peça, ele ouvia muito compositores ingleses do século XX, como Benjamin Britten e Ralph Vaughan Williams. Daí o emprego do modalismo e de harmonias quartais na obra.

Albion é composta por três pequenas seções que se intercalam, com materiais distintos: o tema inicial, rápido e de métrica instável; uma parte lenta, mais lírica e de caráter mais improvisatório, que se utiliza de vários tipos de quiálteras; uma terceira, bem marcada, que utiliza a métrica de 5/8 com inserções de compassos de 6/8, em que existe a polirritmia de três contra dois (semínima pontuada contra semínima). A seção é mais próxima em caráter da primeira. O esquema formal da peça pode ser resumido a ABCBCAC.

A peça se inicia com uma frase de oito compassos, quase totalmente em uníssono na flauta e no oboé, alternando os compassos de 6/8 e 5/8, e que se divide em duas semifrases: uma de pergunta e uma de resposta. É interessante a maneira como o compositor cria sutilezas rítmicas por meio de mudanças de métrica e como elas geram em uma espécie de “heterofonia”. Por exemplo, no compasso 3, a variação do motivo melódico do compasso 1, encaixado em um compasso de 5 por 8, leva a uma resposta, no compasso 4, onde pela primeira vez as vozes da flauta e do oboé divergem, principalmente através da métrica, já que as notas quase coincidem. O compositor irá explorar essas divergências métricas em outros locais da peça, em divisões quinárias de 2+3 em uma voz, enquanto a outra está em 3+2, ou variadas divisões do compasso composto ou mesmo do compasso setenário, o que dá um efeito interessante de “navegação em mar revolto”.

Vivo ♩ = 224

Flute

Oboe

Fl.

Ob.

Exemplo musical 34- Marcos Lucas, *Albion* (compassos 1– 8)

A frase inicial é variada e logo se chega a uma seção mais lenta, de caráter algo “mágico”, sendo os *glissandos* e trilos na flauta e uma harmonia com trítonos, responsáveis por esse caráter.

Fl.

Ob.

Exemplo musical 35- Marcos Lucas, *Albion*. Exemplo da escrita que evoca caráter “mágico” (compassos 20– 23)

O tema inicial é tocado novamente agora pelo oboé e realiza-se um diálogo em que predominam os acentos de notas desencontradas em ritmo 6/8.

A parte lenta se introduz com melodia na flauta repetida pelo oboé, onde predominam saltos de quarta, que permitem uma doçura, mesmo sem delinear um centro tonal claro.

Calmamente ♩ = 72

Exemplo musical 36- Marcos Lucas, *Albion*. Parte da seção lenta (compassos 43–45)

A próxima seção, rápida e mais homofônica, sugere politonalismo e progressões no ciclo de quintas.

Allegro ♩ = 228

Exemplo musical 37- Marcos Lucas, *Albion*. Seção rítmica em 5/8 (compassos 50 – 53)

As duas seções são repetidas até que o ritmo se rarefaz em uma ponte que leva ao retorno do tema inicial, só que agora com uma *coda* mais lenta, interrogativa. Após uma ponte em que o movimento é retomado e se adensa, a seção homofônica retoma em um movimento perpétuo até o fim da peça.

É importante que se delineie bem o caráter do tema inicial, impetuoso, angular, tocando-se com som cheio, articulação bem destacada, para criar contraste com a parte lenta, onde o ritmo é mais flexível e o caráter contemplativo, que deve ser realizado em dinâmica *piano* e com articulação mais leve. Na seção, a comunicação entre os intérpretes é essencial para que sejam atacados simultaneamente os pontos de apoio, que são intervalos derivados das harmonias quartais, como segundas, sétimas, quartas e quintas, e que se afinem esses intervalos. A seção seguinte serve como uma “moldura” dividindo as duas aparições da parte lenta e a reaparição da rápida, e deve-se destacá-la bem com os *staccatos* e o ritmo de 5 que se alterna com os compassos de polirritmia, mantendo a dinâmica mais *piano*. As pontes de diluição e adensamento rítmico, criadas com *allargando*, *acellerando*, mudanças de métrica e o acréscimo de pausas levam à instabilidade do pulso, o que pode oferecer alguns desafios para os executantes. A última seção deve ser realizada com o ritmo “para frente”, para dar o caráter de urgência. O arpejo final deve ser executado em dinâmica o mais *forte* possível pelo

oboé para se equilibrar com a nota aguda da flauta. Todas essas exigências técnicas fazem da peça uma boa referência para alunos que estejam na metade para o fim do curso.

A variedade de texturas proporcionada pela alternância muito rápida de uníssonos (monofonia) com momentos polifônicos em uma sessão, e de polifonia e homofonia em outra sessão, mantém o interesse do público. A peça não dialoga de forma deliberada com elementos populares ou brasileiros e não tem pretensões de ser inovadora ou original, e mesmo assim consegue empatia por sua coerência e economia de elementos. Uma peça que passa longe dos clichês e que provê desafios musicais tanto para o oboísta quanto para o flautista, principalmente no que se refere à afinação, sonoridade e ritmo. A seguir, a gravação da peça realizada no dia 30 de setembro de 2017, em um recital do I Encontro da ABPD, em João Pessoa, com Eltony Nascimento na flauta.



Gravação 5- *Albion* para flauta e oboé, de Marcos Lucas

CAPÍTULO 4 - PROPOSTAS DE DIFERENTES METODOLOGIAS PARA O ENSINO DA MÚSICA DE CÂMARA

Uma parte importante da pesquisa está relacionada à aplicação de metodologias ligadas tanto às dinâmicas de grupo quanto à improvisação musical. No decorrer do meu doutorado, pude participar de várias aulas que me forneceram subsídios para aprimorar o trabalho que iniciei em 2012 e que me motivou a dedicar o doutorado a esse tema.

Para embasar os leitores, inicio o capítulo descrevendo a minha primeira iniciativa em explorar novas metodologias nas aulas de música de câmara na UFPE.

4.1 Aplicação de técnicas de dinâmica de grupo nas aulas de música de câmara - uma prática reflexiva

Ao me deparar com a dificuldade de engajar os alunos nas aulas de música de câmara da UFPE, onde trabalho como professor, por um semestre experimentei novas metodologias que lidassem diretamente com sua relação com o grupo e com a prática musical. Percebi que os problemas não eram devidos somente à desvalorização da prática camerística na sociedade musical, como eu acreditava naquele momento. A falta de vontade de se apresentar em público, o pensamento individualista e a dificuldade em se comunicarem musicalmente, verbalmente e corporalmente me fez ver que outros aspectos de ordem mais pessoal precisavam ser trabalhados nas aulas.

O primeiro desafio foi criar um ambiente de cumplicidade, confiança e acolhimento onde os alunos pudessem se sentir à vontade para tocar uns para os outros. O segundo foi mostrar que o trabalho em grupo pode ser mais divertido e mais eficaz. Já o terceiro foi lidar com questões psicológicas e físicas, como a timidez e tensões corporais.

Recorri então a algumas atividades lúdicas, ao diálogo, à apreciação musical e às atividades físicas diversas. Foram utilizadas compilações de jogos cooperativos (PIEROTTI, 2005), brincadeiras infantis tradicionais e exercícios teatrais com elementos fortemente corporais e terapêuticos (alguns do meu contato com a Somaterapia⁵⁸ na década de 90) que

⁵⁸ A Somaterapia, desenvolvida por Roberto Freire, ao longo dos anos 60 e 70, consiste de uma terapia em grupo de cunho anarquista que se utiliza de exercícios teatrais e corporais para trazer ao consciente conflitos e dificuldades individuais, que depois são discutidas pelo grupo (FREIRE, 1998). Ela se apoia nos estudos de Willem Reich sobre a relação das tensões corporais, a repressão da sexualidade e as neuroses (REICH, 1975), que fundamentaram a teoria da bioenergética, formulada por Alexander Lowen (LOWEN, 1982). Segundo Reich, as neuroses atuam na manutenção das estruturas sociais hierárquicas autoritárias. Por outro lado, a

visavam desenvolver a consciência corporal, além de improvisações musicais e execuções musicais dos grupos.

Como se pode depreender, as atividades acabaram por ter também um viés terapêutico, apesar de sutil, já que as condições necessárias para um trabalho profundo nesse sentido teriam que ser outras. Primeiro, o tempo semanal dedicado às atividades teria que ser muito maior, assim como a duração delas, que deveria ser de pelo menos dois anos. Além disso, nem eu sou um profissional da área terapêutica, nem estavam os alunos buscando conscientemente terapia. Portanto, obviamente eu haveria de respeitar esses limites na minha proposta pedagógica.

As aulas em grupo aconteciam além das aulas ordinárias dedicadas ao ensaio do repertório de câmara, em um outro horário. Inicialmente haviam sido pensadas como obrigatórias para garantir a presença dos alunos, mas logo deixei a frequência livre para os que vieram, escolher por si mesmos se queriam ou não continuar. Um bom número de alunos (em torno de doze) se manteve constante, e foram mais ou menos os que apareceram logo nas primeiras aulas. De um total de aproximadamente 40 alunos inscritos na disciplina, dos quais uns 20 nunca apareceram, creio que o número atingido foi bem razoável.

As atividades foram divididas com uma parte de aquecimento, outra exploratória e de sensibilização e outra reflexiva. Na parte de aquecimento foram realizados exercícios bem lúdicos, que trabalhavam o corpo, “acordando” os alunos e trazendo sua mente para o presente. Outros focavam a concentração e consciência corporal, como alongamento e exercícios de respiração e outros ainda tinham o efeito de familiarizar os integrantes e apresentá-los os um ao outro.

Na parte exploratória, foram dadas atividades que nomeei como exercícios de descoberta, com foco no desenvolvimento da consciência corporal e percepção sensorial. Havia ainda jogos de confiança, que estimulavam a entrega e confiança no colega e tinham componente fortemente sensorial e corporal, sendo principalmente ligados ao equilíbrio. Além desses, utilizei jogos em pares, que trabalhavam comunicação não verbal e compartilhamento de emoções; e jogos cooperativos com foco na dinâmica em grupo, onde se trabalhava o desenvolvimento da autoestima e confiança no grupo (exercícios de equilíbrio, atividades de entrega), ou que apresentavam desafios que tinham que ser solucionados através

autogestão é fator imprescindível para o funcionamento de um sistema anarquista, ou seja, um sistema em que não há uma liderança cristalizada, e sim, uma autogestão dos indivíduos. Por isso, os exercícios corporais preconizados pela Somaterapia podem ter utilidade para a conscientização de fatores pessoais que impedem a autogestão dos grupos de câmara. Como a prática camerística exige a horizontalidade das relações e que as decisões, tanto artísticas, quanto executivas, sejam coletivas e consensuais, acredito que esses exercícios podem trazer benefícios aos alunos de música de câmara.

da cooperação. Ainda na parte exploratória havia jogos dramáticos, que buscavam através dos elementos teatrais um paralelo com a música.

Na parte reflexiva, além da discussão de experiências trazidas por cada jogo, havia algumas atividades com o objetivo específico de refletir sobre a posição dos alunos enquanto músicos, das maneiras que poderiam atuar e pensar a prática musical. Por último, incluí atividades com foco na prática musical, como exercícios de improvisação e a apresentação dos grupos uns para os outros tocando o repertório trabalhado preparado nas aulas que dava para os grupos individualmente.

A educação tradicional ocidental de um modo geral nega a existência do corpo e privilegia a mente (representado pelo cérebro). Os alunos, desde cedo, são treinados para permanecerem quietos durante horas e mesmo atividades como comer e ir ao banheiro só podem acontecer nos intervalos. Junto a isso, apenas a objetividade é valorizada, sem se perceber que “o mundo é o horizonte e a perspectiva onde a realidade objetiva obtém significação pela subjetividade.” (PEDERIVA, 2005, p.18). Ou seja, precisamos interpretar a realidade para que ela faça sentido para nós e que a apreendamos, e isso só é possível através da subjetividade. Temos nosso corpo como mediador de todos os processos de aprendizagem, pois é através dele que apreendemos a realidade; a observação do corpo é útil no diagnóstico de limitações emocionais e psicológicas, e sua utilização como meio de aprendizado e de superação de limitações.

Mesmo no ensino do instrumento, geralmente só se dá atenção às partes do corpo que atuam diretamente no processo de obtenção do som, como, no caso dos instrumentos de sopro, os dedos, mãos, sistema respiratório e boca. Mas o corpo todo pode funcionar como diagnóstico de limitações emocionais e psicológicas e instrumento de aprendizado e de superação dessas limitações. Quando se trabalha equilíbrio, ao se andar de olhos fechados, pisando em um banco de 30 centímetros de largura por meio metro de altura, em um nível mais sutil se está trabalhando concentração e atenção.⁵⁹ Ao mesmo tempo, tal exercício se constitui um treino de se manter relaxado em uma situação de tensão (seja o perigo real ou simbólico). O mesmo que acontece durante uma execução musical, quando devemos ao

⁵⁹ A relação entre atividade física e melhora na concentração está comprovada por estudos como o de Antunes et al. (2006), que demonstra que atividades físicas aumentam a densidade e a irrigação sanguínea do córtex cerebelar e estimulam a produção de substâncias que ajudam na concentração, memória e atenção, como a adrenalina, noradrenalina, ACTH, vasopressina e, principalmente, a β -endorfina. Mesmo quando não se está de fato realizando uma atividade física, como é o caso de um exercício simples de equilíbrio, o estímulo aos órgãos sensoriais em conjunto com o corpo em uma outra atividade desvinculada da prática musical pode envolver os mesmos mecanismos utilizados na execução musical, e assim, ser útil como exercício.

mesmo tempo estar alerta sem criarmos tensão. Uma outra forma de envolvermos nosso corpo no aprendizado é através do aspecto lúdico.

A importância do ludismo no aprendizado infantil foi enfatizada por diversos autores, como Winnicott e Vygotsky, entre outros; é do primeiro a frase: “É no brincar, e somente no brincar, que o indivíduo, criança ou adulto, pode ser criativo e utilizar sua personalidade integral: e é somente sendo criativo que o indivíduo descobre o eu (self)” (WINNICOTT, 1975, p.80). Vê-se que ele inclui adultos em sua afirmação. No entanto, toda a literatura sobre o assunto está direcionada às crianças. Quem sabe no futuro os autores possam falar de sua necessidade de brincar, enquanto adultos? É bem verdade que adultos são lúdicos à sua maneira. A arte é justamente um dos artifícios (como a palavra já diz) que os adultos encontram para satisfazer essa necessidade que carregam da infância. Mas os profissionais, por levarem muito à sério essa brincadeira, já que dedicam sua vida a ela e dela dependem para sobreviver, às vezes se esquecem de que ela é e deve continuar sempre sendo no fundo uma brincadeira...

Quando se propõe atividades lúdicas para adultos, é possível a utilização de alguns jogos para crianças, e nisso estão incluídos os exercícios de aquecimento, que derivam totalmente de brincadeiras infantis tradicionais, mas que mantêm os mesmos objetivos de socialização, descontração e relaxamento causados pelo gasto de energia.⁶⁰ No mundo adulto, existe a separação entre Esporte, Arte, Religião e Ciência. Todos derivam da mesma raiz do brincar, mas são brincadeiras sérias, que podem por vezes envolver muito dinheiro. Mas todas são de alguma forma criações de uma nova realidade a partir de uma visão de mundo específica. Tornam-se sérias na medida em que dão sentido à existência humana, por instituírem uma evolução e a superação dos limites. São um instrumento de aperfeiçoamento, seja físico, moral, material, intelectual, ou estético. São sérias também por em alguns casos gerarem consequências profundas no destino da humanidade. Para ilustrar as consequências da “brincadeira” com o tempo, implementada pela música medieval tardia, sugiro a leitura de LEMOS (2005).⁶¹ No caso da Arte, a possibilidade de explorar meios de expressão diversos

⁶⁰ Se utilizarmos a terminologia empregada por LIMA (2008), os jogos de aquecimento podem ora ser classificados como jogos de vertigem ora como de competição. Em ambos os casos, a movimentação corporal e o gasto de energia estão presentes. O autor ainda explica como as diferentes inteligências múltiplas são acessadas por todos os tipos de jogos. Vemos que a música é uma atividade que se utiliza de pelo menos 6 das 8 inteligências, pois requer atributos cinestésicos corporais, atributos linguísticos, atributos da lógica matemática, atributos musicais propriamente ditos, além dos atributos de consciência intrapessoal e relação interpessoal.

⁶¹ O artigo *Do tempo analógico ao tempo abstrato. A música mensurata e a construção da temporalidade moderna* sugere que a mensuração do tempo na música, na primeira metade do século XIII, com a criação da notação modal por Pérotin e seu aperfeiçoamento com a notação franconiana por Franco de Colônia, instaurou o *tactus* (pulsção regular) como elemento imprescindível no fazer musical, preparando assim a mentalidade europeia para a segmentação abstrata do tempo, já que o relógio mecânico, instrumento instituidor dessa nova

não deixa de ser um jogo muito refinado que une intelecto e emoção. A Arte-Terapia trabalha justamente os efeitos terapêuticos causados pelo aspecto lúdico da arte resultantes dessa interação.⁶²

Voltando para os exercícios empregados nas aulas, os de sensibilização e os de auto-observação são mais facilmente aplicáveis aos adultos, pois exigem um pensamento analítico e crítico, atributos menos desenvolvidos nas crianças. Alguns derivam da longa tradição de meditação *Vipassana*⁶³, e é interessante observar que apesar de grandes avanços na ciência, só agora o funcionamento da mente e sua relação com o corpo estão sendo aprofundados. Como diz o neurocientista e pesquisador português António Damásio (1994), o sentimento emocional é a percepção, no neocórtex, das respostas corporais aos estímulos imediatos, através dos centros cerebrais inferiores. Apesar dessas descobertas no campo serem recentes, há milhares de anos a meditação funciona como ferramenta de acesso aos processos da interação corpo mente.

Os exercícios de observação da respiração e das sensações do corpo são, em um nível mais superficial, importantes para dar maior consciência do estado de espírito de cada um e permitir o foco no momento presente. Como meu objetivo nas aulas foi somente usá-los como ferramenta de concentração para uma melhor prática musical, e nem o tempo nem minha qualificação permitiriam um aprofundamento, meu trabalho consistiu em estimular a observação consciente da respiração natural por apenas alguns minutos (meditação *Anapana*, que é utilizada para se atingir a concentração necessária para a aplicação da meditação *Vipassana*). Isso só já tem como efeito acalmar e concentrar a mente, e assim, predispor-la a qualquer atividade mental, o que é suficiente para os objetivos propostos.

ordem, que substituía os ofícios litúrgicos e o sol como norteadores do tempo, só começou a aparecer nas cidades europeias a partir da segunda metade do século XIII.

⁶² Cabe aqui uma distinção entre *Arte Terapia*, impulsionada pela americana Margareth Naumburg na década de 40 e *Arte Educação*, derivada das propostas de sua irmã Florence Cain. Enquanto a primeira utilizava a arte como ferramenta para o tratamento psicanalítico dos pacientes, a segunda utilizava métodos que tinham como finalidade aumentar a liberdade artística (GIGLIO, 2011).

⁶³ *Vipassana* foi a técnica de meditação ensinada por Gautama, o Buddha, que consiste na purificação da mente através da observação objetiva das sensações do corpo, disponível para qualquer pessoa, independentemente de suas crenças. Ao longo de 2.000 anos essa técnica se manteve viva apenas nos mosteiros da Birmânia, e somente no século XX passou a ser divulgada entre os leigos, se espalhando pelo mundo novamente. Ao observar objetivamente a interação entre o corpo e a mente, através de suas próprias sensações físicas, os meditadores se dão conta de que quando a realidade entra em contato com a consciência por um dos sentidos (visão, audição, tato, olfato, paladar e mente), a percepção avalia essa experiência de acordo com as experiências passadas e dá um julgamento, que produz um tipo de sensação. Com a percepção dessa sensação reage-se: se for prazerosa, com apego, se for desagradável, com aversão. A não ser que se perceba a transitoriedade das sensações e assim, não se apegue a elas, a tendência é a mente condicionar-se continuamente e gerar-se uma estrutura que se molda de acordo com as experiências e reações a elas, predispondo-a a um padrão físico-mental específico de reações a experiências vindouras. Esse condicionamento se manifesta através de tensões corporais e sensações sentidas continuamente e que regem as atitudes de cada um, sem que nem mesmo se perceba essa relação. Para saber mais sobre a Vipassana, há o site www.dhamma.org.

Cito a seguir, a fim de mostrar a compatibilidade dessa prática com o pensamento científico, um trecho da pesquisa realizada na área de aprendizagem musical que apresenta afinidades com a experiência da meditação.

O corpo é também o recipiente do senso de Eu do indivíduo. Mais do que meramente uma máquina, carrega sentimentos, aspirações. Esse corpo especial— que se modifica perpetuamente— influencia pensamentos, comportamentos e relações humanas. [...] a noção do corpo pode ser comparada ao alfabeto, um “atlas” do corpo; mapa semântico, com equivalentes visuais, táteis, cinestésicos, auditivos e linguísticos, uma composição de memórias de todas as partes do corpo e de todas suas referências [...] Ponto de referência especial, instrumento de realização e criação; alicerce da estrutura do EU, entre outros, o corpo denota uma construção biopsicossocial, um produto final das experiências agradáveis e desagradáveis da vida. [...] Por meio de constantes alterações de posição, constrói-se um modelo postural pessoal, constantemente modificado. Nesse esquema plástico, cada postura ou movimento é registrado, criando relações com cada novo grupo de sensações evocadas pela postura alterada. (PEDERIVA, 2005, p.20- 23).

Além de jogos em que se anda pela sala aleatoriamente, rápido ou devagar, encostando ou desviando dos outros, muito presentes nas aulas de teatro, foram utilizados outros jogos de aquecimento. Para não se tornar cansativo para o leitor, listarei apenas um jogo de cada categoria empregada. Os outros estão descritos do Apêndice C.

Além dos exercícios de alongamento, foram propostas variações da técnica de meditação *Anapana*, descrita anteriormente, para ajudar a concentrar os alunos e conscientizá-los de seu corpo. Pedia-se para eles andarem devagar, mantendo os olhos fechados, sentindo seu próprio corpo e o ambiente. O objetivo deste exercícios foi diminuir o nível de dispersão dos alunos, fruto da vida agitada, preocupações, da quantidade de barulho e outros estímulos externos, como celulares, e por outro lado o cansaço.

Apresenta-se como exemplo um exercício de sensibilização chamado “Jogo do cego”. Trata-se de um jogo de descoberta que oferece grande potencial de sensibilização, pois explora os outros sentidos além da visão. Ele se desenvolve com uma pessoa fazendo o papel de cego e outra de guia. Essa dá a mão à primeira e a conduz por onde ela quiser, por uns instantes, sempre com o cuidado de orientá-la e estimular seus sentidos. Em seguida, invertem-se os papéis. Esse jogo trabalha a entrega, a confiança no outro, o senso de solidariedade e cumplicidade, a reciprocidade.

Para se ter uma ideia dos jogos feitos em duplas, descrevo aqui o “Jogo das Mãos”. Neste jogo, duas pessoas se dão as mãos e em silêncio, de olhos fechados, uma tenta comunicar emoções ou qualquer outra coisa com a mão. Depois, invertem-se os papéis. Um jogo simples, mas que pode ser difícil para muitos. Os jogos com contato corporal são delicados, pois inevitavelmente se esbarra na sexualidade, até hoje um aspecto muito

ambivalente na nossa sociedade. Se por um lado sofre-se um bombardeio constante pela mídia de apelos a ela, por outro, há muitos códigos do que é “proibido”, do que pode levar a uma interpretação sexual. Assim, vive-se constantemente em uma sexualidade virtual, imaginária. Além disso, pela falta de hábito de lidar com o toque, assim como ocorre com a nudez, pode haver certo constrangimento. Se esse obstáculo é superado, uma relação de confiança se estabelece. Trabalha-se conjuntamente neste exercício aspectos da percepção, como o tato, já que a ausência de comunicação verbal exige que se recorra à intuição ou instinto. Na comunicação verbal, sons e imagens são decodificados e interpretados em uma linguagem simbólica; no jogo das mãos, a interpretação das sensações tácteis não se apoia no simbolismo apriorístico da linguagem. Enquanto na linguagem verbal, o som de “casa” e a imagem de alguém falando “casa” não tem concretamente nenhuma similaridade com uma casa, o deslizar de um dedo sobre a palma da mão de alguém não simboliza nada concreto; apenas pode evocar alguns sentimentos. Pode ser tomado como carinho, como uma brincadeira, ou apenas como um movimento livre. Nesse sentido, acaba se aproximando da música, já que esta sugere, evoca, ou em outros momentos apenas se compõe de movimentos com uma lógica interna totalmente alheia à linguagem verbal.

Dos jogos cooperativos, a “Cadeira Numerada” trabalha muito o reflexo, atenção e concentração. São formadas duas filas de cadeias. Essas filas estão posicionadas uma de frente para a outra a uns 5 metros de distância, uma da outra. Cada aluno ocupa uma cadeira e recebe um número. Quando este é falado, cada aluno deve sair da sua cadeira e ocupar a cadeira que foi deixada vazia. Enquanto isso, os outros integrantes do time devem tentar impedir que o adversário se sente, deslizando para a cadeira vazia, sempre de braços cruzados. As brincadeiras com cadeiras quase se tornavam perigosas, pela empolgação dos meninos. Percebo que todos nós precisamos de um momento de extravasar nossas tensões e a energia mesmo— esses momentos de brincadeira fazem com que as pessoas “percam a compostura”, se esqueçam de si mesmas e ajam naturalmente. Hoje, a maioria das práticas lúdicas são realizadas ou de maneira virtual (videogames, computador) ou com jogos de tabuleiro, onde o corpo não está presente como ferramenta do jogo. Isso reforça a intelectualidade, teorização e virtualidade em que já vivemos, nas quais a falta de consciência das demandas e questões relativas ao nosso próprio corpo nos impede de resolver problemas afetivos e psicomotores. A virtualidade está presente nas nossas vidas desde o desenvolvimento da linguagem verbal, que possibilitou a formulação de conceitos cada vez mais abstratos. Mas hoje chegamos ao ponto de falar em *hiper corpo*, que significa um corpo compartilhado e multiplicado virtualmente por

todos através das redes de comunicação (LEVY, 1996). Chega a ser assustadora a declaração já bem antiga formulada em 1996 por Barlow, quando se referiu à internet:

Nosso mundo está tanto em toda parte quanto em lugar nenhum, mas não é o lugar onde corpos vivem. [...] Seus conceitos legais de propriedade, expressão, identidade, movimento e contexto não se aplicam a nós. São todos baseados na matéria, e não há matéria aqui. Nossas identidades não têm corpo, portanto, deferentemente de vocês, nós não podemos obter ordem através da coerção física (BARLOW APUD PORPINO, 2007).⁶⁴

É inegável que os jogos virtuais são hoje um importante mecanismo de socialização, diversão e aprendizagem. Videogames interativos chamados de *enxergames*, são jogos baseados no movimento do ciberjogador/ciberatleta, no qual o corpo é a própria ferramenta de execução das ações propostas nos mundo virtuais. Eles têm ajudado a diminuir o sedentarismo das crianças atuais (ARAUJO et al., 2010). No entanto, não podem se equiparar em termos de gasto de energia com atividades esportivas reais.

Durante o período em que trabalhei com os alunos de música de câmara, arrisquei poucos exercícios de improvisação musical. Um deles foi a realização de uma improvisação sobre uma harmonia dada. Apesar dessa atividade ser comum entre os músicos populares, ela pode trazer grandes dificuldades para alunos de formação erudita. A improvisação acabou seguindo o padrão básico do blues. Senti que ficou aquém do que acreditava ser possível, porque os alunos não sabiam como empregar os *clichês* que tocavam, de forma a dar sentido ao seu discurso musical. Ficou claro que isso se devia à falta de familiaridade com a prática da improvisação, mais até do que à pouca familiaridade com o estilo, já que os *clichês* de blues eram conhecidos, só não eram empregados de forma coerente. A atividade demonstrou que seria necessário um contato maior com a improvisação para que os alunos pudessem desenvolver a aptidão de articularem um discurso musical coerente ao improvisarem.

Fizemos também alguns minutos de improvisação livre. Houve um momento muito interessante, em que os cantores cantaram uma canção erudita brasileira no meio de um certo “caos sonoro”. O efeito foi genial. Por outro lado, também é difícil escapar da sensação de ridículo de se tentar algo sem saber como — improvisar é uma prática que exige muita persistência e coragem — muito rica quando se foge das receitas de bolo e das técnicas preestabelecidas e se consegue liberdade para responder à situação do momento. Se por um lado é importante se desenvolver uma metodologia, advinda da experiência com o estilo

⁶⁴ *Ours is a world that is both everywhere and nowhere, but it is not where bodies live. [...] Your legal concepts of property, expression, identity, movement, and context do not apply to us. They are all based on matter, and there is no matter here. Our identities have no bodies, so, unlike you, we cannot obtain order by physical coercion.* O texto completo está disponível e traduzido em BARLOW, John. Declaração de Independência do Ciberespaço. 1996. <<http://www.dhnet.org.br/ciber/textos/barlow.htm>>

musical em que se quer improvisar, por outro lado é necessário que se adquira liberdade para ousar e errar.

A resposta dos alunos às atividades foi muito positiva, mas não as mantive no semestre seguinte, pois achei que um semestre já tinha sido suficiente para eles e que seria demais esperar que ainda se motivassem a vir em uma aula não obrigatória. Para minha surpresa, vários me perguntaram pelas aulas, queriam que continuassem, porque tinham gostado delas. O questionário preenchido por eles no último dia de aula (presente no Anexo D) mostra que de fato se beneficiaram das atividades e valorizaram os objetivos propostos. Entre eles, os que se destacaram foram os seguintes: o trabalho com o corpo e os diversos aspectos da percepção, a oportunidade de interação com os colegas e o aspecto lúdico, a experiência de tocar uns para os outros, seguida pelas atividades de apreciação musical e discussão de ideias, e também os jogos que se utilizavam de elementos dramáticos.

A experiência gerada por essa breve iniciativa me estimulou a buscar e aperfeiçoar novas metodologias para o ensino da música de câmara, agora com foco no repertório brasileiro. Senti a necessidade de aprofundar o estudo da improvisação, uma faceta da prática musical deixada de lado no ensino tradicional de música e uma habilidade pouco desenvolvida em músicos de formação erudita. Naquele momento, ainda me faltavam métodos para aprofundamento da experiência de improvisação para aproveitamento de todo o potencial educativo que tal prática possui. Mas essa experiência inspirou a pesquisa sobre o assunto, que será tratado em detalhe no tópico 4.4.

4.2 Jogos Teatrais e Teatro do Oprimido

Resolvi ampliar meu repertório de exercícios teatrais e para isso assisti à disciplina na UNIRIO chamada “Jogos Teatrais”. Nessa aula, pude refletir mais sobre a importância do jogo na sociedade e sua aplicação no ensino. O aspecto lúdico e o estímulo à criatividade são para mim as principais contribuições que o teatro tem a dar para toda a sociedade. Essas facetas estão presentes em toda forma de arte, mas são mais evidentes no ensino do teatro, e seu efeito terapêutico está em subverter os papéis desempenhados não só pelas pessoas, mas pela própria lógica. Vivemos para produzir, desempenhar nossas funções; enfim, sobreviver. No teatro, podemos fazer coisas “sem finalidade”. Criar histórias sem pé nem cabeça, ser o que não somos, etc. Mesmo que esses jogos não tenham relação direta com a música, eles despertam o lado artístico, que nada mais é que o lado criativo e lúdico. Através da brincadeira, isto é, do jogo, pode-se então ser mortalmente sério e exprimir verdades

chocantes sobre a existência. O jogo tem a capacidade de “baixar a guarda” do racionalismo. Consegue quebrar a barreira da frieza e deixar o indivíduo permeável às emoções, abrindo-o à empatia. Através dele, e por causa dele, é possível subverter a ordem, e por um momento, se esquecer das diferenças que afastam as pessoas. Igualam-se rico e pobre, culto e ignorante, opressor e oprimido. Afinal, “no jogo existe a separação espacial em relação à vida cotidiana, (...) o jogo é diametralmente oposto à seriedade (...) e o jogo ultrapassa os limites da realidade física” (HUIZINGA, 1993, p.4,12). Já, sem ele, dizer uma “grande verdade” torna-se um ato panfletário que será rechaçado com hostilidade ou indiferença. A canção, fruto da união entre música e literatura, causa efeito similar ao do teatro, porque também conta uma história e tem seus personagens, então não deixa de ser uma forma de teatro. Afinal, o teatro é justamente a união entre música e literatura, ou seja, irmão da canção. Como diz Carrasco:

Quando a música se associa a outra linguagem ocorre uma interação significativa. No caso do texto poético, todo o universo significativo do texto é associado à música, assim como a música confere ao texto uma nova dimensão significativa. [...] Essa nova poética, gerada pela interação de música e texto é, também, uma estrutura polifônica e, assim como a polifonia musical, apresenta uma diversidade muito grande. (CARRASCO, 2003, p. 21)

Ainda há um outro aspecto de suma importância trazido pelas artes cênicas: o trabalho corporal. Isso faz da prática teatral uma atividade completa, pois integra o lado espiritual, intelectual e o físico, em movimento e voz. O teatro é o elo entre literatura, dança, as artes visuais e a música. O apêndice C traz a descrição dos exercícios trabalhados na aula de jogos teatrais.

No semestre seguinte, resolvi participar de uma aula de Teatro do Oprimido. Essa metodologia teatral ou proposta artístico-política foi desenvolvida por Augusto Boal ao longo das décadas de 70 e 80 no seu trabalho junto a grupos desfavorecidos na América Latina. Boal percebeu que nesses países a opressão permeava todos os segmentos da sociedade e esferas do convívio humano. A conscientização dos oprimidos era necessária para que conseguissem propor estratégias de resistência que minassem os mecanismos de opressão. A utilização do teatro como ferramenta de consciência política e libertação cultural evoluiu para a pedagogia do Teatro do Oprimido, que permite que todo tipo de manifestação artística seja usado para trabalhar problemas individuais e político-sociais. Na verdade, todos os instrumentos e seu efeitos utilizados pelo Teatro do Oprimido já estão presentes na prática teatral, como falado

anteriormente. A pedagogia do oprimido é apenas uma sistematização dessas técnicas direcionadas à luta política⁶⁵ (BOAL, 1991)

Essa proposta de utilização de elementos do Teatro do Oprimido no ensino de música de câmara tem como foco a imaginação musical e a autogestão dos grupos camerísticos. Ao perceber que os problemas presentes na sociedade se manifestam nos alunos através de hábitos e valores nocivos à prática musical em grupo, como a falta de iniciativa, os efeitos negativos da competição e o pouco uso da imaginação, e que estes podem ser sanados com as qualidades desenvolvidas no Teatro do Oprimido, resolvi conhecer um pouco as ferramentas utilizadas por esse movimento e tentar experimentar seus possíveis efeitos positivos na prática musical e no convívio humano.

No Teatro do Oprimido, se priorizam os recursos que estão à mão, quaisquer que sejam eles, o que estimula o uso da imaginação. Assim, apenas com os objetos presentes na sala pode-se criar um cenário para a representação teatral. Da mesma forma, pode-se criar música utilizando apenas vozes, sons corporais, objetos cotidianos e instrumentos construídos de sucata. A ressignificação de discursos e conceitos através da desmecanização física e intelectual é um quesito importante no desenvolvimento da imaginação e na geração de autoconfiança. O Teatro do Oprimido sempre opta pelo aprendizado direto, no qual a arte não é “propriedade” de ninguém. Essa mudança de paradigma pode ser muito benéfica para alguém de formação musical tradicional, que se acostumou a achar que nunca poderia ousar criar música depois de tantos gênios, como Bach, Mozart e Beethoven, terem composto obras primas.

Os lemas do Teatro do Oprimido são ouvir, observar e fazer; portanto, de cunho essencialmente prático. Esse movimento considera que todo material educacional tem um objetivo político e que o mesmo acontece com a Arte. Isso previne uma Arte descompromissada com sua função social, justamente através do equilíbrio entre ela e a

⁶⁵ Como desdobramentos do Teatro do Oprimido surgiram: 1) O Teatro Fórum, utilizado na discussão de questões políticas e sociais em geral. Os conflitos e demandas são sugeridos e encenados pelo público, que é composto por pessoas comuns da rua, e a partir dessas encenações soluções são propostas. Ele evoluiu para o Teatro Legislativo enquanto metodologia utilizada nas esferas de poder, como uma assembleia legislativa, por exemplo. O Teatro Jornal, que estimula cada pessoa a divulgar sua visão da verdade do seu cotidiano, através de fotos e relatos escritos. 2) O Teatro do Invisível, que traz para rua uma situação que deve ser discutida, através da atuação de atores, sem que se saiba que são atores. Então, ele incita a indignação, a consciência e reflexão sobre problemas (BOAL, 1991). O Teatro Imagem utiliza comunicação não verbal, que é muito mais direta que a verbal e permite revelar verdades camufladas pelos discursos que são assimilados e repetidos ao longo da vida. Gestos, sons e imagens são utilizados. De certa forma, a proposta se aprofunda com o Arco-íris do Desejo, de foco mais terapêutico, que visa lidar com problemas internos que oprimem as pessoas. Ao perceber que as injustiças sociais eram corroboradas e alimentadas por padrões de comportamento arraigados tanto do opressor quanto do oprimido, Boal percebeu que era necessário focar na parte psicológica de cada indivíduo. (BOAL, 1991)

educação. A Arte deve educar e a educação deve ser artística, ou seja, as duas devem andar juntas. Levando esses conceitos para a música, assim como não deve haver separação entre o intérprete e o compositor, não deve haver distância entre o intérprete/ criador e o professor e entre o músico e o não-músico.

Na medida em que o público desenvolve seus sentidos e consciência do corpo, se alfabetiza politicamente, já que se torna mais consciente da realidade que o cerca. O trabalho artístico, ao trabalhar com a percepção e com o corpo, é uma ferramenta de desalienação. Por isso, o ensino da música não deve desconsiderar tais elementos.

Como eu acredito que o papel de opressor e oprimido está sendo continuamente desempenhado por cada um concomitantemente, em uma sociedade tão fragmentada e complexa como a nossa, acho arriscado encarar as pessoas em classes estanques. Para mim, a parte mais fundamental do Teatro do Oprimido é a parte terapêutica, justamente o “micro” que Boal percebeu ser necessário mudar para que se operasse uma real mudança no “macro”. O Apêndice C traz uma descrição detalhada dos exercícios utilizados nas aulas das quais participei.

4.3 A improvisação no ensino musical

Da minha experiência didática em 2012, como já foi falado, ficou faltando aprofundar a improvisação, pois eu mesmo tive muito pouco contato com ela, algo de se esperar de um músico com formação erudita, que toca um instrumento pouco presente na música popular, como é o caso do oboé. Para poder desenvolver algum tipo de sistema de ensino que incluísse a improvisação, eu teria que aprender a improvisar, o que não se faz da noite para o dia. Esse passou a ser o meu grande desafio na pesquisa, e foi necessário começar do zero. Tive contato com diferentes tipos de improvisação, que serão detalhados logo. No entanto, creio ser necessário falar da prática da improvisação na própria música europeia, em geral ignorada ou pouco considerada e que só atualmente tem sido resgatada.

4.3.1. Um breve histórico da improvisação na música europeia

A improvisação tem uma longa história nas músicas do mundo e mesmo no que chamamos comumente música erudita. Só para citar a música europeia, o surgimento da polifonia se deveu às práticas populares de se improvisar linhas paralelas ao *cantus firmus*. Como nos conta Aldrovandi e Ruviaro

Em 1412, Prodocimus Beldemandis menciona duas formas de contraponto: o escrito e o executado (improvisado). Havia então um contraponto que se alimentava da experimentação, e o que era escrito não daria conta da prática. Na Itália, quase um século e meio mais tarde,

Vicente Lusitano expõe um procedimento metodológico para aprender a improvisar sobre um *cantus firmus* (ALDROVANDI e RUVIARO, 2001, p.69.)

O *Faux Bourdon*, presente no século XV, também descrito por Lusitano, no qual linhas em sextas e quartas são cantadas abaixo da soprano, foi outra tradição de improvisar linhas vocais no início da polifonia que continuou sendo utilizada como técnica composicional muitos séculos depois. Continuando a falar da música vocal, até hoje, na tradição coral gospel americana, por exemplo, a improvisação continua viva. Fazendo um paralelo entre essa música e o desenvolvimento da polifonia na música da Renascença, em ambas tradições os cantores se utilizaram da solmização⁶⁶ para facilitar a leitura das linhas. A tradição que se iniciou no século XVIII nos EUA de se cantar hinos protestantes a várias vozes, conhecida como *Sacred Harp*, se baseia nas chamadas *shape notes*, que são um desenvolvimento da prática introduzida por Guido d'Arezzo no século XI. Naquela época, a solmização era também uma ferramenta para os cantores saberem onde alterar as notas de modo a escapar do intervalo do trítone, principalmente em cadências. Tal procedimento, conhecido como *musica ficta*, aos poucos foi desagregando o sistema modal e fazendo prevalecer apenas os modos maior e menor.⁶⁷ Portanto, a improvisação teve importante função no desenvolvimento da linguagem musical ocidental europeia, da mesma forma como a linguagem falada tem no desenvolvimento dos idiomas do mundo.

Durante o Renascimento, vários tratados foram escritos para ilustrar as práticas de diminuições melódicas, que eram ornamentações de uma linha melódica inicial. Silvestro Ganassi (1492-15?), em sua *Opera Intitulata Fontegara* (publicada em Veneza em 1535), esgota todas as possibilidades de variações melódicas, rítmicas e de tempo, utilizando proporções complexas, como 4 contra 3, 5 e 7 contra 4, etc. O mesmo faz Diego Ortiz (1510-1570) em seu *Tratado de Glosas*, publicado em 1553.

No século XVII, com a homofonia impulsionada pelo desenvolvimento da ópera, outra tradição improvisatória se desenvolve na música europeia: a prática do baixo contínuo. Também existem vários tratados abordando o assunto: A arte de tocar o cravo, (*L'art de toucher le clavecin*) de François Couperin (1668-1733), publicada em 1716, e o Ensaio sobre a verdadeira maneira de tocar o teclado (*Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*), de Carl Philip Emmanuel Bach (1714-1788), publicado em 1752, são apenas dois exemplos que abordam a condução harmônica e realização do baixo contínuo. A criação de linhas de

⁶⁶ Solmização é a prática de se atribuir às notas musicais nomes que representam suas relações intervalares.

⁶⁷ De acordo com Bent (2002) movimentos melódicos como Sol-Fá-Sol (finalização sobre o modo Mixolídio, por exemplo) deveriam ser cantados como Fá-Mi-Fá (ou seja, como semitons, e por isso Sol-Fá♯-Sol, transformando assim o modo em Jônio, que nada mais é que a escala maior, presente no sistema tonal).

baixo contínuo e a subsequente improvisação de linhas melódicas para esses baixos era uma das maneiras de se instruir os músicos de teclado na arte da composição. Tais composições de cunho didático eram chamadas de *Partimento*. Bernardo Pasquini (1637-1710) foi um expoente dessa técnica que teve seu apogeu em Nápoles (SANGUINETTI, 2012). O *Langloz Manuscript* é uma outra prova dessa arte, resultado da combinação das tradições de contraponto herdadas dos séculos anteriores com a da condução tonal propiciada pela prática do baixo contínuo, que culminou na improvisação extemporânea de fugas. A tese de Leite (2015) cita os diversos tratados para diferentes instrumentos que falam sobre improvisação, entre os séculos XVI e XIX, e também fornece mais detalhes acerca de como a improvisação se inseria na prática musical europeia.

Além dos tratados, é possível perceber a presença da improvisação pelo próprio repertório existente do Barroco. Os inúmeros *grounds*, *chaconas* e *passacaglias* mostram a popularidade da improvisação na época, pois afinal, são formas onde a variação é o elemento principal, já que enquanto o baixo ou a harmonia permanecem essencialmente inalterados, a linha melódica é variada. O mesmo pode se dizer nas *Arias da capo* de óperas. Elas existiam como uma oportunidade dos cantores demonstrarem seu virtuosismo e sua capacidade musical ao realizarem ornamentações das linhas cantadas anteriormente ao repetirem-nas. (NORMAN, 2001)

Sobrevivem também algumas peças em que as variações estão escritas e podem ser comparadas com as versões não ornamentadas. São o caso das *Sonatas Metódicas* de Georg Philipp Telemann (1681-1767), as *Sonatas opus 5* para violino de Arcangelo Corelli (1653-1713) e as obras para violino de Giuseppe Tartini (1692- 1770), entre muitas outras. Ao nos depararmos com tais exemplos, nos damos conta em como os músicos eram acostumados a improvisar copiosamente, com uma liberdade que a partir do século seguinte foi sendo perdida.

Já para o fim do Barroco temos o método A Arte de tocar a flauta (*Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*), publicada em 1752 por Johann Joachim Quantz (1697-1773). Nele há um capítulo dedicado à improvisação extemporânea, ou seja, livre, em cadências com uma e depois duas vozes. Todas esses tratados, assim como as obras musicais citadas anteriormente, podem ser encontradas no site www.imslp.org.

A prática da improvisação se manteve bem viva durante o Classicismo. Além das *cadenzas* dos concertos, as variações nos movimentos lentos dão mostra da capacidade de improvisação dos compositores. Sabemos que Mozart e Beethoven eram exímios improvisadores, que basicamente rascunhavam ideias da parte de piano de seus concertos, que

improvisavam no calor da execução (DOLAN, 1996). Os compositores virtuosos do romantismo também deixaram testemunhos da improvisação, em cadências para seus concertos ou concertos de outros compositores e em peças de caráter improvisatório, tais como Fantasias, Baladas, Rapsódias e Variações. No entanto, a arte de improvisar foi morrendo, e já no século XX poucos eram os músicos eruditos que ainda a dominavam. Essa situação se manteve por praticamente todo o século.

Até recentemente, apenas organistas ou músicos envolvidos com interpretação historicamente informada eram treinados a improvisarem. Aos poucos, o ensino da improvisação na música clássica está ressurgindo nas principais escolas de música do mundo. Infelizmente, no Brasil, os músicos de formação erudita que queiram aprender a improvisar, têm que recorrer à música popular, pois mesmo os repertórios da música de concerto que originalmente teriam espaço para improvisação são tocados do mesmo modo. Apesar disso, cada vez mais, professores incentivam os músicos de formação erudita a desenvolver habilidades de improvisação e ornamentação, incluindo a composição de cadências para concertos, entre outras.

No Rio de Janeiro, na Orquestra Barroca da UNIRIO, a única orquestra permanente no Brasil formada por instrumentos de época em todos os naipes, por mais que não haja foco em improvisação ou ornamentação, existe um espaço aberto para essa prática. Como essa orquestra possui desde músicos profissionais com boa experiência de prática historicamente informada até músicos amadores e músicos de formação tradicional que estão iniciando seu aprendizado nos instrumentos barrocos, existe naturalmente um ambiente pedagógico muito estimulante. Como em todo aprendizado, o processo de observação e imitação gera rápidos resultados. Ao se observar, por exemplo, como o violinista ornamenta um movimento lento, o músico menos experiente tem uma ideia de como a ornamentação ocorre na prática e pode se arriscar a tentar ornamentar sua parte no momento adequado. Aos poucos vai adquirindo confiança e aperfeiçoando sua arte, na tentativa e erro, como em qualquer aprendizado baseado na prática.

4.3.2. Improvisação Livre: um relato de sua prática na UNIRIO

Segundo o guitarrista Bernardo Ramos⁶⁸, de quem falaremos com mais detalhe adiante, a improvisação é uma amostra do “*work in progress*” composicional, pois é a

⁶⁸ Bernardo Ramos é guitarrista, arranjador e integrante do quinteto *Bamboo*. Ex-integrante da *Itiberê Orquestra Família*, já tocou com Hermeto Pascoal, Dori Caymmi e Arismar do Espírito Santo, entre outros. Grande

concepção imediata e desenvolvimento ao vivo de ideias musicais. Por isso, também é chamada de composição extemporânea, ou seja, composição em um tempo diferente do normal. Enquanto o compositor de uma obra escrita tem tempo de revisar suas ideias, adequá-las, corrigi-las e modificá-las, o improvisador não tem uma segunda chance. Ele precisa ser versátil a ponto de a partir do erro fazer um acerto. Ou seja, aproveitar o erro, aceitando-o, acolhendo-o e transformando-o em acerto.

No caso da improvisação livre, esse deixar-se levar, perder o controle, estar aberto ao imprevisível, ainda é mais agudo: são os impulsos momentâneos que devem ser seguidos, e, por outro lado, inibidos os impulsos “musicais”. Ou seja, as fórmulas arraigadas das quais se utiliza comumente para dar coerência ao discurso musical— responder a uma frase com outra de motivos similares, buscar um equilíbrio de sonoridade ou algum tipo de simultaneidade com seus colegas— devem ser evitadas. O músico passa a se portar como um ouvinte objetivo do todo, não só musical, mas sonoro. Não há seleção do que é musical ou não. Todo tipo de ruído é bem-vindo. Pode ser o barulho de um carro passando, da cadeira de alguém que rangeu, do pássaro que cantou. Nesse sentido, se aproxima dos experimentos da música concreta⁶⁹. Não se tem um objetivo pré-determinado além do de tentar ouvir com a máxima atenção tudo que está acontecendo naquele momento. Não existe conceito de certo, errado, bonito e feio. O real objetivo é explorar limites de sonoridades— limites de dinâmica, de registro, de técnicas estendidas, de velocidade, de articulação. Esse abordagem do fazer musical também está presente no trabalho de Ariani (2011), quando ele propõe o piquenique musical, no qual, diferentemente de um banquete, cada pessoa traz informalmente sua contribuição espontânea que culmina em um resultado imprevisível. Em uma peça fechada, com todas as partes definidas, tem-se a perspectiva do banquete: cada participante deve trazer um ingrediente definido, na quantidade correta, seguir um protocolo, em que cada prato deve ser servido em uma ordem preestabelecida, em um ambiente cerimonioso. Já no piquenique, tudo é misturado em um clima mais descontraído, não existe certo nem errado.

Poderíamos ainda comparar com o desenho cego de observação nas artes visuais e a escrita automática na literatura. O objetivo não é obter um desenho lindo, ou um texto coerente, mas deixar que o processo leve a resultados inesperados, e por isso, interessantes. Essa perspectiva também foi utilizada pelo Minimalismo inicial e pela Arte Conceitual, pois

improvisador de jazz e música brasileira, mestre pela UFRJ sob orientação de Pauxy Gentil-Nunes e aulas de composição com Liduino Pitombeira. Com isso, conhecimento teórico aprofundado da tradição ocidental europeia.

⁶⁹ A Música Concreta foi um movimento iniciado na França no fim dos anos 40 de utilizar todo tipo de som ambiente como material para elaboração musical. Os sons eram gravados e depois manipulados em estúdio. (MISKALO, 2009)

neles a ideia por trás da execução é parte fundamental da estética. Melhor dizendo, a estética é a do processo. As estruturas aparentes da arquitetura moderna, o suporte determinando a obra de arte, a exibição do jogo das forças motrizes da locomoção desempenhando o papel principal na dança, são ainda outros paralelos que se pode traçar com as demais artes. Só para compararmos duas das artes mencionadas, a música e a arquitetura, cito aqui dois de seus grandes expoentes: um brasileiro, arquiteto, que disse

O que caracteriza, e de certo modo comanda a transformação radical de todos os antigos processos de construção, é a ossatura independente [...] parede e suporte representam hoje, portanto, coisas diversas. Diferenças nítidas inconfundíveis... é este o segredo de toda a nova arquitetura⁷⁰ (COSTA apud MAICARDT, 2005)

E outro, músico norte-americano, um dos fundadores do Minimalismo.

Eu não pretendo dizer o processo de composição, mas sim, peças musicais que são, literalmente, processos.

O aspecto característico dos processos musicais é que eles determinam todos detalhes nota a nota (sons) e a forma total da obra simultaneamente (pense num cânone perpétuo ou ronda). Me interessa por processos perceptíveis. Quero poder ouvir o processo acontecendo no desenrolar da música (REICH, 1974, p.9, tradução nossa).⁷¹

No caso da música concreta, o suporte é a própria mídia onde o som está sendo gravado. A partir daí, o ato composicional prescinde de notação e passa a ser diretamente o som e sua manipulação nos estúdios de gravação. O processo, no caso da improvisação livre, é o jogo dinâmico combinado a priori, mais importante do que os sons que resultam desse jogo.

(...) neste ambiente absolutamente inclusivo por definição e focado no processo e em suas dinâmicas, não se aplica outro critério para a participação que não o acolhimento afetivo a qualquer pessoa que manifeste o desejo de participar. Uma primeira consequência disso seria a convivência de uma grande diversidade de pessoas, tanto em termos objetivos, técnicos e musicais quanto subjetivos. Esta heterogeneidade poderia suscitar a ideia de uma situação insustentável ao longo do tempo, e por isso mesmo inconsequente. No entanto, o que em princípio poderia ser uma situação aparentemente frágil e propensa ao caos improdutivo, pode se transformar em força e até mesmo em virtude, desde que tratada com cuidado, carinho e de acordo com a medida real das possibilidades que se apresentem concretamente, sem antecipar ou mesmo forçar expectativas que possam com elas se chocar. (ARIANI, 2011 p.5-6).

Nessa colocação, também fica patente o aspecto inclusivo presente nessa abordagem, e por isso, muito adequada ao contexto educacional, no qual se encontram sempre alunos com diversos níveis de desenvolvimento e experiências musicais diferentes. Nas aulas

⁷⁰ COSTA, Lucio. Razões da nova arquitetura. Revista da Diretoria de Engenharia da prefeitura do Distrito Federal, Rio de Janeiro, nº 1, vol. III, janeiro de 1936.

⁷¹ I do not mean the process of composition, but rather pieces of music that are, literally, processes. The distinctive thing about music processes is that they determine all the note-to-note (sounds) details and the overall form simultaneously (think of a round or infinite canon). I am interested in perceptible processes. I want to be able to hear the process happening throughout the sounding music.

convencionais, essa heterogeneidade sempre se mostra como um aspecto negativo, que dificulta a atuação do professor. Já, numa lógica de “piquenique”, passa a ser um fator positivo e estimulante, já que esse ambiente acolhedor, em vez de estimular a competição de desiguais, favorecerá a cooperação, e, por isso mesmo, não formará somente músicos, mas mais que isso, pessoas sensíveis.

Sempre é mais “seguro” buscar a previsibilidade, não ousar, priorizar o bom desempenho. Por isso, a prática da improvisação livre pode ser tão benéfica para o músico, seja ele improvisador ou não: ela funciona como um descondicionamento de todo tipo de clichês ou impulsos automáticos de repetição, dando ao músico liberdade de fazer coisas que não se permitiria se estivesse a seguir “regras”. Essas descobertas serão potencialmente utilizadas em outras circunstâncias musicais, ampliando assim seu repertório de possibilidades.

No segundo semestre de 2014, formamos na UNIRIO um grupo para tocar alguns arranjos de peças do século XX, feitas por um dos membros do grupo. Ele era formado por duas flautas, um oboé, uma trompa, um violino, dois violoncelos e um contrabaixo e ensaiávamos uma vez por semana, orientados pelo Prof. Luis Carlos Justi. Além dessas peças, tocamos *Five*, de John Cage, em que cinco instrumentos tocam por cinco minutos partes que contém cinco notas que podem ser tocadas a critério do intérprete durante períodos de tempo predeterminados.

À medida que fomos praticando essa peça, nos desprendemos um pouco da partitura para ouvir as sonoridades que se formavam e experimentamos variá-las mais a partir do uso de efeitos instrumentais e técnicas estendidas. Isso gerou uma liberdade maior e consciência do som no todo. Procuramos explorar ao máximo as possibilidades de mudanças de timbre (incluindo dobras), registro, articulação (e com isso inserimos ritmo), dinâmica e variedade de afinação.

Aqui creio ser importante contextualizar o conceito de técnicas estendidas. A criação de novas obras sempre estimulou o desenvolvimento de novas técnicas instrumentais para tocá-las, ao mesmo tempo repercutindo na criação de mudanças na manufatura dos instrumentos musicais, para que se adequassem às demandas dessas obras. Podemos citar como exemplo o piano, que no decorrer do século XIX ganhou novas oitavas, expandido os limites de seu registro, além de sofrer modificações em sua estrutura que lhe permitiram maior projeção e potência sonora. O oboé clássico, por sua vez, ganhou inúmeras chaves para facilitar a fluência em todas as tonalidades, principalmente as com mais bemóis e sustenidos, cada vez mais comuns na música do século XIX, até se tornar o instrumento que hoje

conhecemos como oboé. BOURGESS & HAYNES (2004) mostram que a evolução dos instrumentos musicais praticamente estacionou no fim do século XIX, porque basicamente a música tocada se manteve majoritariamente a do século XIX, mesmo no decorrer do século XX. Até hoje, ainda tocamos com instrumentos que são resultado da estética musical do fim do século XIX. Com eles, tentamos recriar obras desde o século XVIII até o XXI. A partir de meados do século XX, principalmente com o advento da música concreta e eletrônica, a emulação das novas sonoridades dessa música exigiu a exploração de novos recursos dos instrumentos tradicionais, feitos ainda para tocar música de intervalos cromáticos iguais, mais adequados para a música do século anterior. Então, como fazer intervalos microtonais, por exemplo, em um instrumento como o piano? Adaptações como a que Cage implementou com o piano preparado, são exemplo de alternativas a que os compositores e intérpretes recorreram, na busca de novas sonoridades, que se adequavam mais à estética da música que estavam compondo e tocando. Como continuamos a tocar música de tempos passados, essas adaptações são reversíveis. A utilização de surdinas em instrumentos de metais e a interação com recursos eletrônicos são outros dois exemplos nos quais a estrutura do instrumento não precisa ser modificada para que se criem novas sonoridades, e sem que se perca nada de seus atributos anteriores. Em relação ao oboé, as modificações na palheta, os dedilhados alternativos e as mudanças na embocadura e pressão de ar são as variáveis que permitem a criação de novas sonoridades sem que haja a necessidade de qualquer modificação permanente na construção do instrumento. A utilização dessas variáveis resulta nas diversas técnicas estendidas existentes, gerando efeitos como os multifônicos, microtons, *frulati*, *glissandi* e *tremoli*⁷².

No processo de ensaio da peça de *Five*, com o ganho gradual de independência da partitura e descoberta das técnicas estendidas nos nossos instrumentos, surgiu a vontade de realizar sessões de improvisação livre; no entanto, aos poucos fomos determinando instruções que as estruturassem, como por exemplo, diálogos entre três instrumentos e um momento mais tonal em que o piano liderasse, pois tínhamos a intenção de apresentá-la no fim do semestre. Depois incluímos a produção de ruídos com quaisquer elementos presentes no local, assim como nossas vozes e mais tarde nosso corpo (percussão corporal). Também incluímos uma poesia que fornecia ideias que estimulavam a criação de sonoridades. Convidamos uma atriz para declamar o texto. Sugeri utilizarmos os elementos da natureza como guia, ou seja,

⁷² Para os que querem se aventurar na exploração de técnicas estendidas no oboé, sugiro o manual de técnicas contemporâneas elaborado por Van Cleve (2004) e ainda o compêndio de diferentes composições e exercícios preparatórios exemplificando a utilização de técnicas estendidas editado por Holliger (1972), ainda bastante atual.

tentar recriar o som da chuva, do vento, etc., ou mesmo talvez cada um se sentir um personagem; um o vento, outro a chuva, por exemplo.

O processo todo foi desafiador, pois as dificuldades logo ficaram claras: a vergonha de emitir ruídos e sons de forma não convencional e a falta de confiança para lidar com o imprevisto. Além disso, a dificuldade em ouvir os outros e saber quando entrar e quando sair de cena, deixou claro que não era tão fácil para cada um perceber o efeito do seu som no todo. Inicialmente, também foi difícil explorar novas sonoridades, devido à falta de domínio dos novos recursos instrumentais possíveis, assim como dos objetos circundantes. A movimentação no palco e a luz também são dois elementos cênicos com os quais em geral não nos preocupamos muito, e que nessa prática tiveram que ser pensados. Isso levou à constatação de como a variação na posição de um músico afeta sua percepção do som, ou mesmo sua relação com os outros músicos.

Todos esses elementos acabam por fornecer uma ambiência que incluem a música em um todo, em um contexto que vai além do musical; os sons não são somente musicais, mas têm um por quê extra musical, como acontece no mundo em geral: os sons são produzidos por nossos passos, pela nossa fala, etc. Aqui une-se a intenção musical com a paisagem sonora e o músico torna-se um “cientista sonoro”, mais objetivo que subjetivo. Esse aprendizado pode ser levado depois para outras situações musicais. Por isso o interesse nesse trabalho de se pesquisar esses processos para serem incluídos no contexto educacional. Como demonstra Bogiages & Campos (2014), a improvisação livre pode ser um ótimo veículo para o aprendizado e prática de técnicas estendidas no oboé, presentes em boa parte do repertório mais recente para o instrumento. Como a improvisação livre permite que se experimente com diferentes linguagens e sonoridades, são criadas oportunidades de aplicação de técnicas estendidas em um contexto musical bem estimulante para o oboísta.

A cada semana que ensaiávamos, uma dificuldade nova aparecia. Houve um momento em que percebi que a atriz, por estar preocupada com a dicção, deixou tudo muito sério e duro. Também estava estática em um lugar apenas, então sugerimos que ela se movimentasse pelo palco. O excesso de cuidado que cada um tinha em evitar encobrir os colegas, fez levar-se muito tempo para se chegar a um clímax, e o texto passava sem as devidas ênfases. Essa rigidez de não saber quando tocar e parar de tocar se manifestava nos diálogos musicais. Comparando com o jogo de vôlei de iniciantes: às vezes vem uma bola que ninguém pega porque se fica em dúvida sobre quem deve pegá-la e não se diz “é minha”, ou “deixa”, ou “vai nela”. Ou então vem a bola e duas pessoas tentam pegá-la ao mesmo tempo, se esbarrando.

Outra dificuldade era se construir ritmicamente um clímax. O ritmo exige uma rapidez de resposta, ele não “espera”. O ludismo era o aspecto que aos poucos ajudou nessa disponibilidade para o ritmo, pois ao diluir o acanhamento de cada integrante, permitiu que cada um se “soltasse” e ousasse mais, dando uma maior fluência às intervenções e levando a momentos muito bonitos. Os ruídos passaram a ser criados com mais imaginação e materiais que contribuíram para se chegar a um resultado satisfatório— conduíte para o vento, por exemplo. A seguir, podemos ouvir uma das versões da improvisação, que teve momentos muito bonitos:



Gravação 6- Improvisação livre na UNIRIO

A conclusão a que pude chegar com essa experiência é que na improvisação livre somente através de muita prática se pode criar sintonia entre os improvisadores. Essa sintonia permitirá que naturalmente ou instintivamente se saiba quando tocar e quando ficar em silêncio e o que tocar. Nesse tipo de experiência é impossível deixar de se trabalhar questões como timidez, confiança, liderança, humildade, importantes tanto na prática musical quanto no convívio social. Só com o tempo e em um ambiente amistoso cada um pode adquirir confiança para se soltar e se divertir, dois quesitos imprescindíveis para que a improvisação aconteça. Ouso dizer: não só para a improvisação, mas para qualquer tipo de música.

4.3.3 Koellreutter

Enquanto na arte é muito comum encontrarem-se propostas educativas que se utilizam de práticas desenvolvidas pelas vanguardas artísticas, na música, talvez pelo fato de tradicionalmente a materialização da obra depender do intérprete, parece ser mais difícil a apropriação das ideias musicais das obras vanguardistas na esfera educativa. Deve-se lembrar que esse tipo de abordagem se alinharia com as ideias de Hans Joachim Koellreutter, músico alemão importante para a renovação estética da música brasileira nos anos 40 em diante, grande defensor de uma educação musical abrangente, questionadora e humanizadora. Ele explicita os objetivos de um sistema de educação musical onde o humano ocupa papel primordial:

Deve haver o trabalho em grupo, como meio de estimular a criatividade em vez da repetição, a reflexão, percepção, comunicação, concentração, o trabalho em equipe, o discernimento, análise e síntese, a redução do medo e inibição causados por preconceitos, o desenvolvimento do senso crítico e do senso de responsabilidade, a sensibilidade de valores qualitativos e da memória e o desenvolvimento do processo de conscientização do todo. (KOELLREUTTER⁷³ apud BRITO, 2011, p. 43-44)

Aqui ele toca em alguns aspectos também pregados pela aprendizagem subversiva, como a interação social e o questionamento.

Tendo vivido no Japão e na Índia e tido contato com essas culturas, ele ressaltava a importância de um ensino que incluísse outras tradições musicais, e que para a compreensão dessas tradições, o aspecto ritualístico da música era uma ferramenta eficaz. Ao descobrir que ele de fato tinha elaborado um método de improvisação musical, compilado por uma educadora musical (citados acima), quis conhecê-lo para tentar aplicá-lo aos alunos.

Seus exercícios partem da representação musical abstrata de situações cotidianas. Alguns exercícios também tratam da relação entre os elementos visuais e a música através da escrita musical. O que me chamou atenção foi o fato de ser o único livro brasileiro que eu conheço dedicado à improvisação e que não trata nem de música barroca nem popular nem é um método de musicalização. Na verdade, ele aborda bem amplamente o fenômeno musical, os elementos musicais, principalmente o ritmo, sem se ater às particularidades dos estilos musicais.

O conflito ou oposição entre duas ideias ou entre o indivíduo e o grupo é um elemento presente em muitos dos exercícios. Talvez isso se deva à preocupação de Koellreutter com a dialética, seu rigor teórico bem germânico e seu interesse por sistemas filosóficos orientais e com a própria experiência pessoal do compositor, que lutou contra o nazismo, fugiu da Alemanha, foi preso pela ditadura Vargas e teve suas ideias duramente combatidas pelos nacionalistas.

Eu tinha como objetivo aplicar esses exercícios em uma instituição de meninos de rua no Rio de Janeiro, a Associação Beneficente São Martinho, mas percebi que eles não tinham concentração suficiente para esse tipo de trabalho e que eu precisaria de muito tempo e esforço para adaptar cada exercício para a realidade deles, de modo a torná-los atrativos. Então, resolvi esperar uma oportunidade mais adequada para sua utilização.

⁷³ KOELLREUTTER, H.-J. Educação musical hoje, quiçá, amanhã. In: LIMA, Sonia. (org) *Educadores musicais de São Paulo: Encontro e reflexões*. São Paulo: Nacional, 1998, p.39-45.

4.3.4 A Música Universal e o aprendizado aural

Resolvi buscar também na música popular, onde a improvisação ainda tem tanta força, um pouco de conhecimento. Naturalmente, de acordo com cada estilo, a maneira de pensar a harmonia se modifica, e portanto, a maneira de se improvisar também. Mas alguns elementos atuarão sempre em qualquer forma de improvisação. Começarei com duas habilidades que não estão presentes somente na improvisação, mas que são necessárias em qualquer prática musical: o ouvido e a memória. Eles podem ser desenvolvidos principalmente quando o aprendizado musical ocorre sem a leitura de partitura.

Particpei por quase um ano da oficina de Itiberê Zwarg, baixista que toca há muitos anos com Hermeto Pascoal. O trabalho da oficina consiste em, à medida que ele compõe linhas para os instrumentos melódicos, progressões harmônicas para os harmônicos e motivos rítmicos para a percussão e bateria, os músicos já procurarem memorizar na hora esse material musical. Com isso, não é necessária leitura nem utilização de partitura no processo, apenas o uso do ouvido e da memória musical. Em vez de confiar na partitura, passamos a confiar na música: a que cantamos e que está guardada na nossa memória.

Por mais que no início, o processo de memorização seja um pouco demorado, ele se dá muito mais rapidamente do que em um processo que se baseia na leitura de partituras. Por exemplo, uma música pode ser facilmente aprendida em uma sessão de uma hora. Quando se utiliza a partitura, a peça pode ser tocada imediatamente. No entanto, como não é imprescindível no ato da leitura se entender que harmonia e motivos melódicos estão sendo utilizados e como as notas se relacionam com o ritmo, a música acaba levando muito mais tempo para ser conhecida a fundo. Em geral, o processo de memorização ocorrerá por mera repetição automática, e não por um claro entendimento de como os elementos musicais se relacionam na peça. Além disso, nesse caso a peça também estará mais sujeita ao esquecimento. Já, quando ela é aprendida de ouvido, fica gravada internamente, sendo muito mais difícil que ocorra seu esquecimento. Aí sim podemos dizer que “tocar uma peça é como ter uma aula com quem a compôs”.⁷⁴

Outro aspecto positivo presente na oficina era a riqueza e variedade de elementos musicais utilizados nessa música que eles chamam de universal: escalas pentatônicas, diferentes modos, linguagem tonal e atonal, além de muita complexidade rítmica e polirritmia derivada da rítmica brasileira. A participação de instrumentos de música popular e erudita

⁷⁴ Frase que o guitarrista e professor Bernardo Ramos sempre diz em suas aulas.

também criava uma mescla interessante de timbres, e por vezes linhas compostas originalmente para a guitarra elétrica poderiam ser dobradas pelo oboé e vice-versa.

Abaixo temos o exemplo de uma música composta por ele, na qual o oboé tocava a melodia inicial. Por isso ele a chamou de “O boi é”.



Gravação 7- *O Boi é*, de Itiberê Zwarg, seção inicial

As músicas eram compostas em seções. O processo de criação dele era sobrepor materiais que se complementavam, mas muitas vezes tinham ritmos e mesmo harmonia distintos. No próximo exemplo, podemos ouvir um pouco esse processo e ver a evolução da música, ainda inacabada, em processo de ensaio.



Gravação 8- Ensaio de *O Boi é*

Itiberê sempre dizia que para ele a teoria deve servir apenas para explicar a prática. Segundo ele, para criar, não era necessário pensar em teoria; apenas utilizar o ouvido. Se soasse bem, então estaria bom. Na minha opinião, seria bom adotar esse pragmatismo no ensino musical, ainda mais atualmente, em que se tem contato com tantas linguagens diferentes e um “certo” e um “errado” são relativizados pelos diferentes estilos presentes no fazer musical. No final das contas, os bons músicos sempre fazem isso, sejam eles do meio erudito ou popular.

4.3.5 A utilização da memória no aprendizado musical: a relação entre o movimento corporal e o musical nas *6 Metamorfoses* de Benjamin Britten

A experiência com Itiberê me mostrou como o hábito de se aprender peças e tocá-las com partitura, como em geral é o caso da música erudita, subutiliza a capacidade de memorização. Uma nova experiência deixou claro a autonomia que pode ser ganha pelo intérprete com a libertação da partitura. Produzi um recital que continha as *6 Metamorfoses* de Benjamim Britten para oboé solo, obra básica do repertório oboístico. Eu já havia usado partes dessa obra em uma montagem de “Sonhos de uma Noite de Verão”, de William Shakespeare, na qual eu desempenhava a “voz” de Puc, o duende que faz com seus feitiços o casais se apaixonarem e desapaixonarem. Na montagem, eu tocava corne inglês, e de acordo com o tipo de clima que o enredo pedia, adaptava os trechos em comentários musicais do corne. Foi uma experiência instigante, mesmo que com certeza eu tenha sido o único a saber do paralelo que existia nesse jogo: eu tocava peças de um compositor inglês que me remetia a lendas gregas sobre metamorfoses em uma peça de um escritor inglês ambientada na Grécia, cujo enredo era as metamorfoses do amor. Digo que com certeza eu era o único a saber, porque não vi nenhum oboísta assistindo à peça, e seria incomum alguém não oboísta conhecer essa obra de Britten, tão básica do repertório do oboé...

Essa experiência prévia me inspirou a criar uma coreografia com uma bailarina, que reproduzisse visualmente o que Britten propõe musicalmente. Para isso, eu realmente tinha que saber a música toda de cor! Foi tão divertido tocar a peça dançando, e a espacialidade contida na dança enriqueceu minha interpretação. O tempo de andar de um lugar ao outro regia o tempo da frase, a amplitude do movimento regia a dinâmica. Cada vez estou mais convencido de que a proximidade a outras artes enriquece a experiência musical, pois a música se apoia em metáforas. As demais artes ajudam assim a concretizar ideias musicais.

No exemplo abaixo, vocês podem ver a execução de Narcisus, a quarta das metamorfoses, na qual eu procurei reproduzir nos movimentos o espelhamento que Britten faz musicalmente, e assim, torná-lo mais claro para o expectador. Eu passo a ser Narcisus e a bailarina, minha imagem refletida na água. Quando o distanciamento das vozes sugere a impossibilidade de Narcisus possuir sua imagem, eu me distancio gradativamente da bailarina, que simula então o surgimento da flor.



Gravação 9- Apresentação de *Narcissus*, das *Seis Metamorfoses* de Benjamin Britten, no Centro Cultural Midrash, com a bailarina Vanssa Goes

4.3.6 Improvisação modal e tonal: o encontro do jazz e da música popular brasileira

Nas oficinas de Itiberê Zwarg, o espaço dedicado à improvisação não era grande, pois o foco era o arranjo das ideias de Itiberê e sua execução. Resolvi, portanto, fazer aulas em que o foco era a improvisação, dadas nos Seminários de Música Pro Arte⁷⁵ pelo guitarrista Bernardo Ramos, de quem já falamos um pouco anteriormente.

Meu intuito, ao ter essas aulas, foi aprender práticas, processos e conceitos importantes para a formação de qualquer músico, presentes nesse rico encontro do jazz com a música brasileira. Com isso, poderia propô-los aos alunos na UFPE. Não que eu pretendesse ensinar a improvisar em uma determinada linguagem, mas que pelo menos os alunos pudessem entender e praticar os rudimentos da improvisação, para desenvolver sua escuta e liberdade para expressar o que trazem musicalmente. Isso significa desenvolver muitas ferramentas importantes para a prática musical em geral. Como dito antes, além do ouvido e da memória, e aqui incluem-se ouvido harmônico e o desenvolvimento do sentido melódico e motivico, também são desenvolvidas a capacidade de manter o ritmo e a fluência, de não se “perder” nas progressões harmônicas, de conseguir desenvolver e aplicar o conhecimento escalar e de exercitar na prática escolhas musicais de cunho estético. Estas últimas culminam na ampliação dos recursos expressivos, como a utilização de variadas dinâmicas, articulações e timbres, de acordo com o senso de proporção, de coerência e do uso adequado de contrastes— atributos que vão sendo desenvolvidos pelo improvisador no exercício da improvisação. São os elementos utilizados para a interpretação da música escrita, discutidos no capítulo anterior, que na improvisação surgem na hora.

Para quem nunca improvisou, parece um mistério como essas habilidades podem ser desenvolvidas. Mas existem alguns métodos e exercícios muito eficazes no desenvolvimento do ouvido harmônico, desse *timing* necessário para seguir uma mudança de harmonia ou o desenvolvimento do sentido harmônico. Quando esse sentido harmônico está internalizado, o músico naturalmente conseguirá caracterizar uma progressão harmônica através da linha melódica improvisada sem nem precisar de um acompanhamento harmônico.

⁷⁵ Os Seminários de Música Pro Arte foram criados em 1957 e por lá passaram importantes nomes da música erudita e popular brasileira.

O exercício ao qual Bernardo deu o nome de canto passivo, se mostra como um ótimo recurso para internalizar conteúdo harmônico. Nesse exercício, dada uma determinada progressão, toca-se uma nota para cada acorde, e só se pode tocar notas presentes na escala desse acorde. Quando se muda o acorde, a nota, se pertencer à nova harmonia, pode ser mantida, ou então deve-se escolher uma outra nota um grau conjunto abaixo ou acima. Há a possibilidade de se cantar as notas em vez de tocá-las. Dois músicos também podem realizar o exercício simultaneamente, sendo importante que os participantes tentem estar conscientes de que nota cada um está tocando. Quando tocado no piano ou em outro instrumento harmônico, a harmonia e a melodia poderão ser realizados pela mesma pessoa. Por ser em graus conjuntos, caminho mais curto entre duas notas, ele ensina a ser econômico nos movimentos melódicos e assim, a se criar uma melodia com mais direção. Essa prática acaba por ser muito útil para quem pretende realizar arranjos. Claro, que a partir desse esqueleto melódico, pode-se criar uma melodia com diversos saltos, mas com a consciência de quais movimentos são essenciais e quais são ornamentais.

Para ilustrar como funciona o exercício, o exemplo musical 1 traz o exercício de canto passivo sobre uma progressão de F \acute{a} 7+13 \sharp , acorde que indica uma harmonia lídia, e Mi7 sus4, que indica uma harmonia mixolídia. As notas que “vão bem” com a primeira harmonia são: fá, sol, lá, si, do, ré e mi. Já, as que se encaixam na segunda harmonia são: mi, fá \sharp , sol \sharp , lá, si, dó \sharp e ré. No exemplo, optou-se por iniciar com a nota mi, a sétima do acorde, e se manter na mesma nota no segundo compasso, por ela ser comum às duas harmonias. No terceiro compasso optou-se por realizar um movimento descendente. Deve-se evitar o movimento paralelo de oitavas com o baixo, o que foi feito ao se manter no compasso 16 a nota ré. Mesmo se tivéssemos ido para o mi, poderíamos evitar a oitava paralela, permanecendo nele no compasso seguinte. Assim, sempre existem algumas possibilidades e escolhas a serem feitas.

canto passivo

Exemplo musical 38- Exercício de canto passivo sobre a harmonia de Fá Lídio e Mi Mixolídio

Exercícios em progressões comuns como a I-vi-ii-V-I são excelentes para desenvolver o ouvido tonal. Inicialmente pode-se pensar em nortear a improvisação pelo movimento das vozes internas contidas nessa progressão. Por exemplo, se estamos em Dó maior, uma voz passaria pelas notas dó-dó-si-si-dó; outra por mi-mi-fá-fá-mi e assim por diante, como mostra o exemplo musical 2.

Exemplo musical 39- Progressão I-vi-ii-V-I com diferentes possibilidades de vozes

Neste exemplo, cada voz está com um valor diferente para facilitar sua diferenciação visual. Portanto, as semibreves representam uma voz, as semínimas outras e assim por diante.

Pode-se pensar em notas depois mais dissonantes em relação aos acordes, como 9^{as}, 13^{as}, etc. Só apareceram no exemplo acima 7as, 9as e 4as suspensas como dissonância, mas outras vozes com dissonâncias diferentes são também possíveis. O baixo está presente para

deixar o movimento harmônico claro, mas seu movimento melódico não é usado como exercício, pois as improvisações já acontecem com um baixo como apoio. Se houver a intenção de se treinar improvisação de linhas de baixo, esse movimento melódico poderá ser utilizado como modelo. A limitação proposta pelo exercício, no qual há que se manter fiel ao movimento melódico das vozes que estão sendo tomadas como modelo, faz com que se criem diferentes soluções para não se repetir sempre os mesmos desenhos melódicos, através da exploração dos diferentes registros, da variação rítmica, de dinâmica, articulação e de densidade.

Depois de experimentadas as diversas possibilidades de *voicing*, pode-se improvisar livremente nessa progressão repetidas vezes, explorando todos os recursos expressivos que foram descobertos na primeira fase do exercício. Quando esta estrutura já estiver dominada em todas as tonalidades, pode-se variá-la, trabalhando com substituições, como por exemplo o vi pelo V do ii ou I#o e também substituir o ii pelo V do V.

Outro exercício, já para desenvolver a agilidade de pensamento e agilidade digital, é a improvisação em *moto perpetuo*: improvisar tentando tocar continuamente notas do mesmo valor (semicolcheias, por exemplo), enfatizando acentos fora da métrica. Deve-se primeiro treinar com colcheias comodamente e depois em velocidade maior do que se está acostumado. Ao se treinar lentamente, o foco é tocar com a maior expressividade possível, se aproveitando de diferentes articulações, acentos e dinâmicas, buscando também o relaxamento físico. Tudo isso é possível porque se está em um andamento lento. Ao se estudar em um andamento mais rápido, a busca é pela “sobrevivência”: conseguir manter a fluência, mesmo que haja notas erradas aqui e ali, deixando que o instinto descubra soluções técnicas para os desafios apresentados. O pensamento musical por meio de frases acaba ajudando, como podemos ver no exemplo a seguir, na improvisação sobre *Tacho*, de Hermeto Pascoal:



Gravação 10- Improvisação em *Tacho*, de Hermeto Pascoal, em *moto perpetuo*

Alguns exercícios rítmicos foram propostos também, para desenvolver aspectos que por vezes são pouco tocados pelo ensino musical. Por exemplo, os ritmos aditivos, como os

quinários e setenários. Nesses casos, é possível pensar em claves⁷⁶— deve-se cantar melodias batendo o ritmo delas com as mãos e depois com os pés ao tocar a melodia no instrumento. O exemplo musical 3 mostra a relação da clave com os tempos do compasso.

Exemplo musical 40- Clave em 7/4

Fica evidente o deslocamento rítmico que ocorre na segunda metade de cada compasso, devido à semínima pontuada da clave. A utilização de claves ajuda assim a executar as síncopes de forma mais orgânica. A melodia de *Tacho*, de Hermeto Pascoal, ao ser pensada em clave, recebe a acentuação muito mais naturalmente do que se for pensada contra os tempos do compasso.

Exemplo musical 41- Tacho, de Hermeto Pascoal, com clave em ritmo setenário

Outro exercício, para trabalhar a métrica quinária, é bater o pé binário (a cada 2 semínimas) e a mão em 5 (3+2 ou 2+3 semínimas). Pode-se revezar a contagem do 5 e a do binário nas mãos e pés e depois fazer o mesmo com divisão ternária (ou seja, em vez de mínimas, serão mínimas pontuadas que estarão contra o ritmo quinário).

Exemplo musical 42- Ritmo quinário contra pulso de mínimas

⁷⁶ Clave é um *ostinato* rítmico, elemento norteador da métrica na música cubana, que se baseia não nos tempos de um compasso, pois tem independência deles. Por exemplo, uma clave formada por semínima, semínima, semínima pontuada, semínima, semínima, semínima pontuada, por mais que gere um compasso de 7/4, não está subordinada aos tempos desse compasso, pois tem sua existência independente deles. Assim, será executada com o pensamento na subdivisão em colcheias, é: 1,2 1,2 1,2,3 1,2 1,2 1,2,3, e não de acordo com os 7 tempos do compasso. O ritmo assim é pensado como uma voz independente (polifonicamente).

Esse exercício me inspirou a compor uma pequena peça que alternava os modos Dó# Mixolídio e Fá# Dórico à qual dei o nome de *Baião Quebrado*, por causa das diferentes métricas (quinária no baixo e binária na melodia) presentes entre os compassos 9 e 12.

Baião Quebrado

artur

Exemplo musical 43- Baião Quebrado



Gravação 11- Ensaio de *Baião Quebrado* em andamento lento nas aulas

Um exercício simples e bem efetivo para quem quer desenvolver a exatidão rítmica é treinar uma passagem musical em *microtime*, isto é, com o metrônomo na subdivisão. Ao se pôr o metrônomo nos contratempos, a execução tende a ficar menos dura, mais fluente. Por fim, a utilização do *macrotime*, isto é, pôr a batida do metrônomo o mais lento possível (a cada 2 ou 4 compassos), ajuda a desenvolver a regularidade do pulso, fator muito importante

para se conseguir tocar em conjunto e mudar de harmonia na hora certa. Esse exercício é especialmente útil para a prática da música de câmara, já que um dos grandes desafios de se tocar em grupo é conseguir tocar junto, e, ao mesmo tempo, não ficar escravo do pulso, ou seja, poder pensá-lo e variá-lo em função da melodia e harmonia. Para isso, é necessário ter regularidade do pulso internamente, que pode ser trabalhado especialmente praticando em *macrotime*.

Por mais difícil que seja descrever exercícios, pois a prática é que os torna interessantes, achei importante que eles estivessem aqui documentados, pois podem assim ser utilizados por qualquer um. O exercício de se praticar uma determinada frase em um compasso em sete e deslocá-la pode ser mostrado no exemplo a seguir.



Gravação 12- Exercício de deslocamento rítmico

De qualquer forma, é importante ressaltar que tais exercícios, além de desenvolver aspectos musicais do praticante, também colaboram para o desenvolvimento da técnica instrumental, pois a precisão e fluência que eles exigem levam ao total domínio da articulação, das dinâmicas, da sonoridade e das diversas escalas empregadas. Só assim, podemos “abandonar” nosso instrumento, como diria Bernardo, e fazer música apesar de todas as limitações que ele nos apresenta.

Apenas com a prática percebemos que por mais que estilos sejam diferentes, a lógica musical exige respirações, contrastes, o pensamento linear coerente (não pensar em “notas,” mas na frase) em qualquer estilo. A recomendação do professor que o vibrato não fosse automático para não alterar o corpo da nota e deturpar o som coincidiu com a visão historicamente informada, na qual ele é considerado um ornamento e deve ser usado com discrição.

No início do estudo da improvisação, quem nunca improvisou quer fazer coisas maravilhosas, originais, cheias de ideias. Vem o ideal romântico de gênio, de obra prima, etc. O que sai é algo sem sentido, sem fluência ou inteligibilidade. Quando isso acontecia, logo ouvíamos: “a gente só sola o que é evidente”. Isso quer dizer, temos que partir do óbvio, do lugar comum, e a partir daí, naturalmente nossa originalidade se manifesta.

Com a prática da improvisação, ficam patentes as necessidades de desenvolver aspectos não evidenciados pelo estudo pautado pela leitura. No exemplo abaixo, ainda sobre *Tacho*, mas dessa vez, com a improvisação focada no desenvolvimento de motivos melódicos que lhe deem unidade, fica evidente a minha dificuldade em abrir mão do racional e me deixar levar pela música.



Gravação 13- Improvisação sobre *Tacho*, desenvolvendo motivos

Mas percebemos também que não existem problemas a se livrar e sim elementos e habilidades novas a serem desenvolvidas. Diferentemente de um erro em uma música fechada, que deve ser expurgado, um erro no processo de improvisação deve ser encarado com carinho. Ele diagnostica nossas fraquezas, o patamar em que nossa maneira de tocar se encontra, nosso pensamento musical. Ele tem que ser explorado, entendido, absorvido, e será a chave de um novo aprendizado. Eis aí “a diferença entre interpretar música e improvisar: na primeira você burila a música e na segunda o músico é burilado” (RAMOS, 2014, informação verbal)⁷⁷.

O interessante da aula de improvisação é que ela também desenvolve nossa faceta de compositor. Pois a composição nada mais é que uma improvisação estruturada de modo menos instantâneo que a improvisação, mas como ela, fruto da combinação racional de elementos aleatórios. O exercício de compor temas utilizando escalas modais foi proposto na aula de improvisação para que o pensamento harmônico modal fosse desenvolvido. Nesse tipo de composição feita “na hora”, derivada em grande parte da improvisação, os elementos racionais, (teóricos) e os intuitivos, (práticos) se misturam, assim como os arbitrários e os lógicos. Ou seja, existe uma mistura entre o controle e o “deixar fluir”. Por exemplo, a escolha dos modos foi a princípio arbitrária. Depois ora se escolheu modos que criassem contrastes, ora que se conectassem com os anteriores, mas sempre evitando um tipo de encadeamento tonal.

Nisso, houve o direcionamento do professor, que com sua experiência, já sabia de antemão as tendências que cada modo traria à composição. A definição proposta por ele do

⁷⁷ Afirmação de Bernardo Ramos em suas aulas na PROARTE. Rio de Janeiro, 2014.

ritmo harmônico, deu forma à frase. A organização da frase através do aproveitamento dos motivos melódicos e ideias musicais, a intenção de se atingir um ponto culminante e depois rarefazer a atividade, a mudança de motivos para conectar com o outro que se seguiria, toda essa organização permitiu um melhor aproveitamento do material que surgira espontaneamente. Esse processo me deu um *insight* do papel do professor: focar o estudo—através do direcionamento, o professor impõe limites e cria parâmetros (define as regras do jogo), ao mesmo tempo em que possibilita a liberdade intuitiva dentro desse jogo.

Pode ser útil uma breve explanação sobre o funcionamento dos modos e sua utilização na música popular. No jazz, existe uma corrente que utiliza os modos como apoio para a improvisação de uma música tonal. Não foi o caso, na metodologia dessas aulas. Os modos aqui foram pensados para serem utilizados no sistema modal, mesmo, preservando assim cada uma de suas características. Obviamente, um sistema modal diferente do sistema medieval, já que existe um pensamento harmônico e a liberdade de incluir vários modos em uma só composição. De qualquer maneira, é um pensamento não tonal; não há ideia de modulação nem passagem por centros tonais.

Abaixo segue um exemplo de uma música criada por mim em modo frígio, em 7 por 4, à qual dei o nome de Phaeton, e sua execução em uma aula na Proarte.

Phaeton

Artur Ortenblad

The musical score for 'Phaeton' is written for piano in 7/4 time and D major. It consists of three systems of music. The first system contains 6 measures, the second system contains 6 measures, and the third system contains 6 measures. The piece concludes with a 'D.C.' (Da Capo) instruction.

Exemplo musical 44- Phaeton, de Artur Ortenblad



Gravação 14- Phaeton, em aula da PROARTE

Os modos utilizados nas composições são 6 dos chamados modos gregos: Jônio, Dórico, Frígio, Lídio, Mixolídio e Eólio. Como são eles utilizados? Cada modo possui um intervalo peculiar que o distingue dos demais e que determina movimentos melódicos que funcionam em cada um deles. Podemos classificá-los de acordo com sua 3ª: o Jônio, o Lídio e o Mixolídio têm a 3ª maior e o Dórico, o Frígio e o Eólio, a 3ª menor. Agora, vamos às características únicas de cada modo: a do Dórico é ter a 6ª maior, enquanto o Eólio tem a 6ª menor. A do Frígio é ter a 2ª menor. A do Lídio é ter a 4ª aumentada e a 7ª maior e a do Mixolídio é ter a 7ª menor, enquanto o Jônio tem a 7ª maior. No Eólio, o movimento de semitom do 6º para o 5º grau tem um papel importante, assim como no Frígio o movimento do 2º grau para o primeiro grau. O Frígio é o Modo mais instável, mais difícil de caracterizar seu primeiro grau como tônica, e para isso é necessário que o 2º e o 7º grau sempre apareçam, seguidos da tônica. No Lídio, o movimento ascendente do 4º para o 5º grau tem um papel importante também. Já, no Mixolídio, o movimento por graus conjuntos não é necessário, sendo então o salto entre o 3º, o 5º e o 7º grau o que mais caracteriza o modo. No Jônio, temos como dois movimentos melódicos importantes a sensível indo para a tônica e o 4º grau descendo para a 3ª. O que caracteriza o Modo Dórico é o movimento descendente passando pelo 7º, 6º e 5º graus.

Agora, como se dá a harmonização desses modos? Ou seja, a verticalização modal? Temos que escolher um acorde que possa “mostrar” as particularidades de cada modo. Vamos representar esses acordes utilizando a letra T para representar a tônica do modo. Assim, o acorde que representa o modo Jônio é o T13, que inclui como dissonância a 7ª maior, a 9ª maior e a 13ª maior. O modo Dórico é representado por Tm13, que inclui as mesmas dissonâncias que o do Modo Jônio, mas tem a 3ª menor. O Modo Frígio é representado por T7 sus4 (b9). Assim, tem a 7ª e a 9ª menores e a 4ª justa como notas importantes. O Modo

Mixolídio é representado pelo acorde T7 sus 4, pois tem como notas importantes a 7ª menor e a 4ª justa, que evita que se confunda assim o acorde com o de 7ª de dominante. Pode-se acrescentar também uma 9ª maior ao acorde. O modo Eólio pode ser representado por VI7 11/T. Quer dizer, se constrói o acorde sobre seu 6º grau, estando o baixo na tônica. Por exemplo, se estamos em Lá Eólio, faremos o acorde de Fá com Mi e Si, com o baixo em Lá. Esse modo de pensar o acorde evita que se toque o mi com o fá, o que geraria uma dissonância dura demais. Em vez disso, o intervalo fica invertido em uma 7ª maior (fá-mi), que traz uma harmonia mais estável ao acorde.

Para delinear melhor as etapas da composição, descrevo-as a seguir, passo a passo:

- 1- Escolhemos arbitrariamente oito modos. Traduzimos esses modos para os acordes que os representam (verticalização modal)
- 2- Criamos uma melodia para essas harmonias.

Escolhi o primeiro, o segundo e o quarto modos utilizados na música e fiz melodia para os primeiros dois modos no piano (oito compassos). Iniciei compondo a melodia no piano, o que para mim foi mais fácil, pois as notas já “estão lá”, enquanto no oboé é mais difícil pensar em saltos, então a segunda parte, que foi no oboé, tendeu a ter mais graus conjuntos e ornamentos formados por eles, como *gruppetos* e *appoggiaturas*. No piano, também é mais fácil executar os acentos pedidos pela linguagem popular; as articulações saem mais naturalmente, por ser um instrumento percutido. Portanto, o instrumento utilizado influencia bastante o ato composicional e a execução musical, algo de que nem sempre nos damos conta.

Bernardo fez os quatro compassos seguintes (quatro modos). Fiz os dois compassos seguintes no oboé usando o ritmo da melodia anterior (um modo) e ele os outros dois últimos compassos, (um modo) utilizando os ritmos da minha melodia.

Para estudar, primeiro memorizei a melodia. Depois, escrevi os acordes para tocá-los no teclado e assim gravei uma base. Depois gravei cada acorde repetido por várias vezes para treinar improvisação sobre cada harmonia, individualmente. Finalmente, improvisei sobre a base completa, seguindo o ritmo harmônico real da peça.

Para lembrar de cada harmonia, escrevi a tonalidade relacionada com cada acorde, com as notas principais presentes no acorde e as secundárias presentes na escala.

Os modos foram os seguintes:

Ré Lídio (4 compassos- acorde de DM711#), Lá Frígio (4 compassos- acorde de Am7 sus4), Sol Dórico (1 compasso- acorde de Gm 13), Fá# Mixolídio (1 compasso- acorde de

F#7 sus4), Fá Eólio (1 compasso- acorde de- acorde de Ab 7/F), Fá Lídio (1 compasso), Mi Mixolídio (2 compassos- acorde de E7 sus4), Mib Lídio (2 compassos- acorde de EbM7 11#).
 Segue a composição resultante desse exercício:

Score

Modal

Bernardo Ramos e Artur Ortenblad

The musical score is written for piano and consists of four systems of music. Each system includes a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a harmonic line. The tempo is marked as 100. The chords used in the piano accompaniment are: D7M11# (measures 1-4), A7sus9 and Gm13 (measures 5-8), F#sus4, D7M7F, F7M11, and E7sus4 (measures 9-12), and E7m11# (measures 13-14).

Exemplo musical 45- Composição “polimodal” de Bernardo Ramos e Artur Ortenblad

Os acordes utilizados na música popular jazzística possuem muitas dissonâncias. Para alguém habituado às harmonias da música tonal erudita, leva um tempo para treinar os ouvidos a sentir o centro tonal. Por isso é bom cantar a tônica do acorde e tentar perceber a relação da nota da melodia com o baixo, depois tentar ouvir onde está cada nota do acorde. Na

música erudita, as progressões harmônicas tendem a ser mais complexas e as dissonâncias vêm muitas vezes do movimento das vozes, com notas de passagem e bordaduras, inclusive do baixo, o que torna mais difícil de reduzir o material da peça a acordes inequívocos. Nesse sentido, o trabalho com o material harmônico do jazz pode ser mais didático, pois já se apresentam e estudam as entidades harmônicas com suas dissonâncias, que em geral estão em uma progressão bem caracterizada pelo baixo.

4.3.7 Improvisação no Choro

Morando no Rio de Janeiro, onde o choro está tão presente, acabei tendo a oportunidade de me reaproximar desse gênero tão rico. Digo reaproximar, porque sempre gostei de choro e logo que comecei a tocar oboé, tive contato com o gênero. Nunca tinha, no entanto, me aventurado a tocar sem partitura. O trabalho com a memória musical na oficina de Itiberê Zwarg me motivou a começar a memorizar alguns choros. Há uma roda muito boa na Glória todas as 4^{as} feiras, que passei frequentar. Para mim era um desafio tocar na roda, era comum me dar branco ou errar as músicas na hora de tocar. Mas sempre encontrei um ambiente de solidariedade, mesmo a roda sendo composta por “feras”.

A mesma conclusão a que cheguei frequentando as aulas de Bernardo Ramos cheguei participando da roda: é impossível substituir a experiência de tocar em público. Claro, poderia dizer isso das minhas experiências como músico erudito, mesmo quando toquei sem partitura; mas não tem comparação a frequência que um músico popular toca em relação ao erudito. É muito maior. Obviamente que músicos consagrados do circuito internacional tocam tanto quanto músicos populares. Mas eles são uma pequena minoria. Mesmo os músicos eruditos consagrados que vivem no Brasil não têm mercado para tocar tanto. Também não estou contando a experiência como músico de orquestra, pois a autonomia aí é bem menor. Estou falando de situações em que o músico desempenha um papel proeminente. Na roda de choro, ela acontece sempre. E diferentemente da música erudita, em que não se pode errar, pois é o “grande dia” do concerto ou do recital, na roda pode ser que não se esteja cem por cento preparado para aquela situação e está tudo bem, o importante é ser versátil e fazer do erro um acerto. Claro, na música popular e no choro pode haver também uma situação em que não se pode errar, em um show, uma gravação. Mas o ambiente, via de regra, é mais informal. Isso não quer dizer que os músicos não levem a sério ou deem o melhor de si; só que existe o elemento lúdico que permite ousar, errar, criar. Assim como nos momentos em que se tem

que improvisar, essas situações de roda são “a hora da verdade”: por um lado, o que não está bem sabido não vai sair; por outro, por algo que parece mágica, algumas habilidades latentes ou recursos que haviam sido treinados surgem sem nem se saber de onde. Somente uma situação real de execução é que poderia trazê-las à tona.

Por isso, me matriculei na Escola Portátil, um projeto de extensão que promove aulas de diversos instrumentos presentes no choro para alunos de todos os níveis de proficiência, na UNIRIO. Concomitantemente às aulas, uma roda acontece ao ar livre. Como não tinha alguém dando aula de oboé, pois oboé no choro ainda é novidade, eu tive aulas com o clarinetista, saxofonista, arranjador e compositor Pedro Paes⁷⁸. Por ele também ensinar improvisação na Casa do Choro, que faz parte do mesmo projeto, fui ter aulas com ele lá também.

A seguir, o quadro com o programa utilizado nas aulas:

⁷⁸ Pedro Paes é clarinetista, saxofonista, arranjador e compositor. Participou de diversos shows e gravações de artistas como Bibi Ferreira, Maria Bethania, Lenine, Monica Salmaso, entre outros. Em 2011, foi vencedor do III Festival de Música das Rádios Nacional e MEC AM com o samba Soprador, premiado nas categorias Melhor Música Instrumental, Melhor Arranjo e Melhor Intérprete (Proveta). É professor de clarinete da Escola Portátil de Música desde 2004.

Quadro 7- Conteúdo da Disciplina “Improvisação no Choro”, do Prof. Pedro Paes

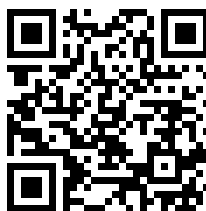
Improvisação e Linguagem do Choro -2016

1. Técnica Básica	2. Transcrições	3. Aplicações
Escalas: Maior Menor harmônica Menor melódica Diminuto Hexatônica	Repertório: a - gêneros diversos b - períodos históricos c - compositores d - discografia	Exercícios: Prática de ornamentação melódica e variação rítmica
Arpejos: Triade maior 7ª dominante Triade menor Meio-diminuto Diminuto Aumentado	Frases, baixarias, solos, variações, etc.	Prática de variações em encadeamentos harmônicos recorrentes, uso de formulas rítmico-melódicas
Intervalos: Espectro cromático Mecânica Reflexo e memória digital	Articulação	Prática em conjunto de variação e contraponto; pergunta e resposta, etc.
Percepção: David Baker Estudos c/ áudio Estudos em dueto e grupo	Cifragem	Prática de desenvolvimento motivico - construção melódica (escrita e tocada) usando repertório clássico de choro
Transposição motivica: Fragmentos melódicos Baixarias Introduções Clássicos	Análise melódico-harmônica-motívica	Elaboração de vocabulário harmônico: Alterações Tensões e coloridos harmônicos Superposição triádica Modalismo
Ornamentação	Seleção e naturalização do vocabulário	Desenvolvimento de diversas linguagens melódico-harmônicas características de cada período histórico e gênero do choro

O choro é um estilo musical que historicamente se baseou em harmonias mais tradicionais, e no qual é comum a ornamentação das linhas melódicas, como na música

barroca. Por outro lado, está sempre em contato com o jazz, então também adquiriu alguns de seus elementos. Foi muito bom ter esse outro viés da improvisação na música popular, que me forneceu outros exercícios para desenvolver as habilidades de improvisação. Alguns deles praticados nas aulas foram a transcrição de solos (variações da melodia, improvisações do solo, linhas de preenchimento ou linhas do baixo improvisadas). Cada tipo de linha vai ter sua particularidade, de acordo com sua função. Uma linha de baixo ressaltará mais as notas fundamentais da harmonia. Criar uma linha de preenchimento se assemelha ao exercício de canto passivo descrito anteriormente, enquanto uma improvisação do solo utiliza o mesmo processo de improvisação do jazz.

Exercícios básicos para introduzir o aluno na harmonia tonal, como cada um improvisar por dois compassos sobre a harmonia de tônica e dominante em graus conjuntos (exemplo abaixo) e depois em arpejos, são um ótimo ponto de partida para quem quer ganhar fluência no seu instrumento e vai fornecer ao aluno uma boa base técnica para se explorar depois progressões harmônicas mais complexas.



Gravação 15 Exercício de tônica/dominante em graus conjuntos

Exercícios de transposição de introduções de uma determinada música servem para desenvolver a familiaridade com todas as tonalidades. Arpejar a harmonia de uma determinada peça, além de familiarizar o músico com o esquema harmônico empregado nela, o ajuda a elaborar um solo depois sobre essa harmonia.

Todos esses exercícios podem ser feitos por alunos de música erudita, inclusive com material do repertório erudito. Análise musical deveria ser isso. Desvendar e entender a harmonia de uma peça, tocando suas progressões em todas as tonalidades, improvisando linhas a partir delas, variando e ornamentando a linhas já existentes... Essa prática contempla outro item da aprendizagem subversiva a ser falado aqui: a não adoção do livro enquanto material didático. Nos diversos exercícios propostos nas aulas de choro e nas de jazz, tantos outros recursos são utilizados no aprendizado: as gravações, das quais derivam atividades como tirar melodias e harmonias de ouvido, de se observar a maneira de tocar e os estilos de

se improvisar; o aplicativo de celular *Ireal Pro*, que funciona como o *Music Minus 1*⁷⁹, e assim permite que se improvise sobre uma harmonia dada; a criação de exercícios para burilar a habilidade de transitar por diferentes escalas e harmonias e exercícios rítmicos diversos. Enfim, todo esse universo é mais rico do que simplesmente seguir um método preconcebido, que pode ter exercícios que não contemplem as necessidades do aluno, tornando-se cansativo e repetitivo. Não devo me alongar mais nesse tópico. Acho que o relato desse contato com a música popular deve ter sido suficiente para mostrar o quanto pode desenvolvido musicalmente e tecnicamente a partir uma abordagem mais profunda e prática da harmonia. Quando os elementos harmônicos trazidos por uma nova peça são estudados por alguém de forma metódica e criativa, essa pessoa está estudando a peça e “Harmonia”, ao mesmo tempo, sem deixar de fazer música por um só instante. Junto com isso também estará aprimorando seu ritmo, explorando o controle das dinâmicas, das articulações, da técnica instrumental e da musicalidade. Todas essas habilidades, principalmente o hábito de ouvir mais e com mais atenção, farão do aluno um melhor camerista. Me parece ser uma maneira bem mais completa de se estudar música!

4.4 Utilização do repertório escolhido nas aulas a partir de novas metodologias

No meu regresso à UFPE, pretendia implementar atividades musicais lúdicas, a partir da improvisação, da produção coletiva e da utilização do corpo de forma mais continuada e sistemática.

Sabemos que a realidade quase nunca corresponde ao que idealizamos. Não tive ainda a oportunidade de aplicar o repertório camerístico para oboé pesquisado durante o doutorado, por não haver atualmente alunos de oboé no curso de bacharelado. No entanto, foi possível utilizar outras peças brasileiras para outros instrumentos, conhecidas graças à pesquisa efetuada na Biblioteca Nacional. Nas aulas de música de câmara, por exemplo, utilizei a *Sonatina* para flauta e clarineta de César Guerra-Peixe, um exemplo de obra dodecafônica do compositor, e em outro semestre, as *Invenções Seresteiras* para clarinete e fagote, de Oscar Lorenzo Fernandez, com um grupo formado por um clarinetista e uma violoncelista. A utilização dessas obras, além de os porem em contato com estilos musicais bem diferentes, os fazem saber da existência de peças desses compositores, compostas para seus instrumentos.

⁷⁹ O *Music Minus 1* é uma série de gravações lançadas comercialmente voltadas para o estudo da improvisação no jazz, que consiste em standards tocados apenas com a harmonia, sem a linha solista. Atualmente, o aplicativo *Ireal Pro* desempenha a mesma função, e ainda tem a vantagem de permitir que o usuário crie harmonias, escolha o estilo, andamento e quantidade de repetições do acompanhamento. Além disso, permite baixar bancos de dados que contém a harmonia de muitas peças diferentes, nas quais se pode praticar improvisação.

Como voltei no meio do semestre, não consegui adesão de muitos alunos para a aula de música de câmara, e por isso, também não consegui trabalhar o repertório camerístico com elementos performáticos ou criar um grupo de improvisação. No entanto, passei a tentar utilizar o conhecimento apreendido durante o processo de pesquisa de novas metodologias. Havia proposto uma peça de uma compositora americana radicada no Brasil para um trio que estava sob minha orientação nas aulas de música de câmara. Eles não gostaram da peça, apesar desta não ter uma linguagem hermética e nem ser muito difícil tecnicamente. Escolheram uma obra de um compositor chinês, de harmonia bem tonal, num estilo entre neoclássico e neorromântico, de qualidades musicais bastante duvidosas. Aceitei contrariado, mas resolvi tentar tirar algum proveito pedagógico da escolha. Deixei bem claro minha opinião, mostrando-lhes como a linguagem harmônica e o desenvolvimento temático da peça eram rudimentares, mas aproveitei para sugerir-lhes improvisarem em algumas passagens que alternavam harmonias de tônica e dominante. Pedi-lhes para praticar em casa. Também utilizei a simplicidade da peça para trabalhar elementos básicos, como o diálogo entre as ideias musicais que se alternavam entre os instrumentos e articulações e dinâmicas que ajudassem a ressaltar esse diálogo, já que essa peça possibilitava de forma bastante didática um tipo de trabalho que eles poderão depois fazer em outras peças. Espero que essa experiência desperte neles o gosto pela improvisação. Em outros grupos, fiz um e outro exercício teatral, como o diálogo das mãos, no qual se tenta uma comunicação através do toque das mãos, de olhos fechados. Esse exercício só foi utilizado quando senti necessidade de trabalhar comunicação entre os músicos. De todo modo, foram iniciativas pontuais, que exigiriam tempo para serem aprofundadas e darem resultados duradouros.

Por outro lado, com as aulas em grupo com os três alunos do novo curso de licenciatura com ênfase em oboé, consegui iniciar um trabalho com foco na improvisação e aproveitei uma peça do repertório brasileiro para oboé que serviu excelentemente à minha proposta: os *Duetos modais para oboés*, de Ernst Mahle. Trabalhamos um total de 4 duetos, sendo que cada um se utiliza de uma escala diferente. Primeiro pedia para os alunos tocarem a escala, depois pedia para tocá-la juntos, cada um começando em uma nota diferente, para sentirem as harmonias formadas pelos diferentes intervalos. Depois pedia para um improvisar uma melodia enquanto os outros improvisavam o acompanhamento, revezando-se os papéis. Às vezes, dava instruções adicionais para ajudar a melodia a se sobressair. Por exemplo, os que estavam no acompanhamento deviam se limitar ao registro grave, ou tocarem notas curtas em um *ostinato* rítmico. O resultado era sempre diferente, mas por se basear sempre em uma mesma escala, com ou sem dissonâncias, mantinha um padrão harmônico unificador. No

Dueto Modal 1 (Exemplo musical 40), que se utiliza de uma escala hexatônica tritonal, atentava os alunos para os vários acordes interessantes criados pela combinação de notas presentes na escala. Nesse caso, eram acordes maiores, acordes de 7^a de dominante e acordes de 4^a aumentada, gerando uma sonoridade “lídia-mixolódia”, a nossa escala nordestina, uma das favoritas do autor.

Essas “brincadeiras” foram uma maneira encontrada de dar liberdade de improvisação e familiarizar o aluno com diferentes escalas. Essa prática não estimulou tanto o ouvido harmônico ou o ritmo harmônico, já que as peças só faziam uso de uma escala. De qualquer forma, foram um primeiro passo para um desenvolvimento subsequente das ferramentas de improvisação.

para Luis Carlos e Paulo Rogério

Duetos Modais para Oboés

E. Mahle (1975)

Adagio

p

I

5 *tr*

f *tr*

10

15 *mf* *dim. poco a poco*

maior tritonal hexatônico

C 91

Trabalhei também com eles alguns exercícios básicos para o desenvolvimento do ouvido harmônico, como o de cada um se revezar em arpejos nas harmonias de tônica e dominante. Percebi que eles primeiro precisavam treinar individualmente, pois nem mesmo a digitação das escalas estava bem fundamentada. Esses exercícios podem assim ser uma “razão” e um meio para a prática diária de escalas e arpejos.

Com minha aluna, ao trabalhar o *Improviso* de Osvaldo Lacerda, pedi para criar improvisações em cima de acordes de 7ª menor e maior, presentes na peça. Por mais que ela tivesse dificuldades em improvisar, me disse ter percebido que as tentativas a ajudavam em seu estudo e expressou seu desejo em adquirir fluência na improvisação. Também trabalhamos o 3ª Romance de Schumann da seguinte forma: eu toquei a melodia para ela, parte por parte, e ela ia repetindo e memorizando (não conhecia a peça antes). Em uma aula, tocamos praticamente toda a peça. Depois, pedi para ela ouvir a peça em casa e continuar estudando assim, e, quando quisesse, poderia também estudá-la a partir da partitura. Ela me disse que memorizou a peça com mais facilidade dessa forma, mas quando pegou a partitura para estudar teve dificuldades, porque já havia se acostumado a tocar a peça de memória.

Pode ser que a quebra de um hábito arraigado desestabilize inicialmente um aluno. É como quando uma pessoa não está acostumada a falar inglês, mas por algum motivo é obrigada a falar o idioma por muito tempo e de repente, tem que falar português de novo, e aí troca uma ou outra palavra. Ou uma pessoa que está tocando em dúñas, depois vai para tercinas e sente dificuldade de voltar para as dúñas. Ou mesmo um aluno de oboé iniciante, que estava habituado a uma palheta, mas começa a tocar com outra bem diferente daquela. Quando ele volta para a palheta anterior, acha-a esquisita, e já não quer mais nela tocar. Em todos os casos, a pessoa precisa praticar essas mudanças para poder render o melhor possível independente de que sistema de aprendizado, linguagem ou palheta está usando. E isso só pode ser feito quando dominar essas diferenças por completo. Quando isso acontecer, uma maneira ajudará a outra, pois devem se complementar, cada uma com seus benefícios. O que importa é poder desenvolver outras habilidades e quebrar padrões que impedem o avanço musical. Quanto mais versáteis formos, melhores músicos seremos. Chegamos enfim ao último aspecto abordado pela aprendizagem subversiva: a desaprendizagem. Ela não significa esquecer o subsunçor⁸⁰, mas criar outro subsunçor para aplicar em outra forma de

⁸⁰ Subsunçor é a nomenclatura empregada por Ausubel para definir um conhecimento prévio útil para a aquisição de novos conhecimentos.

própria *Vivaldia MCMLXXV*, de Jorge Antunes. Como nosso grupo se desmanchou na hora em que chegaram as provas e trabalhos do semestre, resolvi deixar essa parte da pesquisa de fora do presente estudo, por questão de tempo.

Estas foram as aplicações feitas até agora de todas as metodologias pesquisadas. Há material musical, ideias e princípios para anos de ensino e pesquisa. Espero continuar, a partir da montagem de releituras das obras citadas acima, em um momento oportuno. Digo “releituras,” porque para mim interessa mais o princípio e as ideias utilizadas do que a reprodução fiel das instruções da partitura. Como as peças são abertas, podem servir de ponto de partida para outras ideias e utilizações. Nesse caso, seguir todas as instruções da partitura não pode ser o motivo que leva a peça a não ser executada, seja por falta de instrumentos ou quaisquer outros elementos que, em muitos casos, não estão presentes em um ambiente educacional, como é o caso da UFPE. Portanto, adaptações serão realizadas quando necessário.

A releitura dessas obras ficará para o futuro, portanto, assim como a consolidação do trabalho apenas iniciado entre os alunos da UFPE. Desejo que ele possa frutificar em músicos mais versáteis, mais capazes do trabalho em conjunto, com a prática musical mais fundamentada, mais familiarizados com o repertório brasileiro e aptos a desbravar novas frentes de trabalho.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Procurei, nesta pesquisa, investigar meticulosamente os elementos presentes na criação, divulgação e preservação da música de câmara brasileira para oboé e seu lugar na sociedade. Parti da análise da situação da música de concerto no nosso país, averiguando os diversos fatores que incentivam o surgimento de novas peças, o papel que as diversas instituições têm de promover, divulgar e salvaguardar esse repertório, através de políticas públicas e iniciativas dos músicos e suas implicações na economia criativa. Percebi quão pequeno é o nicho ocupado por esse repertório; mas, por pequeno que seja, está presente em diversas regiões do país, sendo continuamente alimentado por novas obras e valorizado por um público entusiasmado, que não é necessariamente composto por músicos nem sequer por pessoas que já tenham tido contato com a música de concerto. Também ficou claro que boa parte dos músicos reconhecem a importância da música de câmara na sua formação e muitos lutam por ela ao organizarem eventos e implementarem projetos a ela dedicados.

Adentrei a academia, e ao observar os desdobramentos da atividade do intérprete professor no ensino das peças, tendo a universidade e seus projetos de extensão como ambiente propício para os intercâmbios entre compositores, professores, alunos e público, pude delinear uma perspectiva em que esse repertório tenha um papel cada vez mais importante para o alargamento dos horizontes dos alunos, proporcionando uma formação que desperte a iniciativa e o espírito crítico. A pesquisa deixa claro que a receptividade destes tem como base a familiaridade com o repertório. Para isto, é essencial que durante o curso que o aluno tenha diversas oportunidades de contato com essas peças, o que tem acontecido, mesmo que em uma escala pequena.

Com os exemplos escolhidos na presente pesquisa, foi possível ter uma ideia da amplitude do repertório, assim como da riqueza e variedade presente nele. Temos peças que abrangem um período de mais de cem anos, de diferentes gêneros, com as mais variadas propostas estéticas, formações instrumentais e níveis de dificuldade. É evidente como esse repertório ainda se encontra tão inexplorado. Assim, o levantamento dessas obras serve como estímulo para que mais peças sejam tocadas, gravadas, compostas e utilizadas no ensino musical.

Finalmente, chegou-se à investigação de metodologias que pudessem embasar a aplicação desse repertório nas aulas de oboé e música de câmara na universidade. Por mais que exista a presença da música brasileira contemporânea na universidade com o intercâmbio entre compositores, professor e alunos, esse intercâmbio permanece tendo como foco a reprodução das peças, na qual o compositor determina a maior parte do que deve ser tocado e o intérprete apenas executa as instruções do compositor. Pode haver técnicas estendidas ou outros recursos originais, mas o mérito criativo continua sendo do compositor e cabe ao intérprete apenas executar da forma mais “adequada” aquelas ideias. Que diferença faz então? Tal prática que prioriza o aspecto de reprodução sempre da mesma forma acaba por não aproveitar todo o potencial dessas peças, além de não contemplar os preceitos da educação subversiva, tão importantes para uma formação mais autônoma e abrangente.

O resgate das peças aleatórias, que eram tão mais presentes nas décadas de 60 e 70, pode ter um efeito de fato transformador na educação musical na universidade, se houver um preparo adequado dos alunos, no qual a familiarização com a improvisação em diversas linguagens e a interação com as outras artes, principalmente o teatro, trarão muito mais versatilidade, profundidade e abrangência na atuação artística dos alunos. Afinal, a interface com o teatro materializa ferramentas importantes de sensibilização do músico e de estímulo a uma postura proativa e independente.

O intercâmbio com a música popular e as práticas que ela engloba, se mostraram como um aliado importante no desenvolvimento de capacidades técnicas e artísticas, além de servir como estímulo a um novo olhar sobre o que deve ser o aprendizado musical. A prática da improvisação, o desenvolvimento do ouvido harmônico, a utilização da memória auditiva, o contato com a complexidade e flexibilidade rítmica e a execução frequente do repertório em ambientes informais são elementos que devem ser utilizados como ferramenta de aprendizado, pois ajudarão a formar músicos com maior criatividade, autonomia e versatilidade, possibilitando-os atuar em mais diferentes locais, e com isso abrir novos mercados de trabalho e aumentar a visibilidade desse repertório.

Todas essas práticas engendram uma maneira mais sensível e inteligente de se abordar a atividade docente. Podemos encontrar nelas todos os elementos da educação subversiva (que nada mais é que uma educação participativa) enunciados anteriormente: a improvisação dá ao aluno e ao professor autonomia em relação ao livro didático e suscita a utilização de materiais oriundos das mais diversas fontes na aprendizagem; o erro deixa de ser visto como negativo e como algo que deve ser punido, e passa a ser uma oportunidade de traçar novos caminhos para a criatividade; o domínio da linguagem suscitado pela improvisação eleva o

entendimento da música a um outro patamar— no lugar de meros repetidores de ideias, os alunos passam a ser criadores; o caráter provisório da prática da improvisação é útil ainda para lembrar que o conhecimento não é absoluto, mas sim produto de um modo de encarar a realidade, e portanto, nunca definitivo; a prática em grupo e a necessidade de ouvir um ao outro e dialogar com os colegas, essencial para a improvisação, assim como para a música de câmara, estimula sempre o exercício crítico, o desenvolvimento da percepção e a mediação com o outro, além de criar um ambiente de cumplicidade que anula os efeitos nocivos da competição; o ato de improvisar também dá ao aluno a pro atividade necessária ao domínio de sua profissão, tirando-o da atitude passiva de mero receptáculo de conhecimento; mostra que não existem “receitas de bolo”. Algo que soou bem em uma situação não necessariamente funcionará em situação análoga, e portanto, ao improvisar e experimentar diversas soluções para um determinado problema musical, o aluno aprende a relacionar o seu conhecimento com os significados e sentidos dispensados pelas diversas variáveis da música; finalmente, a execução musical constante e instantânea engendrada pela improvisação obriga o aluno a utilizar apenas os conhecimentos que são pertinentes ao momento, incitando o processo natural de pôr em prática apenas o que é útil e de esquecer o que é irrelevante.

Ainda é fundamental ressaltar que os benefícios trazidos por essa mudança de abordagem no ensino musical extrapolam em muito as aplicações musicais. São sobretudo importantes para a criação de um novo relacionamento entre os músicos, e fazem parte de uma visão mais humanista da educação e da sua aplicação na sociedade. Visão esta que pensa a educação não apenas como um processo de aquisição de habilidades técnicas que serão utilizadas na busca pela sobrevivência em um ambiente extremamente competitivo e em alto nível de especialização, mas como um instrumento de inclusão, auto consciência, organização social cooperativa, sensibilização e libertação. Esta visão de educação é baseada no desenvolvimento da consciência e no exercício do livre arbítrio, os dons mais elevados da espécie humana, pois é deles que nascem todos os outros. Sem eles, não há escolhas, apenas a repetição de hábitos arraigados, preconceitos, que serão sempre baseados no egoísmo e portanto estarão repletos de medo, raiva, orgulho, ganância, e principalmente, ignorância.

No caso da minha prática na UFPE com os alunos de licenciatura, pude perceber que para os alunos a experiência de improvisar, como foi feito com os *Duetos Modais* de Ernst Mahle, descortina uma nova faceta de sua prática musical que nem imaginavam ser possível, já que nenhum professor nunca os pediu esse tipo de atividade. Eles gostam bastante das ideias trazidas nas aulas e as acham importantes, mas ainda não dão muito do seu tempo a elas. Por um ano, tenho aos poucos introduzido o universo da improvisação (enquanto eu

mesmo continuo me familiarizando com ele), mas como também se exige, na disciplina de Prática Instrumental, uma prova de banca e um trabalho escrito por semestre, e além disso eles tocam nas duas orquestras existentes na universidade, eles pouco se dedicaram aos exercícios. Além disso, o fato de serem demandados por muitas disciplinas na área de pedagogia o fazem ter bem menos tempo de estudar seu instrumento que os alunos de bacharelado. Assim, o tempo que se dedicam às atividades propostas tem sido mesmo bem pequeno, e assim, os benefícios esperados infelizmente são pouco visíveis ainda.

A improvisação deve ser praticada todos dias, como qualquer habilidade que se queira desenvolver. O processo de se desprender da partitura também exige dedicação, mas acima de tudo, uma mudança na abordagem do aprendizado: a passividade do ato de apenas ler e estudar a peça deve dar lugar à investigação de sua harmonia, forma e da relação entre os instrumentos, a partir de repetidas escutas com atenção. O meu grande desafio é achar “espaço” para tratar desses assuntos nas aulas. Devemos lembrar que o processo de aprendizado é gradual e precisa de um tempo significativo para se consolidar. Uma mudança na forma de ensinar música só pode ser desenvolvida aos poucos e seus efeitos serão sentidos de médio a longo prazo, e apenas se houver continuidade e consistência no trabalho. Para isso, é necessário diligência e uma boa dose de coragem, porque afinal a quebra de paradigmas nunca é confortável e sempre encontra resistência nos espíritos mais acomodados. Aos poucos, devo ganhar mais confiança de que o que estou ensinando é importante e útil, adaptando minha metodologia a partir do desenvolvimento deles. Para que isso aconteça, é necessário que os alunos acreditem que é possível, comprem a ideia, desenvolvam mais pro atividade no processo de aprendizagem. Acredito que a utilização do ouvido e da memória musical como fatores preponderantes no aprendizado e a aquisição de habilidades nesses quesitos darão gradualmente aos alunos maior certeza dos benefícios que se esperam na aplicação dessas metodologias. A partir daí, naturalmente, sua dedicação a esse modo de aprendizado será maior.

É bom constatar que, não só no Brasil, como em outros países, inúmeras iniciativas que apontam para essas mudanças de abordagem no ensino, como um todo. No caso da música, a pesquisa da improvisação na música de concerto, por um lado, e a presença da música popular no ambiente acadêmico, por outro, fazem essas músicas se reaproximar e ganhar uma com a outra.

O grande desafio para uma continuação desta pesquisa será conseguir montar ou se utilizar das propostas e fazer releituras de obras aleatórias, principalmente de autores brasileiros. Em vez da intenção de “executar perfeitamente as peças da maneira como o

compositor quis”, aproveitar as ideias que eles sugeriam, para praticar diferentes formas de improvisação, refletir sobre o som, sua relação com as artes visuais, aproveitar aspectos cênicos, enfim, expandir as possibilidades de criação musical. Proporei a criação de novas habilidades e de música nova inspirada nessas obras. Mas isso já será assunto para os próximos anos, e, pelo que o tempo permitiu, foi necessário chegar ao fim deste estudo.

REFERÊNCIAS

Livros:

- ANDRADE, Mario de *Ensaio sobre a música brasileira*. 3ª ed. São Paulo: Vila Rica, 1972.
- AUSUBEL, David. *Aprendizagem Significativa. A teoria de David Ausubel*. São Paulo: Centauro, 2011.
- AXIS, J. Duchamp's legacy: the Rauschenberg. In: HOPKINS, D. *Oxford History of Art. After Modern Art 1945-2000*. Oxford. Oxford University Press. 2000. p.37-66.
- BENT, Margareth. *Counterpoint, Composition and Musica Ficta*. Nova York e Londres: Routledge, 2002.
- BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- BRITO, Teca Alencar de. *Koellreutter Educador: o Humano como objetivo da Educação Musical*. São Paulo: Peirópolis, 2011.
- BURGESS, Geoffrey; HAYNES, Bruce. *The oboe*. New Haven, Conn.; London: Yale University Press, 2004. xiv, 418 p. (The Yale musical instrument series).
- COOK, Nicholas. *A guide to Musical Analysis*. New York: Georg Brasiller, 1987.
- DAMÁSIO, António. *O Erro de Descartes: Emoção, razão e o cérebro humano*. 2ª. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- ESCOT; COGAN. *Sonic Design: The Nature of Sound and Music*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1976.
- FREIRE, Roberto. *Soma, uma terapia anarquista—A alma é o corpo— Volume 1*. São Paulo: Sol e chuva, 1998.
- FILHO, Luis Carlos Prestes, RODRIGUES, P.org. *Cadeia Produtiva da Economia da Música*. Rio de Janeiro: PUC Rio, 2004.
- GAZZINELLI, G, ANDRADE, C., ANDRADE, M. (org.) *1ª Conferência Nacional de Cultura 2006/2007*. Brasília: MINC, 2007.
- HAYNES, Bruce. *The Eloquent Oboe*. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- *The End of Early Music. A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens: O jogo como elemento da cultura*. Trad. João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2008.

HARNONCOURT, Nikolaus. *O Discurso dos Sons: caminhos para uma nova compreensão musical*. São Paulo: Jorge Zahar, 1988.

LA RUE, Jean. *Guidelines for Style Analysis*. New York: Norton & Company, 1970.

LEVY, Pierre. *O que é o virtual*. São Paulo: ED. 34, 1996.

LOWEN, Alexander. *Bioenergética*. São Paulo: Sumus, 1982.

MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

PAZ, Ermelinda. *Edino Krieger: Compositor, Produtor Musical e Crítico*. Vol. 1 Rio de Janeiro: SESC, 2012.

PENNA, Maura. *Música(s) e seu ensino*. Porto Alegre: Ed. Sulina, 2008.

POSTMAN, Neil; WEINGARTER, Charles. *Teaching as a subversive activity*. New York: Delacorte Press, 1969.

REICH, Willem. *A função do Orgasmo. Problemas econômico-sociais da energia biológica*. 9. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1975.

REICH, Steve. *Writings about music*. Halifax: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1974.

RIEMANN, Hugo. *Musikalische Dynamik und Agogik: Lehrbuch der musikalischen Phrasierung*. Hamburg, 1884.

RÓNAI, Laura. *Em busca de um mundo perdido. Métodos de flauta do Barroco ao século XX*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.

SANGUINETTI, Giorgio. *The art of partimento*. Oxford: Oxford University Press, 2012.

SANTOS, Luiz Fernando. *Evolução do Pensamento Administrativo*. Curitiba: Intersaberes, 2015.

THURMOND, James Morgan. *Note Grouping. A Method for achieving expression and style in musical performance*. Gallesville: Meredith Music, 1982.

VAN CLEVE, Libby. *Oboe Unbound*. Maryland, USA: Scarecrow Press, Inc., 2004.

WINNICOTT, D. *O brincar e a realidade*. Rio de Janeiro: Imago, 1971.

ZWARG, Itiberê. *Oficinas de Música Universal Pro Arte*. Rio de Janeiro: Grupo Editorial Humaitá, 2006.

Capítulos de livro:

BENJAMIN, Walter. —A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. In: *Magia e técnica, arte e política*, Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 165-196.

Teses e Dissertações:

ARIANI, Fernando. *Piquenique Musical em Com-Junto: Implicações das Relações Humanas na Atividade Musical*. 2011. Tese (Doutorado em Música) Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

ALBUQUERQUE, Luiz Otávio Dos Santos. *O Uirapurú e o Violão e Suíte Funcional: da interpretação e da técnica oboística*. 2010. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Pará, Belém.

CAMPOS, Marcelo Jardim de. *A obra para orquestra de sopros de Heitor Villa-Lobos: uma abordagem a partir da Fantasia em Três movimentos em Forma de Choros*. 2007 Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós Graduação da Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

CARRASCO, Ney. *Syghkronos: a formação da poética musical do cinema*. São Paulo: Via Lettera. FAPESP, 2003.

CARRASQUEIRA, Antonio Carlos. *Estudos criativos para o desenvolvimento harmônico do instrumentista melódico: uma contribuição para a formação do músico*. 2011. Tese (Doutorado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música. Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

GONÇALVES, José Francisco da Silva *Uma abordagem da sonatina para oboé e piano de José de Lima Siqueira à luz do sistema trimodal de sua autoria*. 1999. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós Graduação da Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

JUSTI, Luiz Carlos. *O Trio (1921) de Villa-Lobos para oboé, clarineta e fagote: Revisão da Partitura com vistas a um estudo de interpretação*. 1996. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

_____. *Uma visão da interpretação em Villa-Lobos: o duo para oboé e fagote (1957)*. 1998. Tese (Doutorado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

LEITE, Luis. *Música Viva: novas perspectivas sobre a prática da improvisação*. 2015. Tese (Doutorado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

LEITE, Vania Dantas. Luciano Gallet- *Análise da Suíte Sobre Temas Negros*. 1995. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós Graduação da Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

MAIQUARDT, Seina. *A estrutura independente e a arquitetura moderna brasileira*. 2005. Dissertação (Mestrado em Arquitetura). Programa de Pós Graduação em Arquitetura-PROPAP. Universidade do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

MISKALO, Vitor. *A performance enquanto elemento composicional na música eletroacústica interativa*. 2009. Dissertação (Mestrado em Composição). Programa de Pós-Graduação em Música. Escola de Comunicação e Artes, Universidade De São Paulo, São Paulo.

NORMAN, Kathleen. *Improvised ornamentation in the opera arias of Mozart: a singer's guide*. 2001. Tese (Doutorado em Artes Musicais). University of Oklahoma Graduate College, Norman.

PEDERIVA, Patricia Lima Marins. *O corpo no ensino-aprendizagem de processos musicais: percepção de professores* 2005. Dissertação (Mestrado em Educação) Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Católica de Brasília, Brasília.

ROSA, Lilia de Oliveira. *Três peças aleatórias de L.C.Vinholes: uma abordagem pedagógica para a criança análise, criação de atividades e site*. 2011. Tese (Doutorado em Música) Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo.

SENNA, Caio. *Textura Musical: Forma e Metáfora*. 2007. Tese (Doutorado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

SILVA, Caetana Juracy Rezende. *Duetos para oboés como material pedagógico: arranjos e transcrições de obras de compositores brasileiros*. 2004. Dissertação (Mestrado em Música) Programa de Pós-Graduação da Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia.

SOUZA, Mosineide. *Concertino para Oboé e Orquestra De Cordas T.17 de Brenno Blauth. Revisão, Edição e Redução da Parte Orquestral para Piano*. 2010. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

Artigos:

ALVES, Carolina Valverde. Padrões físicos inadequados na performance musical de estudantes de violino. *Per Musi*. Revista Acadêmica de Música, Belo Horizonte: UFMG, v.26, 2012, p. 128-139.

ANDRADE, Edson Queiroz de: FONSECA, João Gabriel Marques. Artista-Atleta: Reflexões sobre a utilização do corpo... *Per Musi*. Revista Acadêmica de Música, Belo Horizonte: UFMG, v.2, 2000, p. 118-128.

ANTUNES et al. Exercício físico e função cognitiva: uma revisão. *Sociedade Brasileira de Medicina do Esporte Revista Brasileira de Medicina e Esporte*, São Paulo, Vol. 12, Nº 2 – Mar/Abr, 2006.

ARAÚJO et al. Virtualização esportiva e os novos paradigmas para o movimento humano *Motriz: Revista de Educação Física*. Vol. 17 no. 4 Rio Claro, oct/Dec. 2011.

BEZERRA, Laise & PORPINO, Karenine. Entre corpos reais e virtuais: reflexões da dança contemporânea para pensar o corpo na educação física. *Pensar a Prática*, Goiânia, UFG, vol.10, n.2, jul./dez.2007, p. 275-290.

BORÉM, Fausto. Por uma unidade e diversidade da pedagogia da performance. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v. 13, 45-54, mar, 2006, p.45-54.

CANEN, Ana. Relações Raciais e Currículo. Reflexões a partir do multiculturalismo. In: *Cadernos Pedagógicos PENESB*, n. 3. Niterói: Editora da UFF, 2001, p. 65-77.

CATENACCI, Vivian. Cultura Popular: entre a tradição e a transformação. *São Paulo em Perspectiva*. São Paulo, vol.15 no.2 Abr/Jun, 2001, p.28-35.

COSTA, Rogério. Reflexões sobre a crise de comunicabilidade da música contemporânea: a música é linguagem? O que deve comunicar a música? *Musica Hodie*. Universidade Federal de Goiás, Goiânia, vol.4 n.1, 2004, p. 75-89.

DOLAN, David. Improvisation: The Classical Style. *Classical Piano*, Londres. November–December 1996, p.13-14.

KRAMER, Jonathan. “Beyond Unity: Towards an Understanding of Musical Postmodernism.” In *Concert Music. Rock, and Jazz since 1945: Essays and Analytical Studies*. Elizabeth W. Marvin and Richard Hermann ed. Rochester, NY: University of Rochester Press, 1995.

LEMOS, Maya Suemi. Do tempo analógico ao tempo abstrato. A música mensurata e a construção da temporalidade moderna. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro n 35 janeiro–junho de 2005 p. 159–175.

LIMA, José Milton O jogo como recurso pedagógico no contexto educacional / José Milton Lima. *Cultura Acadêmica*, São Paulo, Universidade Estadual Paulista, Pró-Reitoria de Graduação, 2008.

MARINHO, Lenício Dutra Jr. a Lei 10.639/03 e as práticas curriculares para as relações étnico-raciais. In: IV SIMPÓSIO INTERNACIONAL: O Estado e as Políticas Educacionais no Tempo Presente. 2008. Uberlândia. *Anais...* Uberlândia: Editora UFU, 2008. p. 1-5.

MOLITSAS, D. V. A Música Erudita no Mercado Fonográfico Brasileiro Atual: Mitos e Realidades. *Revista D’Art*. Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo, São Paulo, vol. 12, 2005, p.38-45.

MOREIRA, Marco Antonio- Aprendizagem Significativa Subversiva. *Periódico do mestrado em Educação*. Campo Grande: UCDB, n 21, jan/ jun, 2006, p. 15-32.

NEDEL, Mariana. Educação musical, práticas corporais e interdisciplinaridade: diferentes ferramentas para o processo educativo infantil. *Cuadernos de Musica, Artes Visuales y Artes Escénicas*, Bogotá, vol. 5 n. 1 Enero-Jun, 2010, p. 9-30.

NEDER, A. O estudo cultural da música popular brasileira... *Per Musi*, Revista Acadêmica de Música, Belo Horizonte, n.22, julho/dezembro, 2010, p.181-195.

PEREIRA, Érico Felden et al. Estresse relacionado ao trabalho e queixas muscoesqueléticas em músicos de orquestra. *Revista Dor*. São Paulo, vol. 15 n. 2, Jun, 2014, p.112-116.

ROSENTHAL, Dalia. Joseph Beuys: o elemento material como agente social. *ARS*. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, ano 8, no. 18, 2011, p.111-133.

SCRUTON, Roger. O Cientifismo nas Artes e Humanidades. *The New Atlantis- a Journal of Technology & Society* n.40, Washington, Outono de 2013, p.33-46.

SWANWICK, Keith. Ensino Instrumental Enquanto Ensino de Música. Trad. Fausto Borém. Cadernos de Estudos – Educação musical. Escola de Música da UFMG, Nº 4/5, Nov. 1994, p. 7-14.

VINHOSA, Luciano. Práticas artísticas de fronteira: alguns tópicos para reflexão. *Concinnitas- Revista da Escola de Artes da UERJ*. Rio de Janeiro, volume 02, número 21, dezembro de 2012, p.36-43.

WARBURTON, Dan. A Working Terminology for Minimal Music. *Integral*. Rochester, Vol. 2, 1988, p. 135-159.

Textos de Anais de Congressos:

BOGIAGES, Christina & CAMPOS, Cleber. Free Improvisation: field of study for extended oboe techniques. In: II CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PERFORMANCE MUSICAL (ABRAPEM). v.1 n.1. 2014. Vitória. *Anais...* Vitória: UFES, 2014. p. 173-181.

BORÉM, FAUSTO. Entre a arte e a ciência: reflexões sobre a pesquisa em performance musical. IN: SEMINÁRIO NACIONAL DE PESQUISA EM PERFORMANCE MUSICAL, 1, 2000, Belo Horizonte. ANAIS... Belo Horizonte: UFMG, 2000.

BOUNY, Elodie. Reflexões sobre as diferenças entre a formação musical erudita e a formação musical popular do violonista. In: V SIMPÓSIO ACADÊMICO DE VIOLÃO DA EMBAP. 2011. Curitiba. *Anais...* Curitiba: EMBAP, 2011. p. 1-14.

COSTA, Valério Fiel da; DANTAS, Danielly Mayara. A Teoria Tempo-Espaço como ferramenta analítica para obras de caráter aberto de L. C. Vinholes: o caso da Instrução 61. In: XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2014. São Paulo. *Anais...* São Paulo: Anppom, 2014.

GIGLIO, Zula Garcia & Joel Sales. Criatividade na arteterapia. Participação na mesa: O papel da Criatividade na saúde. In: I CONGRESSO INTERNACIONAL DE CRIATIVIDADE E INOVAÇÃO. 2011. Campinas. *Anais...* Campinas: UNICAMP, 2001. p. 144-156.

MOTA, Lucius. Oboé Solo 1 a 4 de Heitor Alimonda: uma análise estilístico-interpretativa. In: XXIII ENCONTRO ANUAL DA ANPPOM. 2013. Natal. *Anais...* Natal: UFRN, 2013.

SERGL; Marcos Júlio; VICENTE, Eduardo. O Mercado Fonográfico Nacional e a Produção de Música Erudita. In: XXX CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 2007. Santos. *Anais...* Santos: Intercom, 2007. p. 1-15.

SANTIAGO, Patricia. Dinâmicas corporais para a educação Musical: a busca por uma experiência musicorporal. In: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 19, 2008. São Paulo. *Anais...* São Paulo: Abem, 2008. p. 45-55.

VETROMILLA, C. PRO-MEMUS: A lógica e o papel da Funarte no campo da música erudita brasileira. In: ENCONTRO FUNARTE POLÍTICA PARA AS ARTES. 2011. Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: Funarte, 2011.

Artigos de Jornais e Revistas:

COELHO, João. O espelho invertido. *Concerto*, São Paulo, p. 25, jul. 2014.

SAMPAIO, João Luiz. Uma celebração da música de câmara. *Concerto*, São Paulo, p.18, set. 2014.

_____ Sinfonia de um novo mundo. *Concerto*, São Paulo, p. 14-15, jun. 2015.

_____ Teatro São Pedro: cortes na orquestra e mudanças no projeto. Estado de São Paulo, São Paulo, 22 de novembro de 2016. *Cultura*.

Material de Internet:

ALDROVANI, Leonardo & RUVIARO, Bruno. Indeterminação e improvisação na música brasileira contemporânea. São Paulo, 2001, p.20. Disponível em <https://ccrma.stanford.edu/~ruviaro/texts/Ruviaro_Aldrovandi_2001_Improvisacao_Indeterminacao.pdf> Acesso em 5 mar 2017.

DUBUFFET, Jean. L'Art Brut Préféré donc l'arts culturels. Paris: René Drouin. 1949. In: Jean Dubuffet Fondation Home Page. Disponível em <http://www.dubuffetfondation.com/artbrut_f.htm> Acesso em: 15 abr. 2015.

ESCOLA DE MÚSICA DA UFRJ. Disponível em http://www.musica.ufrj.br/index.php?option=com_content&view=article&id=83&Itemid=94 Acesso em 15 mai 2014.

FRESCA, Camila. Quinteto Villa-Lobos. *Concerto, São Paulo, out. 2006*. Disponível em <http://www.wilfriedberk-clarinet.de/fotogalerie.html>. Acesso em 22 out. 2014.

FUNCEB. Edital do Concurso Nacional de Composição Walter Smetak. FUNCEB, 2013. Disponível em <<http://www.cultura.ba.gov.br/wp-content/uploads/2013/07/Edital-102013-Concurso-Nacional-de-Composi%C3%A7%C3%A3o-Walter-Smetak.pdf>> Acesso em 22 abr. 2014.

FUNDAÇÃO OSESP, 2013. Disponível em <http://www.osesp.art.br/Portal/upload/documentos/Assinatura_2014_livroWEB_v2.pdf> Acesso em 3 fev. 2014.

FUNDAÇÃO PADRE ANCHIETA, 2014. Disponível em <<http://culturafm.cmais.com.br/programas>> Acesso em 12 mar. 2014.

PIEROTTI, Juliana Assef. *Caderno de Jogos Cooperativos*. Disponível no endereço <<http://www.aracati.org.br>> Acesso em 2 jul. 2012.

PILL, Débora. O Mercado da Música Clássica. *Cultura e Mercado*. 4 abr. 2014. Disponível em <<http://www.culturaemercado.com.br/mercado/o-mercado-da-musica-classica/>> Acesso em 13 mai. 2014.

RÁDIO MEC FM, 2014. Disponível em <<http://radios.ebc.com.br/mecfmrio/programas>> Acesso em 12 mar. 2014.

ROCHA, Renato. Entrevista- Edino Krieger. Transcrição Renata Mello. SOARMEC. Rio de Janeiro, 2003. Disponível em <http://www.soarmec.com.br/edino.htm>. Acesso em 17 jul. 2014.

SOCIEDADE BRASILEIRA DE MÚSICA CONTEMPORÂNEA TEM NOVO PRESIDENTE. *O Estado de São Paulo*, 5 abr. 2002. Caderno 2. Disponível em <<http://www.estadao.com.br/arquivo/arteelazer/2002/not20020405p3366.htm>>. Acesso em 28 abr. 2014.

TVBRASIL. Rádio Nacional. Reportagem especial (26 jun 2009). Disponível em <<http://www.tvbrasil.org.br/saladeimprensa/radionacional.asp>> Acesso em 28 abr. 2014.

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE LONDRINA. Radio UEL Fm 2014. Disponível em <<http://www.uel.br/uelfm/programacao.php>> Acesso em 12 mar. 2014.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS. Edital do Concurso Guerra-Peixe 100 anos. UFMG, 2013. Disponível em <<http://www.musica.ufmg.br/gp100/editalgp.pdf>> Acesso em 22 abr. 2014.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. Edital do Concurso Nacional de Composição Camargo Guarnieri. USP, 2013. Disponível em <<http://www.usp.br/osusp/EDITAL-composicao2013.pdf>> Acesso em 22 abr. 2013.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ. Rádio Universitária da UFC. Disponível em <<http://www.radiouniversitariafm.com.br/grade-de-programacao/>> Acesso em 28 abr. 2014.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO. Rádio Fm Universitária. Disponível em <<http://www.universitariafm.ufes.br/>> Acesso em 28 abr. 2014.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE. Rádio Fm Universitária. Disponível em http://www.fmu.ufrn.br/programacao_jornalistica.html> Acesso em 28 abr. 2014.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL. Rádio da Universidade. Disponível em < <http://www.ufrgs.br/radio/>> Acesso em 28 abr. 2014.

UNIVERSIDADE DE BLUMENAU. FURB Fm. Disponível em <<http://www.furb.br/web/1331/multimedia/furb-fm/apresentacao>> Acesso em 28 abr. 2014.

Manuais:

PIEROTTI, Juliana Assef. *Caderno de Jogos Cooperativo*. Disponível no endereço <<http://www.aracati.org.br>> Acesso em 2 jul. 2012.

APÊNDICE A

LISTA DE OBRAS PARA OBOÉ E OUTROS INSTRUMENTOS (COM EXCEÇÃO DE QUINTETO DE SOPROS E OBOÉ COM PIANO):

Parte desta pesquisa consiste na disponibilização de um catálogo com a relação das obras de câmara brasileiras existentes, organizadas sob os diferentes autores e formações instrumentais. Esperamos permitir o acesso aos músicos e os encorajar a divulgar essas peças, para que entrem no repertório regular de concerto.

Alguns estão disponíveis, online, outros apenas em formato impresso. Vários continuam em manuscritos, nunca tendo sido publicados. Os acervos consultados pessoalmente foram: ECA- USP, Biblioteca Nacional, FUNARTE e Academia Brasileira de Música. Vários foram os acervos online consultados, como o do SESC, Musica Brasilis e os sites dos próprios compositores. Infelizmente o acervo do Centro Cultural São Paulo estava indisponível na época de realização da pesquisa. Também não foi possível pesquisar o que foi tocado nos Festivais de Música Nova, que deverá estar disponível brevemente no "Centro de Documentação da Memória Musical Brasileira", em Ribeirão Preto.

É provável que obras muito recentes ou de compositores regionais de locais tenham ficado de fora. A eles as minhas mais sinceras desculpas.

Sempre que possível, as datas de composição foram informadas ao lado das obras. Da mesma forma, quando se sabe onde estão localizadas.

Não constam neste acervo as obras para oboé solo, nem oboé e piano, nem quinteto de sopros. Buscou-se limitar o catálogo a obras com no máximo 10 integrantes, abrindo exceções para obras com coro e algumas peças que julguei ser importante serem incluídas.

A abreviações usadas para as instituições onde obras podem ser encontradas, quando não são as bibliotecas das universidades, ou o SESC, são as seguintes:

ABM: Academia Brasileira de Música

BN: Biblioteca Nacional

FUN: Funarte

OMB: Ordem dos Músicos do Brasil

AGUIAR, Ernani

Bifonia n.5 para oboé e fagote ou clarinete baixo (ABM)

Música a quatro para oboé, violino, viola e violoncelo (1979, ABM)

Música a 5 para flauta, oboé, violino, viola e violoncelo (1977, ABM)

AGUIAR, Renato de

Constellations para flauta, oboé e violino (2001, UNICAMP)

Duo para oboé e órgão

Sonarte para voz, flauta, oboé, percussão, fita magnética e esculturas sonoras

ALIMONDA, Heitor

Fantasia e dança para oboé e trompa (1974, OMB)

Cinco Peças Breves para 3 instrumentos Melódicos (1974-1979, MS)

ALMEIDA, Hermínio de

Suíte dos Elementos para oboé, trompa e piano

ALMEIDA PRADO, José Antonio de

Pana-pana n.1 para piano, flauta e oboé (UNICAMP, 1977)

Trio do Pavão para oboé, trompa e piano (2001)

Ritual da palavra para coro misto, flauta, oboé, clarinete, violino, violoncelo, violão e 2 pianos (1972)

Noturno 5 para oboé, trompa e piano (2001)

ALVES, Anderson

Divertimento para trio (flauta, oboé e fagote) (SESC, 2013)

ALVES, J. Orlando

Insistências para flauta, oboé e fagote (2012)

ANTUNES, Jorge

Vivaldia MCMLXXV para mímico ou dançarina, voz de contralto, flauta, trompa, corne inglês, violoncelo, viola, piano e fita magnética (1975)

Intervertige para quinteto de sopros, quarteto de cordas e dois percussionistas (1974)

Source vers SP para dançarina, sintetizador, contralto, flauta, oboé, piano, trompa, viola, violoncelo, fita magnética e pequenas fontes sonoras amplificadas e set de luzes (1975)

AMARAL VIEIRA, José Carlos

Episódios para oboé, fagote e piano

BARBOSA, Cacilda

Fuga n. 19 para flauta, oboé, clarinete e fagote

BARROS, Alfredo

Sexteto para quarteto de sopros, contrabaixo e piano (1995)

BEZERRA, Rafael

*Nereu- o velho do mar** para Deceto (quinteto de sopros e de cordas)

*Hipnos** para Deceto (quinteto de sopros e de cordas)

Poseidon – Suíte para oboé e violão (2010)

BIDART, Lycia de Biase

Criança e adulto para oboé e fagote

BLAUTH, Brenno

Trio sonatina para oboé, trompa e piano

Duo sonatina para oboé e fagote

Sonata para flauta, oboé e fagote

BONIS, Mauricio de

Sogno para oboé, trompa e piano

BORGES, Pedro

Ideias *para deceto (quinteto de sopros e quinteto de cordas)

BORNSTEIN, Camilo

*A Metamorfose** para deceto (quinteto de sopros e quinteto de cordas)

BOQUINO, Alceu

Trio para oboé, fagote e piano

BRAGA, Francisco

Impressões da roça para flauta, 2 oboés e 2 clarinetes (MS, 1905)

BRIGIDO, Odemar

Canto Agreste para quarteto de madeiras (ECA USP, 1981)

BURLE MARX, Walter

Divertimento para flauta, oboé e violoncelo (1983)

CAMEU, Helza

Cidade Nova para oboé e fagote

CAMARGO GUARNIERI, Mozart

Canção sertaneja para oboé, clarinete e piano (1943)

Choros 1 a 3 para oboé, clarinete, fagote, trompa, chocalho e cavaquinho (1929)

Tostão de chuva (lundu) para voz, flauta transversal, corne inglês, clarineta, fagote, trompa, harpa e quinteto de cordas (1941)

Em memória dos que morreram por São Paulo para oboé, trompa, trompete, violino, viola e violoncelo (1932)

CARDOSO, Lindembergue

Canção Sintética para Mezzosoprano, oboé, clarinete, fagote e trompa (ECA USP, 1976)

CARRILHO, Mauricio

Septeto Brasileiro para quinteto de sopros, violino e violoncelo (2009)

CAVALCANTI, Nestor de Hollanda

Um papo entre oboé, clarinete e fagote (ABM, 1975)

Três Louvores “Brazileiros” para oboé, clarinete e fagote (ABM)

Divertimento mesmo! para quinteto de cordas, oboé, clarinete, fagote e trompa (FUN)

Variações Complicadas sobre um tema simples para flauta oboé e piano (1976)

Delírio do nada para atriz, soprano, flauta, oboé, clarineta, trompa, viola, violoncelo e piano (1976)

CERVO, Dimitri

Três Cenas brasileiras para oboé (ou oboé barroco) e cravo (2006)

Cinco variações sobre um tema de Flausino Vale para oboé, violino e viola (2014)

Résilá para oboé, violino e viola (2014)

CHAVES, Paulino

Legenda para oboé, piano e voz (SESC, 1921)

CHNEE, Sergio Igor

Trio para oboé, trompa e piano

CORREA, Sérgio Vasconcelos

Invenção para oboé e fagote (MS, 1961)

COSTA, Maria Helena da

Trio 1 para oboé, clarinete e trompa (ECA USP, 1976)

Trio 2 para oboé, clarinete, piano com percussão (ECA USP, 1976)

Jogo de xadrez para quinteto de sopros e piano (UNICAMP, ECA USP, 1977)

COSTA, Willames da

De vista para o sertão para quinteto de sopros e percussão (SESC)

CROWL, Harry

Sapo não pula por boniteza, mas sim por precisão para flauta, oboé e clarinete

Sarapalha (ópera de câmara) para barítono, tenor, mezzo-soprano, oboé (corne inglês), violão, viola, gaita-ponto e percussão (1996)

Sanatório para soprano, oboé, fagote, violino, violoncelo, percussão e piano; (1990)

Jornada através dos tempos obscuros para flauta, oboé, clarineta, percussão, bandolim, violão, harpa, piano, viola, violoncelo e contrabaixo (2009)

Tropicus Interemptus para flauta em sol, oboé, requinta, violino, viola, violoncelo, contrabaixo e piano. (2010)

CURITIBA, Henrique de

Humoresque para trio de palhetas (UNICAMP, 1977)

CUNHA, Alberto Luis da

Dois Estudos para oboé, clarineta e fagote (ECA USP, 1984)

Quarteto n. 1 para flauta oboé, clarineta e fagote (ECA USP)

CUNHA, Estércio Marquez

Cantiga distante para oboé, soprano e piano (UNICAMP, 1993)

Movimento 4 para flauta, oboé, clarineta e fagote (UNICAMP, 1969)

Música para oboé, trompa e piano (UNICAMP, 2001)

D'ANUNCIÇÃO, Luis

Dança para oboé e pandeiro estilo brasileiro

EMERT, Harold

Voodoo para 3 oboés, corne inglês e percussão

Três Divertimentos para oboé e fagote

Estudo para oboé e campainha

Três Encontros para oboé e reco, agogô e cuíca

Dança da Ventre Yayuny para oboé e instrumentos árabes

Amor para duas palhetas duplas

Duo para oboé e clarineta: Diálogos

Movie Music para oboé, cello e piano

I Live with a Cat para oboé e canto

Orfeu Branco para oboés barrocos e instrumentos brasileiros

Três rascunhos brasileiros para oboé, fagote e piano

Movie Music para oboé, violoncelo e piano

Rio de dúvidas para tenor/narrador, 2 oboés, corne inglês e fagote

FERRARO, Mario

Vitral para flauta (*piccolo*, flauta em sol), oboé, clarineta (clarone), violino, viola, violoncelo, contrabaixo, bandolim, violão, harpa, percussão e piano

FERRAZ, Silvio

De deserto a green-eyed bay para flauta, oboé, clarone, trompa, contrabaixo e piano

FICARELLI, Mario

Quinteto para oboé e cordas (ABM)

hUr-2003 para quinteto de cordas , oboé d'amore, trompa e piano (FUN)

FIGUEIRÓ, Cristiano

Diálogos Impossíveis para quarteto de madeiras (SESC, 2006)

FILHO, Paulo Rios

Transcolonização para oboé, clarinete/clarone, violino, violão, percussão e soprano (2013)

Música peba 2 (2011)

Nenel, Jung e Gardel bradaram juntos um "Vai!" (2007)

FONSECA, Wilson

Santarém, pôr de sol, Um poema de amor e Lenda do boto para oboé, fagote e piano (SESC,1954)

FREIRE JUNIOR, Arnaldo

Valsa para quarteto de sopros (MS, 1997)

GALLET, Luciano

Suíte sobre temas negros para flauta, oboé, clarinete, fagote e piano (1929)

GNATTALI, Radamés

Sonatina a seis para quinteto de sopros e piano

Quinteto popular para flauta, oboé, clarinete, clarinete baixo e fagote

GOMES, Wellington

Reminiscências para oboé, clarineta e fagote

GRECO, Vicente

Trio para oboé, clarinete fagote (ECA USP 1978)

Noneto para quarteto de cordas e quinteto de sopros

GUERRA VICENTE, José

Divertimento para oboé e violoncelo (ABM)

Improviso para flauta, oboé e clarinete (ABM)

GUGELMO, Daniele

5 peças para quarteto de sopros (MS, 1991)

HERRAIZ, Martin:

Trio para 4 para flauta, oboé, clarinete e regente *obligatto*

Zonder Titel para flauta, oboé, clarinete, percussão, piano, viola, violoncelo e contrabaixo

HOLMES, Bryan

El quinto sueño para flauta, oboé, clarinete em lá, violoncelo e piano (2004)

La flor Del Diablo para soprano, oboé, trombone e piano (2008)

Fade para soprano, oboé, clarinete/clarone, violoncelo e guitarra elétrica amplificados, percussão e eletrocacústica sobre suporte (2007)

JENNINGS, Heather Dea

Theme and variaions on a drum; and the wind para flauta, oboé e viola (SESC, 2009)

KIEFER, Bruno

Trio para flauta, oboé e piano (1978)

Cantata no Cimo das Copas para soprano e quinteto de sopros

Cantata do encontro para coco e quinteto de sopros

KOELLREUTTER, Hans-Joachin

Wu Li para oboé, clarinete, trombone baixo, bandolim, percussão, contrabaixo) e fita magnética (Universal, UNICAMP, 1973)

Invenção para oboé, clarinete e fagote (BN)

KORENCHENDLER, Dawid

Trio Música Viva para flauta oboé e piano (FUN)

Serenata para oboé, trompa (ou fagote) e piano

Serenata para oboé, fagote e piano

KRIEGER, Edino

Música 1945 para oboé, clarinete e fagote (ABM, 1945)

Jogo aberto para 4 instrumentos ou grupos instrumentais (ABM, 1998)

Melopéia a 5 para soprano, oboé, viola, sax tenor e trombone (ABM, 1949)

Entrada harmônica e frevo canônico para quarteto de sopros (2015)

LACERDA, Marco

“... *uma espécie de paródia...*” para flauta, oboé, clarinete, violino, viola, violoncelo, harpa e marimba

LACERDA, Osvaldo

Invenções para oboé e clarone (ou fagote) (ABM, 1954)

LEHMANN, Valéria

Os Gatos para oboé, clarinete e fagote (UNICAMP, 2001)

LEVIN, Rami *

Dialogue 1, Dialogue 2 (1980) e *Light Reflection* (1975) para flauta e oboé

LIMA, Rodrigo

Pontos e linhas para oboé e percussão

LUCAS, Marcos

Chiaroscuro para violino, viola, oboé, trompa, contrabaixo e percussão (2003)

Ariel para *piccolo*, oboé e fagote

Albion para flauta e oboé (2013)

LUNSQUI, Alexandre

Topography Index para flauta, oboé e fagote. (2006)

LUZ, Brasília Itiberê da Cunha*Duplo Quinteto* (1946)**MACEDO, Nelson de**

Trio para oboé, clarineta e fagote (2003)

MAHLE, Ernst*Duo* para oboé e fagote (ou violino e violoncelo) (1980)*Duetos modais* para dois oboés (UNICAMP, 1975)*Divertimento americano* para oboé/corne inglês, clarineta e fagote (1979)*Trio* para flauta oboé e clarineta (UNICAMP, 1969)*Trio* para oboé (ou violino), trompa (ou violoncelo) e piano (1970)*Trio* para oboé, fagote e piano (2007)*Pequena suíte* para oboé, clarineta (ou flauta) e fagote (1977)*Três poesias de Cecília Meirelles* para soprano, flauta, oboé e piano (1970)*O flautista de Hamelin* para oboé, clarineta, fagote e flauta (1988)

Quarteto (flauta/flautim), oboé, clarineta e violino (1954)

Quarteto de sopros (1968)*O filho Pródigo* para barítono, oboé, violoncelo e contrabaixo*Noneto* para quinteto de sopros e quarteto de cordas (1957)*Música Concertante para Tímpano e Sopros* para flauta, oboé, clarineta, fagote, trompa, trompete, trombone, tuba e tímpano**MALHEIROS, Vicente***Alma Tapajônica* para flauta, oboé e fagote (SESC)**MANEDES, Clayton***Paisagem bucólica ou jogos das longas variações* para flauta, oboé, violino, viola, violoncelo e percussão**MARQUES, Estércio***Cantiga distante* para voz, oboé e piano (SESC, 1993)*Música para oboé, trompa e piano* (SESC, 2001)

MARTINS, Wanderley Carlos

Prelúdio e choro para Villa-Lobos para flauta, oboé, clarinete, fagote, bandolim, cavaquinho e dois violões (1988, UNICAMP)

MARTINEZ, José Luiz

Trifolium para oboé, clarinete e fagote (1981, ECA USP)

MELLO, Chico (Luiz Francisco Garcez de Oliveira Mello)

Peça para oboé e violão (1987)

MEHMARI, André

Variações sobre a Bachiana 7 de Heitor Villa - Lobos para oboé, clarinete, fagote e piano

MENDES, Gilberto

Motetos à feição de Lobo de Mesquita para voz, oboé, cravo e violoncelo (1975)

MIGNONE, Francisco

Invenção para flauta e oboé (MS, 1963)

Sonata para flauta e oboé (1969/70)

Impossible lullaby para oboé e clarinete (1968)

Invenção para oboé e clarinete (1968)

Prelúdio e chorinho para oboé e clarinete em Dó (1973)

Quatro Sinfonias para trio de oboé, clarinete e fagote (MS, 1968)

Sonata a Tre ou Quatro Momentos Musicais (MS, 1964)

Fantasia para flauta, oboé e clarinete (MS, 1961)

Invenção para flauta, oboé e clarinete (MS, 1970)

Trifonia para flauta, oboé e clarinete (1971)

Duas Trifonias para flauta, oboé e trompa (MS, 1972)

Quatro Momentos musicais para flauta, oboé e clarinete (MS, 1970)

3ª Égloga para oboé, clarinete e fagote (1978)

Non nova sed nove para oboé, clarinete e fagote (ABM, 1967)

3ª Seresta para quarteto de sopros (1951)

Baianinha para quarteto de sopros (1961)

Quarteto de sopros (1961)

Tetrafonía para flauta, oboé, clarinete e trompa (1972)

Sexteto para piano e quinteto de sopros (1935)

Sexteto 2 para piano e quinteto de sopros (1970)

Sexteto 3 Seis prelúdios e um enigma para piano e quinteto de sopros (1977)

MIRANDA, Ronaldo

Prelúdio e Fuga para quarteto de sopros (UNICAMP, MS, 1973)

Noneto para flauta, 2 oboés 2 clarinetes, 2 fagotes, 2 trompas (1994)

Trio para oboé, fagote e piano (2014)

MOREIRA, Arthur

*Nictofilia ** para deceto (quinteto de sopros e quinteto de cordas)

MOREIRA, Daniel

*Sina** para deceto (quinteto de sopros e quinteto de cordas)

NASCIMENTO, Guilherme

A galinha azul para oboé, clarinete e trompa (1998)

Balé Macaúba para oboé, clarineta, fagote, trompa, violino e contrabaixo (1997)

NASSIF, Rafael

Escapulário para soprano, oboé, trompete, tuba, piano e percussão (2005)

Musica d'incanto for oboé off stage and very low instruments far apart para oboé, contrafagote, tuba contrabaixo e contrabaixo (2013)

Floresta anonima para ensemble de palhetas duplas ao redor dos ouvintes para 4 oboés, oboé d'amore, corne inglês, 4 fagotes e contrafagote (2013)

NEDER, Ermelino

Passacaglia Antropofágica para flauta, oboé, violino violoncelo e piano (ECA USP, 1978)

NETO, Azael

Ao acaso para oboé e trio de cordas (SESC, 2011)

NOBRE, Marlos

Ukrinmakrinkrin para soprano, oboé, piano, *Piccolo* e trompa (1964)

Convergências para quinteto de sopros, percussão e piano

NUNES, Pauxy

Sexteto com Quarteto de sopros contrabaixo e piano (1995)

Galáxias para tenor, flauta, oboé e 2 pianos

OLIVEIRA, Helder

Plural para oboé e clarinete (SESC, 2013)

Decathlon para flauta, oboé, clarinete, fagote, 2 trompas, 2 trompetes, trombone e tuba (SESC, 2013)

Tesserae para oboé, fagote e piano (SESC)

OLIVEIRA, Jamary de

Conjunto I para voz, oboé, clarinete e trompa (1966)

Noneto para flauta, oboé, clarinete, fagote, trompa, 2 violinos, viola e violoncelo (1969)

Sugestões para oboé, saxofone, *bandoneón*, tuba, contrabaixo e percussão (1971)

OLIVEIRA, Joao Pedro

Le chant de Lóiseau-Lyre para flauta, oboé, clarinete, piano, violino, violoncelo e percussão (2002)

...there are those who say that life is an illusion para flauta, oboé, trompete, violino, violoncelo, percussão e eletrônica (1999)

Threads I para oboé, corne inglês, viola, contrabaixo, piano e celesta (1987)

OLIVEIRA, Jocy de

Interlúnio para oboé, clarinete, clarone/saxofone, flauta, violoncelo, violino, viola, violão, tambura, *bandoneón*, piano, soprano/atriz, ator, atriz e narrador

Medea Ballade para soprano, violoncelo, clarineta, *tambura* e percussão(I). - clarone solo (II). - 2 sopranos, tenor, atriz, violoncelo, clarone, oboé, piano e percussão(III). - soprano e ressonâncias de um piano(IV) (UNICAMP, 2002)

Nherana para violoncelo, oboé, clarinete, clarinete baixo, guitarra elétrica e percussão e eletrônica (2007)

Water sketch projeto para soprano, violoncelo, flauta, oboé, clarineta, percussão e eletrônica (2013- em progresso)

Liturgia do espaço para quatro sopranos, violino elétrico, dois oboés, eletrônica, Vídeo em tempo real e dançarinos (1988)

Inori à prostituta sagrada, para soprano coloratura, soprano, baixo, flautas, oboé, trombone, percussão, coro de sopranos e baixos, eletrônica, atores e dançarinos (1993)

Cenas de uma trilogia para três sopranos, duas atrizes, clarinete baixo, oboé, violoncelo e eletrônica (1999)

As Malibrans para dois sopranos, atriz, tenor, violoncelo, oboé, clarinete baixo, percussão, piano, acrobata e eletrônica (2000)

Raga in the amazon Segmento de Inori, a prostituta sagrada para oboé, muka veena, ajeng e sintetizadores (1989)

OLIVEIRA, Sérgio Roberto de

Praça XV para flauta, oboé e fagote

OLIVEIRA, Willy Correa de

La Flamme d'une chandelle para flauta, oboé, clarinete, trompa, piano, viola e violoncelo (1976)

Nas asas de uma canção para oboé, piano e percussão

PAULINYI, Zoltan

Capoeira para oboé e trio de cordas

Teu desprezo para oboé e trio de cordas

PEDRÁRIA, Olga

Concertino para flauta, oboé, clarinete, fagote, trompa, trompete e piano

PITOMBEIRA, Liduino

Três miniaturas para oboé e quarteto de cordas (2000)

Goyazes opus 147 para oboé e quarteto de cordas (2009)

Trio para piano, oboé e fagote

There is no empty space para oboé/ corne inglês e percussão (UNICAMP, 2001)

Seresta 17 para 2 oboés (com corne inglês, oboé d'amore, musette e oboé baixo) (2012)

Brazilian Landscapes 5 para oboé, violino e violoncelo (2004)

Brazilian Landscapes 10 para oboé, violino, fagote e violoncelo (2010)

Highland op.143 para oboé, violino, fagote e violoncelo (2009)

Impressões cristais para corne inglês e trio de cordas (2007)

PORTELA, Luis Antonio

*Novo começo ** para deceto (quinteto de sopros e quarteto de cordas)

REBEL, Diogo

Imagens de um outono para mezzo soprano e deceto * (quinteto de sopros e quarteto de cordas)

RESCALA, Tim

Melodia Partida em Três para oboé, fagote e piano

Sexteto 1997 para piano e sopros (1997)

Septeto para flauta, oboé, clarinete, trompa, fagote, violoncelo e piano (1980)

Sete vezes para quinteto de sopros, quarteto de cordas e piano (2010)

REZENDE, Gregório

Tercettino para flauta, oboé, clarinete e piano

REZENDE, Marisa

Trio para trompa, oboé e piano (1976)

Septeto "Era uma Vez" para flauta, oboé, clarineta, fagote, violino, violoncelo e cravo.

RIBBAS, Jorge

Lamentos para oboé e violão (SESC, 2004)

Diálogo Retórico para flauta, oboé e clarinete (2004)

RIBEIRO, Agnaldo

Miniquarteto para flauta, oboé, violino e violoncelo

RICHTER, Frederico

Tocata Montreal 80 para piano, oboé, clarineta, trombone baixo e violão (1981)

RIPPER, João Guilherme

Duo sonatina para oboé e violoncelo (2006)

Brazilian Landscapes para oboé, clarinete e piano (2007)

Lux eterna para mezzo soprano, oboé/corne inglês e quarteto de cordas

Missa festival para soprano, alto, tenor e barítono e quinteto de sopros e órgão

Trio ao vento para oboé, clarinete, fagote (2002)

Kinderszenen para oboé ou clarinete, violoncelo e piano (2001)

From My Window n.1 para oboé, viola ou fagote e piano (2010)

Matinas para oboé e cordas

ROCHA, Ticiano

Grão de Areia para oboé, fagote, violino, viola de arame e contrabaixo (2014)

ROSSINI, Rogério

Fantasieta para flauta, oboé, violão quarteto de cordas e contrabaixo (1985)

A volta o Boca do Inferno para flauta, oboé, violão e violoncelo (1978)

Breve para flauta, oboé, violão e violoncelo (1979)

SANTORO, Claudio

Trio para clarineta, oboé e fagote (1940)

Transições para um encontro de 3 Fantasias para oboé, clarinete e fagote (1984)

Quarteto para oboé, clarineta fagote e trompa (1980)

Divertimento para 7 instrumentos (inacabada) para flauta, corne inglês, sax tenor, violino, violoncelo, contrabaixo e tímpano (1941)

Agrupamento a 10 para voz feminina, flauta/flautim, oboé/corne inglês, trompete, trombone, violino/viola e contrabaixo, 2 percussionistas e piano (1966)

SANTOS, Robson dos

Retratos da morte para mezzo-soprano, flauta, oboé, viola, violoncelo e piano e fita magnética (1993, UNICAMP)

SANTOS, Murilo

Divertimento para flauta, oboé, percussão e piano

SCHUBERT, Alexandre

Trio para flauta oboé e fagote (ABM, 2012)

Divertimento para flauta oboé e fagote (SESC, 2013)

5 Bagatelas * (2015)

SCLIAR, Esther

Imbricata para flauta, oboé e piano (1976)

Intermorfose para flauta, corne inglês, clarinete, trompa, fagote, 2 violões e piano (FUN)

SENNÁ, Caio

Cidades ocultas para flauta e oboé (2012)

SETTI, Kilza

Crying the death of Truganini para oboé, trompa e piano (UNICAMP, 1999)

SILVESTRE, Lourival

Iriquadro para oboé, violino, violoncelo e piano

Jogo de Avelórios para flauta e oboé

SIQUEIRA, José

Três Invenções para flauta, oboé e clarinete (MS, 1968)

Três Invenções para flauta, oboé e fagote (MS, 1968)

5 Invenções para dois oboés (1967)

Três invenções para quarteto de sopros (MS, 1968)

Pregão para 11 instrumentos para quinteto de sopros, piano e quinteto de cordas (1945)

Doas invenções para flauta e oboé (MS, 1971)

Cantiga de amigo, Trovas Soltas, Noturnos e 3 momentos de música para voz e quinteto de sopro (1980)

SIQUEIRA, Lenir

Tempo de Samba- Musical Joke for two para flauta e oboé (1999)

TABORDA, Tato

Gestual VII -Teatro mágico para barítono, flauta, oboé, clarinete, trompa, violoncelo/violão, percussão e piano

TACUCHIAN, Ricardo

Estruturas divergentes para piano oboé e flauta (1977)

TAFFARELLO, Tadeu

Nuvens esparsas para oboé e percussão (marimba e vibrafone) (SESC, 2012)

TAVARES, Mário

Trio em forma de choros op36 para flauta, oboé e clarinete (1976)

Duo didático 3 para oboé e trompa opus 41

Duo didático 6 para corne inglês e trombone opus 52

Duo didático 10 para harpa e corne inglês opus 54 (1978)

Divertimento para 11 instrumentos para 2 flautas, 2 oboés, 2 clarinetes, 1 clarone, 2 trompas e 2 fagotes

TERRAZA, Emilio

Parábolas M.18 para oboé, clarinete e fagote (ECA USP, UNICAMP, 1969)

Prelúdio e Invenção a quatro vozes M9 para quarteto de sopros (MS, 1954)

Canon para duas vozes para oboé e fagote (UNICAMP, 1953)

Invenções a três vozes para voz, oboé, clarinete e fagote (UNICAMP, 1953)

TONI, Olivier

Invenção 1 para oboé e clarinete (ECA USP, 1955)

VALE, Raul do

Vitaris para flauta, oboé violão

VALENTE, Augusto

Quatro prelúdios corais para flauta, oboé e piano (1986)

VELASQUEZ, Glauco

Sete anos de pastor op. 108 para soprano, flauta, oboé, 3 violinos, viola, violoncelo e contrabaixo (SESC e MS BN, 1913)

VIEIRA, Nilson

Genuinamente Brasileira para oboé, clarinete e fagote

VIEIRA BRANDÃO, José

Duo para oboé e violoncelo (Museu Villa-Lobos, 1980)

Choro Carioca para quarteto de madeira (Museu Villa-Lobos, 1945)

Choro para corne inglês, flauta e clarinete (BN, 1945)

VILLA-LOBOS, Heitor

Duo para oboé e fagote (1957)

Trio para oboé clarineta e fagote (Museu Villa-Lobos, 1921)

Quatuor (Museu Villa-Lobos, 1928)

Sexteto místico para flauta, oboé, saxofone, celesta, violão e harpa (1917)

Choros 7 (Settimino) para flauta, oboé, clarinete, saxofone, fagote, violino, violoncelo e tantã (1955)

Noneto para flauta, oboé, clarinete, saxofone, fagote, celesta, harpa, piano e bateria com coro misto (1923)

VILLANI CORTES, Edmundo

Seresta para oboé e violão (1994)

A 2ª folha do diário de um saci para oboé e violão (1994)

O passarinho da praça da matriz para soprano, barítono, oboé e piano (1998)

3 Impressões Afro-Brasileiras para flauta, oboé, clarinete e trompa (1988)

Noneto para oboé, clarineta, fagote, trompa, 2 violinos, viola, violoncelo e contrabaixo (1977)

VINHOLES, L.C.

Tempo-Espaço III para flauta, oboé e dois fagotes (1956)

Tempo-Espaço VI (Kasumi) para 2 violinos, viola, violoncelo, oboé, flauta e 3 percussionistas (timpani, gongo grande e tambor grande) (UNICAMP, 1963)

WIDMER, Ernst

Quinteto para oboé e cordas com voz ad libitum ** (MS, 1951)

Paisagem baiana III- Piatã op. 123 para Quinteto de sopros e piano (MS, 1980)

Bloco I para 14 instrumentos op.27 flauta, oboé, clarinete, fagote, trompa, trompete, 3 violinos, viola, violoncelo, contrabaixo, 2 percussionistas e piano (MS)

Música para soprano, oboé e violão baseada em 3 canções de amor (MS, 1960)

4 madeiras op.165 para flauta, oboé, clarineta e fagote (MS, 1988)

Prelúdio coral para flauta, oboé, saxofone barítono e fagote (MS, 1985)

Hommage a Frank Martin, Bela Bartok e Stravinsky para oboé solo, cordas e tímpanos (1959)

Variações sobre La Bete se sied para soprano, oboé, fagote e flauta

ZAMPRONHA, Edson

Hieróglifo para flauta, oboé, violino, viola, violoncelo, contrabaixo, bandolim, violão, harpa e vibrafone (2009)

Modelagem VII para clarinete, saxofone alto, trompete, trombone baixo, piano, vibrafone e percussão (1996)

Modelagem IV para flauta, oboé, clarinete, fagote, 2 violinos e viola (1995)

Toccata para Quarteto de Sopros, (1987)

Composição para Seis Instrumentistas para oboé, saxofone, fagote, percussão e piano 4 mãos (1985)

POR FORMAÇÃO INSTRUMENTAL:**Duos:****Dois oboés****MAHLE, Ernst**

Duetos modais para dois oboés (UNICAMP, 1975)

PITOMBEIRA, Liduino

Seresta 17 para 2 oboés (com corne inglês, oboé d'amore, musette e oboé baixo)

SIQUEIRA, José, 1907-1985

Invenções para dois oboés

Flauta e oboé**LUCAS, Marcos**

Albion para flauta e oboé (2013)

LEVIN, Rami *

Light Reflection para flauta e oboé(1975)

Dialogue, Dialogue 2 para flauta e oboé (1980)

MIGNONE, Francisco

Invenção para flauta e oboé (MS, 1963)

Sonata para flauta e oboé (1969/70)

OLIVEIRA, Jocy de

Inori para oboé, flauta e sintetizadores

SENNÁ, Caio

Cidades ocultas para flauta e oboé

SILVESTRE, Lourival

Jogo de Avelórios para flauta e oboé

SIQUEIRA, José

Dois invenções (MS, 1971)

SIQUEIRA, Leir

Tempo de Samba- Musical Joke for two para flauta e oboé (1999)

Oboé e clarinete (ou clarone)

EMERT, Harold

Diálogos para oboé e clarinete

Lacerda, Osvaldo

Invenções para oboé e clarone

MIGNONE, Francisco

Impossible lullaby para oboé e clarinete (1968)

Invenção para oboé e clarinete (1968)

Prelúdio e chorinho para oboé e clarinete em Do (1973)

OLIVEIRA, Helder

Plural para oboé e clarinete (SESC, 2013)

TONI, Olivier

Invenção 1 para oboé e clarinete (ECA USP, 1955)

Oboé e fagote

AGUIAR, Ernani

Bifonia n.5 para oboé e fagote ou clarinete baixo (ABM)

BIDART, Lycia de Biase

Criança e adulto para oboé e fagote

BLAUTH, Brenno

Duo sonatina para oboé e fagote

CAMEU, Helza

Cidade Nova para oboé e fagote

CORREA, Sérgio Vasconcelos

Invenção para oboé e fagote (MS, 1961)

EMERT, Harold

Três Divertimentos para oboé e fagote

Amor para duas palhetas duplas

MAHLE, Ernst

Duo para oboé e fagote (1980)

Duetos sobre melodias do sec. XVI (iniciantes) para oboé e fagote (ou violino e violoncelo)

TERRAZA, Emilio

Canon para duas vozes para oboé e fagote (UNICAMP, 1953)

Oboé e violoncelo**RIPPER, João Guilherme**

Duo sonatina para oboé e violoncelo

VICENTE, José Guerra

Divertimento para oboé e violoncelo (ABM e SESC)

VIEIRA BRANDÃO, José

Duo para oboé e violoncelo (Museu Villa-Lobos, 1980)

Oboé e percussão

D'ANUNCIÇÃO, Luis

Dança para oboé e pandeiro estilo brasileiro

EMERT, Harold

Estudo para oboé e campainha

Três Encontros para oboé e reco, agogô e cuíca

Dança do Ventre Yayuny para oboé e instrumentos árabes de percussão

LIMA, Rodrigo

Pontos e linhas para oboé e percussão

PITOMBEIRA, Liduino

There is no empty space para oboé/ corne inglês e percussão (UNICAMP, 2001)

Oboé e violão:

BEZERRA, Rafael

Poseidon- Suite para oboé e violão (2010)

MELLO, Chico (Luiz Francisco Garcez de Oliveira Mello)

Peça para oboé e violão (1987)

RIBBAS, Jorge

Lamentos para oboé e violão

TAFFARELLO, Tadeu

Nuvens esparsas para oboé e percussão (marimba e vibrafone) (SESC, 2012)

VILLANI CORTES, Edmundo

Seresta para oboé e violão (1994)

A 2ª folha do diário de um saci para oboé e violão (1994)

Outras Formações:**AGUIAR, Renato de***Duo* para oboé e órgão**ALIMONDA, Heitor***Fantasia e dança* para oboé e trompa (OMB, 1974)**CERVO, Dimitri***Três Cenas brasileiras* para oboé (ou oboé barroco) e cravo**TAVARES, Mário***Duo didático 3 opus 41* para oboé e trompa*Duo didático 6 opus 52* para corne inglês e trombone*Duo didático 10 opus 54* para harpa e corne inglês (1978)**Trios:****Flauta, oboé e clarinete:****CROWL, Harry***Sapo não pula por boniteza, mas sim por precisão* para flauta, oboé e clarinete**GUERRA VICENTE, José***Improviso* para flauta, oboé e clarinete (ABM)**HERRAIZ, Martin:***Trio para 4* para flauta, oboé, clarinete e regente obligatto)**MAHLE, Ernst***Trio* para flauta oboé e clarinete (UNICAMP, 1969)**MIGNONE, Francisco***Fantasia* (MS, 1961)*Sonata a Tre* ou *Quatro Momentos Musicais* (1964)

Invenção para flauta, oboé e clarineta (MS, 1970)

Trifonia para flauta, oboé e clarinete (1971)

RIBBAS, Jorge

Diálogo Retórico para flauta, oboé e clarinete (2004)

SIQUEIRA, José

Três invenções (1968)

TAVARES, Mário

Trio em forma de choros op36 para flauta, oboé e clarinete (1976)

VIEIRA BRANDÃO, José

Choro para flauta, corne inglês e clarineta (BN,1945)

Flauta, oboé e fagote:

ALVES, Anderson

Divertimento para trio para flauta, oboé e fagote (SESC, 2013)

ALVES, J. Orlando

Insistências para flauta, oboé e fagote (2012)

BLAUTH, Brenno

Sonata para flauta, oboé e fagote

LUCAS, Marcos

Ariel para *piccolo*, oboé e fagote

LUNSQUI, Alexandre

Topography Index para flauta, oboé e fagote. (2006)

MAHLE, Ernst

Pequena suíte para oboé, clarinete (ou flauta) e fagote (1977)

MALHEIROS, Vicente

Alma Tapajônica para flauta, oboé e fagote (SESC)

OLIVEIRA, Sérgio Roberto de

Praça XV para flauta, oboé e fagote

ROSA, Rogério

Contemplando

SCHUBERT, Alexandre

Trio para flauta oboé e fagote (ABM, 2012)

Divertimento para flauta, oboé e fagote (SESC, 2013)

SIQUEIRA, José

Três invenções (1968)

Oboé, clarinete e fagote:**CAVALCANTI, Nestor de Hollanda,**

Um papo entre oboé, clarinete e fagote (ABM, 1975)

Três Louvores “Brazileiros” para oboé, clarinete e fagote (ABM)

CUNHA, Alberto Luis da

Dois Estudos para oboé, clarinete e fagote (ECA USP, 1984)

CURITIBA, Henrique de

Humoresque para trio de palhetas – oboé, clarinete e fagote (UNICAMP, 1977)

GOMES, Wellington

Reminiscências para oboé, clarinete e fagote

GRECO, Vicente

Trio para oboé, clarinete fagote (ECA USP, 1978)

KRIEGER, Edino

Música 1945 para oboé, clarinete e fagote (ABM, 1945)

LEHMANN, Valéria

Os Gatos para oboé, clarinete e fagote (UNICAMP, 2001)

MACEDO, Nelson de

Trio para oboé, clarineta e fagote (2003)

MAHLE, Ernst

Divertimento americano para oboé/corne inglês, clarinete e fagote (1979)

Pequena suíte para oboé, clarinete (ou flauta) e fagote (1977)

MARTINEZ, José Luiz

Trifolium para oboé, clarinete e fagote (ECA USP, 1981)

MIGNONE, Francisco

Non nova sed nove para oboé, clarineta e fagote (ABM, 1967)

3ª Égloga para oboé, clarineta e fagote (1978)

Quatro Sinfonias para trio de oboé, clarineta e fagote (MS, 1968)

RIPPER, João Guilherme

Trio ao vento para oboé, clarinete, fagote

SANTORO, Claudio

Trio para clarineta, oboé e fagote (1940)

Transições para um encontro de 3 Fantasias para oboé, clarinete e fagote (1984)

TERRAZA, Emilio

Parábolas M.18 para oboé, clarinete e fagote (ECA-USP, UNICAMP, 1969)

VIEIRA, Nilson

Genuinamente Brasileira para oboé, clarinete e fagote (SESC)

VILLA-LOBOS, Heitor,

Trio para oboé, clarinete e fagote

Oboé, clarinete e trompa:

COSTA, Maria Helena da

Trio 1 para oboé, clarinete e trompa (ECA USP, 1976)

NASCIMENTO, Guilherme

A galinha azul para oboé, clarinete e trompa (1998)

Flauta, oboé e violino:

AGUIAR Renato de

Constellations para flauta, oboé e violino (UNICAMP, 2001)

Flauta, oboé e piano:

ALMEIDA PRADO, José Antonio de

Pana-pana n.1 para flauta, oboé e piano (UNICAMP, 1977)

CAVALCANTI, Nestor de Hollanda

Variações Complicadas sobre um tema simples para flauta oboé e piano (1976)

KIEFER, Bruno

Trio para flauta, oboé e piano

KORENCHENDLER, David

Trio Música Viva para flauta, oboé e piano (FUN)

SCLIAR, Esther

Imbricata para flauta, oboé e piano (1976)

TACUCHIAN, Ricardo

Estruturas divergentes para piano oboé e flauta (1977)

VALENTE, Augusto

Quatro prelúdios corais para flauta, oboé e piano (1986)

Oboé, fagote e piano

AMARAL VIEIRA

Episódios

EMERT, Harold

Três rascunhos brasileiros para oboé, fagote e piano

FONSECA, Wilson

Santarém, pôr de sol (SESC)

Um poema de amor (SESC)

Lenda do boto (SESC)

KORENCHENDLER, Dawid

Serenata para oboé, fagote e piano

MAHLE, Ernst

Trio para oboé, fagote e piano (2007)

MIRANDA, Ronaldo

Trio para oboé, fagote e piano (2014)

OLIVEIRA, Helder

Tesserae para oboé, fagote e piano (SESC)

PITOMBEIRA, Liduino

Trio para piano, oboé e fagote

RIPPER, José Guilherme

From My Window I para oboé, viola ou fagote e piano

RESCALA, Tim

Melodia Partida em Três para oboé, fagote e piano

Oboé, trompa e piano**ALMEIDA, Hermínio de**

Suíte *dos Elementos* para oboé, trompa e piano

ALMEIDA PRADO, José Antonio de

Trio do Pavão para oboé, trompa e piano (2001)

Noturno 5 para oboé, trompa e piano (2001)

BONIS, Mauricio de

Sogno para oboé, trompa e piano

CHNEE, Sergio Igor

Trio para oboé, trompa e piano

CUNHA, Estércio Marquez

Música para oboé, trompa e piano (UNICAMP, 2001)

MAHLE, Ernst

Trio para oboé (ou violino), trompa (ou violoncelo) e piano (1970)

MARQUES, Estércio

Música para oboé, trompa e piano (SESC, 2001)

REZENDE, Marisa

Trio para trompa, oboé e piano (1976)

SETTI, Kilza

Crying the death of Truganini para oboé, trompa e piano (UNICAMP, 1999)

MOTA, Lucius

Trio (Goiânia, Tanguinho e Desafio)

Outras formações:

ALIMONDA, Heitor

Cinco peças breves para 3 instrumentos melódicos para flauta, oboé e violoncelo (MS, 1974-1979)

CERVO, Dimitri

Cinco variações sobre um tema de Flausino Vale para oboé, violino e viola

Trio para oboé, violino e viola

COSTA, Maria Helena da

Trio 2 para oboé, clarinete, piano com percussão (ECA USP, 1976)

EMERT, Harold

Movie Music para oboé, violoncelo e piano

JENNINGS, Heather Dea

Theme and variations on a drum; and the wind para flauta, oboé e viola (SESC, 2009)

MIGNONE, Francisco

Duas Trifonias para flauta, oboé e trompa (MS, 1972)

OLIVEIRA, Jocy de

Raga in the amazon Segmento de Inori, a prostituta sagrada para oboé, muka veena, ajeng e sintetizadores (1989).

OLIVEIRA, Willy Correa de

Nas asas de uma canção para oboé, piano e percussão

PITOMBEIRA, Liduino

Brazilian Landscapes 5 para oboé, violino e violoncelo (2004)

RIPPER, João Guilherme

Kinderszenen para oboé ou clarinete, violoncelo e piano (2001)

Brazilian Landscapes para oboé, clarinete e piano (2007)

VALE, Raul do

Vitaris para flauta, oboé e violão

Quartetos:**Quartetos de madeiras:****BARBOSA, Cacilda**

Fuga n.19 para flauta, oboé, clarinete e fagote

BRIGIDO, Odemar

Canto Agreste para quarteto de madeiras (ECA USP, 1981)

CUNHA, Alberto Luis da

Quarteto n. 1 para flauta oboé, clarineta e fagote (ECA USP)

CUNHA, Estércio Marquez

Movimento 4 para flauta, oboé, clarinete e fagote (1969, UNICAMP)

FREIRE Junior, Arnaldo

Valsa (1997) MS

GUGELMO, Daniele

5 peças (MS, 1991)

KRIEGER, Edino

Entrada harmônica e frevo canônico para quarteto de sopros (2015)

MAHLE, Ernst

Quarteto (1968)

O flautista de Hamelin (1988)

MIGNONE, Francisco

3ª Seresta (1951)

Baianinha (1961)

Quarteto de sopros (1961)

MIRANDA, Ronaldo

Preludio e Fuga (MS)

SIQUEIRA, José

Três Invenções (MS, 1968)

TERRAZA, Emilio

Prelúdio e Invenção M9 (MS, 1954)

VIEIRA BRANDÃO, José

Choro Carioca para quarteto de madeira (Museu Villa-Lobos, 1945)

VILLA-LOBOS, Heitor

Quatuor (Museu Villa-Lobos, 1928)

WIDMER, Ernst

4 madeiras op.165 para flauta, oboé, clarineta e fagote (MS, 1988)

ZAMPRONHA, Edson

Toccata para quarteto de sopros, (1987)

Oboé e cordas**AGUIAR, Ernani**

Música a quatro para oboé, violino, viola e violoncelo (ABM, 1979)

NETO, Azael

Ao acaso para oboé e trio de cordas (2011, SESC)

PAULINYI, Zoltan

Capoeira, Teu desprezo para oboé e trio de cordas

PITOMBEIRA, Liduíno

Impressões cristais para corne inglês e trio de cordas (2007)

Outras formações:**KRIEGER, Edino**

Jogo aberto para 4 instrumentos ou grupos instrumentais (ABM, 1998)

OLIVEIRA, Jocy de

Nherana para oboé, clarinete, guitarra elétrica e percussão (2007)

MAHLE, Ernst

Quarteto para flauta/flautim, oboé, clarineta e violino (1954)

MEHMARI, André

Variações sobre a Bachiana 7 de Heitor Villa - Lobos para oboé, clarineta, fagote e piano

MIGNONE, Francisco

Tetrafonía para flauta, oboé, clarinete e trompa (1972)

NASSIF, Rafael

Musica d'incanto for oboé off stage and very low instruments far apart para oboé, contrabaixo, tuba contrabaixo e contrafagote (2011-2013)

PITOMBEIRA, Liduino

Brazilian Landscapes 10 para oboé, violino, fagote e violoncelo (2010)

Highland op143 para oboé, violino, fagote e violoncelo (2009)

REZENDE, Gregório

Tercettino para flauta, oboé, clarinete e piano

RIBEIRO, Agnaldo

Miniquarteto para flauta, oboé, violino e violoncelo

ROSSINI, Rogério

A volta o Boca do Inferno para flauta, oboé, violão e violoncelo (1978)

Breve para flauta, oboé, violão e violoncelo (1979)

SANTORO, Claudio

Quarteto para oboé, clarineta fagote e trompa (1980)

VILLANI CORTES, Edmundo

3 Impressões Afro-Brasileiras para flauta, oboé, clarineta e trompa (1988)

VINHOLES, L.C.

Tempo-Espaço III para flauta, oboé e dois fagotes (1956)

SILVESTRE, Lourival

Iriquadro para oboé, violino, violoncelo e piano

WIDMER, Ernst

Prelúdio Coral para flauta, oboé, saxofone barítono e fagote (MS 1985)

Quintetos (não inclui a formação flauta, oboé, clarinete, fagote e trompa):**Oboé e cordas:****FICARELLI, Mario**

Quinteto para oboé e cordas (ABM)

PITOMBEIRA, Liduino

Três miniaturas para oboé e quarteto de cordas (2000)

Goyazes opus 147 para oboé e quarteto de cordas (2009)

RIPPER, João Guilherme

Matinas para oboé e cordas

WIDMER, Ernst

Quinteto para oboé e cordas com voz ad libitum **(MS, 1951)

Quarteto de sopros com piano:**GALLET, Luciano**

Suíte sobre temas negros para flauta, oboé, clarinete, fagote e piano (1929)

Outras formações:**AGUIAR, Ernani**

Música a 5 para flauta, oboé, violino, viola e violoncelo (ABM, 1977)

BRAGA, Francisco

Impressões da roça para flauta, 2 oboés e 2 clarinetes (MS, 1905)

EMERT, Harold

Voodoo para 3 oboés, corne inglês e percussão

HOLMES, Bryan

El quinto sueño para flauta, oboé, clarinete em lá, piano e violoncelo (2004)

GNATTALI, Radamés

Quinteto popular para flauta, oboé, clarinete, clarinete baixo e fagote

NEDER, Ermelino

Passacaglia Antropofágica para flauta, oboé, violino violoncelo e piano (ECA USP, 1978)

RICHTER, Frederico

Tocata Montreal 80 para piano, oboé, clarineta, trombone baixo e violão (1981)

ROCHA, Ticiano

Grão de Areia para oboé, fagote, violino, viola de arame e contrabaixo (2014)

Sextetos:**Quinteto de sopros e piano****COSTA, Maria Helena da**

Jogo de xadrez para quinteto de sopros e piano (UNICAMP, ECA USP, 1977)

GNATALI, Radamés

Sonatina a seis para quinteto de sopros e piano

MIGNONE, Francisco

Sexteto para piano e quinteto de sopros (Escola Nacional de Música da Univ. do Brasil, 1935)

Sexteto 2 para piano e quinteto de sopros (1970)

Sexteto 3 Seis prelúdios e um enigma para piano e quinteto de sopros (1977)

RESCALA, Tim

Sexteto para piano e sopros (1997)

SIQUEIRA, José

Prelúdio para Sexteto de piano e sopros (1962)

WIDMER, Ernst

Paisagem baiana III- Piatã op. 123 para Quinteto de sopros e piano (MS, 1980)

Outras formações:**BARROS, Alfredo**

Sexteto para quarteto de sopros, contrabaixo e piano (1995)

CAMARGO GUARNIERI, Mozart

Choros 1 a 3 para oboé, clarinete, fagote, trompa, chocalho e cavaquinho (1929)

Em memória dos que morreram por São Paulo para oboé, trompa, trompete, violino, viola e violoncelo (1932)

COSTA, Willames da

De vista para o sertão para quinteto de sopros e percussão (SESC)

EMERT, Harold

Orfeu Branco para oboé, 2 oboés barrocos, viola barroca, violão e percussão brasileira

FERRAZ, Silvio

De deserto a green-eyed bay para flauta, oboé, clarone, trompa, contrabaixo e piano

LUCAS, Marcos

Chiaroscuro para violino, viola, oboé, trompa, contrabaixo e percussão (2003)

MANEDES, Clayton

Paisagem bucólica ou jogos das longas variações para flauta, oboé, percussão, violoncelo, viola e violino

NASCIMENTO, Guilherme

Balé Macaúba para oboé, clarineta, fagote, trompa, violino e contrabaixo (1996-1997)

NUNES, Pauxy

Sexteto para Quarteto de sopros, contrabaixo e piano (1995)

OLIVEIRA, Jmary de

Sugestões para oboé, saxofone, *bandoneón*, tuba, contrabaixo e percussão (1971)

OLIVEIRA, João Pedro

...there are those who say that life is an illusion para flauta, oboé, trompete, violino, violoncelo, percussão e eletrônica (1999)

Threads I para oboé, corne inglês, viola, contrabaixo, piano e celesta (1987)

OLIVEIRA, Jocy de

Nherana para violoncelo, oboé, clarinete, clarinete baixo, guitarra elétrica e percussão e eletrônica (2007)

ZAMPRONHA, Edson

Composição para Seis Instrumentistas para oboé, saxofone, fagote, percussão e piano 4 mãos (1985)

Septetos:**ANTUNES, Jorge**

Vivaldia MCMLXXV para mímico ou dançarina, voz de contralto, flauta, trompa, corne inglês, violoncelo, viola, piano e fita magnética

CARRILHO, Mauricio

Septeto Brasileiro para quinteto de sopros, violino e violoncelo (2009)

KOELLREUTTER, Hans-Joachin

Wu Li para oboé, clarinete, trombone baixo, bandolim, percussão, contrabaixo) e fita magnética (UNICAMP, 1973)

NOBRE, Marlos

Convergências para Quinteto de sopros, percussão e piano

OLIVEIRA, João Pedro

Le chant de Lóiseau-Lyre para flauta, oboé, clarinete, piano, violino, violoncelo e percussão (2002)

OLIVEIRA, Willy Correa de

La Flamme d'une chandelle para flauta, oboé, clarinete, trompa, piano, viola e violoncelo

PEDRÁRIA, Olga

Concertino para flauta, oboé, clarinete, fagote, trompa, trompete e piano

RESCALA, Tim

Septeto para flauta, oboé, clarinete, trompa, fagote, violoncelo e piano (1980)

Rezende, Marisa

Septeto "Era uma Vez" para flauta, oboé, clarinete, fagote, violino, violoncelo e cravo.

SANTORO, Claudio

Divertimento para 7 instrumentos (inacabada) para flauta, corne inglês, sax tenor, tímpano, violino, violoncelo e contrabaixo (1941)

VILLA-LOBOS, Heitor

Choros 7 (Settimino) para flauta, oboé, clarinete, saxofone, fagote, violino, violoncelo e tantã (1955)

ZAMPRONHA, Edson

Modelagem VII para clarinete, saxofone alto, trompete, trombone baixo, piano, vibrafone e percussão (1996)

Modelagem IV para flauta, oboé, clarinete, fagote, 2 violinos e viola (1995)

Octetos:**CROWL, Harry**

Tropicus Interemptus para flauta em sol, oboé, requinta, violino, viola, violoncelo, contrabaixo e piano. (2010)

FICARELLI, Mario

hUr-2003 para quinteto de cordas , oboé d'amore, trompa e piano (FUN)

HERRAIZ, Martin

Zonder Titel para flauta, oboé, clarinete, percussão, piano, viola, violoncelo e contrabaixo

LACERDA, Marco

... uma espécie de paródia... para violino, viola, violoncelo, flauta, oboé, clarineta, harpa e marimba

MARTINS, Wanderley Carlos

Prelúdio e choro para Villa-Lobos para flauta, oboé, clarinete, fagote, bandolim, cavaquinho e dois violões (UNICAMP, 1988)

ROSSINI, Rogério

Fantasieta para flauta, oboé, violão quarteto de cordas e contrabaixo (1985)

SCLIAR, Esther

Intermorphose para flauta, corne inglês, clarinete, trompa, fagote, 2 violões e piano (FUN)

VILLA-LOBOS, Heitor

Três danças características africanas (1920) para piano, flauta, trompete, 2 violinos, viola, violoncelo e contrabaixo (EMRJ)

Nonetos:

CAVALCANTI, Nestor de Hollanda,

Divertimento- mesmo! para Quinteto de cordas, oboé, clarinete, fagote e trompa (FUN)

GRECO, Vicente

Noneto para quarteto de cordas e quinteto de sopros (ECA USP)

MAHLE, Ernst

Noneto para flauta, oboé, clarineta, fagote, trompa, violino, viola, violoncelo e contrabaixo
(1957)

Música Concertante para Tímpano e Sopros para flauta, oboé, clarineta, fagote, trompa, trompete, trombone e tuba

MIRANDA, Ronaldo

Noneto para flauta, 2 oboés 2 clarinetes, 2 fagotes, 2 trompas (1994)

OLIVEIRA, Jamary de

Noneto para flauta, oboé, clarinete, fagote, trompa, 2 violinos, viola e violoncelo (1969)

VILLANI CORTES, Edmundo

Noneto para oboé, clarineta, fagote, trompa, 2 violinos, viola, violoncelo e contrabaixo
(1977)

Decetos:

BEZERRA, Rafael

*Nereu- o velho do mar**

*Hipnos**

BORGES, Pedro

*Ideias **

BORNSTEIN, Camilo

*A Metamorfose**

LUZ, Brasília Itiberê da Cunha

Duplo Quinteto (1946)

MAHLE, Ernst

Marcha (melodia alemã de 1700) - para iniciantes- Flauta Doce Soprano, Oboé, Clarinetas (1,2), Fagote, Trompa, Piano, Violino, Violoncelo e Contrabaixo

MOREIRA, Arthur

Nictofilia *

MOREIRA, Daniel

*Sina**

OLIVEIRA, Helder

Decathlon para flauta, oboé, clarinete, fagote, 2 trompas, 2 trompetes, trombone e tuba
(2013, SESC)

PORTELA, Luis Antonio

Novo começo *

RESCALA, Tim

Sete vezes para quinteto de sopros, quarteto de cordas e piano (2010)

SCHUBERT, Alexandre

5 Bagatelas * (2015)

ZAMPRONHA, Edson

Hieróglifo para flauta, oboé, vibrafone, bandolim, violão, harpa, violino, viola, violoncelo e
contrabaixo (2009)

Formações com vozes

Oboé e voz:

EMERT, Harold

I Live with a Cat para oboé e canto

Oboé, piano e voz

CHAVES, Paulino

Legenda para oboé, piano e voz (poema Sergio Olindense) (SESC,1921)

MARQUES, Estércio

Cantiga distante para oboé, piano e voz (SESC, 1993)

Voz e duo instrumental:**WIDMER, Ernst**

Música para soprano, oboé e violão baseada em 3 canções de amor (MS, 1960)

Voz e trio instrumental**AGUIAR, Renato de**

Sonarte para voz, flauta, oboé, percussão, fita magnética e esculturas sonoras

HOLMES, Bryan

La flor del Diablo para soprano, oboé, trombone e piano (2008)

MAHLE, Ernst

Três poesias de Cecília Meirelles para soprano, flauta, oboé e piano (1970)

O filho prodígio para barítono, oboé, violoncelo e contrabaixo

MENDES, Gilberto

3 Motetos à feição de Lobo de Mesquita para voz, oboé, cravo e violoncelo

OLIVEIRA, Jamary de

Conjunto I para voz, oboé, clarinete e trompa (1966)

OLIVEIRA, Jocy de

Guayupia Segmento de inori à prostituta sagrada para soprano coloratura, baixo, flauta, oboé e fita magnética (1990).

Liturgia do espaço para quatro sopranos, violino elétrico, dois oboés, eletrônica; vídeo em tempo real e dançarinos (1988).

TERRAZA, Emilio

Invenções a três vozes para voz, oboé, clarinete e fagote (UNICAMP, 1953)

VILLANI CORTES, Edmundo

O passarinho da praça da matriz para soprano, barítono, oboé e piano (1998)

WIDMER, Ernst

Variações sobre La Bete se sied para soprano, oboé, fagote e flauta

Voz e quarteto instrumental:

CARDOSO, Lindembergue

Canção Sintética para Mezzosoprano, oboé, clarinete, fagote e trompa (ECA USP, 1976)

EMERT, Harold

Rio de dúvidas para tenor/narrador, 2 oboés, corne inglês e fagote

KRIEGER, Edino

Melopéia a 5 para soprano, oboé, viola, sax tenor e trombone (ABM, 1949)

NOBRE, Marlos

Ukrinmakrinkrin para soprano, oboé, piano, *Piccolo* e trompa

NUNES, Pauxy

Galáxias para tenor, flauta, 2 pianos e oboé

OLIVEIRA, Jocy de

Cenas de uma trilogia para três sopranos, duas atrizes, clarinete baixo, oboé, violoncelo e eletrônica (1999).

Voz e quinteto instrumental:**CROWL, Harry**

Sarapalha (ópera de câmara) para Barítono, Tenor, Mezzo-soprano, oboé (corne inglês), violão, viola, gaita-ponto e percussão (1996)

HOLMES, Bryan

Fade para oboé, clarinete/clarone, percussão, soprano, guitarra elétrica e violoncelo amplificados e eletrocacústica sobre suporte (2007)

KIEFER, Bruno

Cantata no Cimo das Copas para soprano e quinteto de sopros

NASSIF, Rafael

Escapulário para soprano, oboé, trompete, tuba, piano e percussão (2005)

OLIVEIRA, Jocy de

Ibake pora Segmento de inori à prostituta sagrada para sopranos, baixo, duas flautas, oboé, trombone e percussão (1991)

O mestre e a diva *Segmento de As malibrans* para sopranos, tenor, atriz, oboé, clarinete baixo, violoncelo, piano e percussão (1999).

Water sketch projeto para soprano, violoncelo, flauta, oboé, clarineta, percussão e eletrônica (2013- em progresso).

As Malibrans para dois sopranos, atriz, tenor, violoncelo, oboé, clarinete baixo, percussão, piano, Acrobata e eletrônica (1999-2000).

RIPPER, João Guilherme

Lux eterna para mezzo soprano, oboé/corne inglês e quarteto de cordas

SANTOS, Robson dos

Retratos da morte para mezzo-soprano, grupo instrumental (flauta, oboé, viola, violoncelo e piano) e fita magnética (UNICAMP, 1993)

SIQUEIRA, José

Cantiga de amigo, Trovas soltas, Noturnos e 3 momentos de música para quinteto de sopro e voz (1980)

Voz e sexteto instrumental:**ANTUNES, Jorge**

Source vers SP para dançarina, sintetizador, contralto, flauta, oboé, trompa, viola, violoncelo, piano e fita magnética e pequenas fontes sonoras amplificadas e set de luzes (1975)

Vivaldia MCMLXXV para mímico ou dançarina, voz de contralto, flauta, trompa, corne inglês, piano, violoncelo, viola, e fita magnética (1975)

CROWL, Harry

Sanatório para soprano, oboé, fagote, violino, violoncelo, percussão e piano (1990)

RIPPER, João Guilherme

Missa festival para quinteto de sopros, órgão e soprano, alto, tenor e barítono

Voz e septeto instrumental:**CAVALCANTI, Nestor de Hollanda**

Delírio do nada para atriz, soprano, flauta, oboé, clarineta, trompa, viola, violoncelo e piano (1976)

TABORDA, Tato

Gestual VII -Teatro mágico para barítono, flauta, oboé, clarinete, trompa, violoncelo/violão, percussão e piano.

Voz e outras formações:**REBEL, Diogo**

Imagens de um outono para deceto e mezzo soprano *

SANTORO, Claudio

Agrupamento a 10 para voz feminina, flauta/flautim, oboé/corne inglês, trompete, trombone, violino/viola e contrabaixo, 2 percussionistas e piano (1966)

VELASQUEZ, Glauco

Sete anos de pastor para soprano, flauta, oboé, 3 violinos, viola, violoncelo e contrabaixo (SESC)

Obras com Coro**ALMEIDA PRADO, José Antonio de**

Ritual da palavra para coro misto, flauta, oboé, clarinete, violino, violoncelo, violão e 2 pianos (1972)

CAVALCANTI, Nestor de Hollanda

Cantata de Natal para coro feminino, baixos, 1 soprano e 1 barítono solistas, flauta, oboé, clarinete, 2 violinos, violoncelo e órgão (1974)

KIEFER, Bruno

Cantata do Encontro para coro e quinteto de sopros

OLIVEIRA, Jocy de

Inori, a prostituta sagrada para soprano coloratura, soprano, baixo, flautas, oboé, trombone, percussão, coro de Sopranos e baixos, eletrônica, atores e dançarinos (1993).

VILLA-LOBOS, Heitor

Noneto para flauta, oboé, clarineta, saxofone, fagote, celesta, harpa, piano e bateria com coro misto (1923)

Outras formações**ALBUQUERQUE JUNIOR, Albery**

Timbres da natureza amazônica- Clavenário III: Floresta- para vozes e grupo instrumental de câmara (*piccolo*, oboé, *whistle*, percussão, tímpano, *sitar*, violão, cordas indefinidas, violino e viola)

ANTUNES, Jorge

Intervertige para quinteto de sopros, quarteto de cordas e dois percussionistas (1974)

CAMARGO GUARNIERI, Mozart

Tostão de chuva para voz, flauta transversal, corne inglês, clarineta, fagote, trompa, harpa e quinteto de cordas (1941)

CROWL, Harry

Jornada através dos tempos obscuros para flauta, oboé, clarineta, percussão, bandolim, violão, harpa, piano, viola, violoncelo, e contrabaixo (2009)

FERRARO, Mario

Vitral para flauta/ *piccolo*, flauta em sol, oboé, clarinete/ clarone, percussão, Bandolim, violão, harpa, piano, violino, viola, violoncelo e contrabaixo

NASSIF, Rafael

Floresta anônima para ensemble de palhetas duplas ao redor dos ouvintes para 4 oboés, oboé *d'amore*, corne inglês, 4 fagotes e contrafagote (2013)

OLIVEIRA, Jocy de

Interlúnio para oboé, clarinete, clarone/saxofone, flauta, violoncelo, violino, viola, violão, *tambura*, *bandoneón*, piano, soprano/atriz, ator, atriz e narrador

Medea Ballade para soprano, violoncelo, clarineta, *tambura* e percussão (I). - clarone solo (II). - 2 sopranos, tenor, atriz, violoncelo, clarone, oboé, piano e percussão (III). - soprano e ressonâncias de um piano (IV) (UNICAMP, 2002)

SIQUEIRA, José

Pregão para 11 instrumentos (quinteto de sopros, piano e quinteto de cordas) (1945)

TAVARES, Mário

Divertimento para 11 instrumentos para 2 flautas, 2 oboés, 2 clarinetes, 1 clarone, 2 trompas e 2 fagotes

VIEIRA BRANDÃO, José

Chorinho Natalino para conjunto instrumental

VINHOLES, L.C.

Kasumi para 4 violinos, 2 viola, violoncelo, oboé, flauta e 3 percussionistas (timpani, gongo grande e bombo) (UNICAMP, 1963)

WIDMER, Ernst

Bloco I para 14 instrumentos op.27 para flauta, oboé, clarinete, fagote, trompa, trompete, 3 violinos, viola, violoncelo, contrabaixo, 2 percussionistas e piano (MS)

- As peças marcadas com asterisco são de alunos da UNIRIO e foram estreadas em 23 de setembro de 2014 pelo deceto do Projeto Música Itinerante (ver pag. 88.)
- Compositora americana radicada no Brasil.
- O Quinteto de Ernst Widmer foi composto quando o compositor ainda residia na Suíça.

APÊNDICE B

VIVALDIA MCMLXXV E O TRIO PARA OBOÉ, FAGOTE E PIANO DE ERNST MAHLE ANALISADAS DETALHADAMENTE

Descrição Completa de Vivaldia MCMLXXV

A dançarina entra em cena, caminhando em direção à flauta e à trompa, vestida de padre, com peruca vermelha comprida, com um bambu comprido e um pandeiro sem pele na cabeça à guisa de coroa. Enquanto isso, o piano e o corne inglês tocam aleatoriamente trechos musicais, que o autor escreveu de antemão, que ele chama de módulos A dançarina para atrás da flauta e da trompa, e com o bambu na vertical, apoia sua extremidade no chão. A flauta e a trompa se levantam, arrumam suas cadeiras convenientemente e sentam-se voltados para a dançarina, também tocando módulos musicais. A dançarina rege a flauta e a trompa batendo ruidosamente com a extremidade do bambu no chão, compasso 2/4, semínima=60, esporadicamente gesticulando cacoetes muito exagerados. Enquanto isso, a cantora entra em cena, caminhando em direção à viola e ao violoncelo, vestida de padre, com peruca vermelha comprida, com um arco de violino na mão, com um pandeiro sem pele na cabeça como coroa, parando atrás deles, levantando o braço apontando o arco para cima. Então a viola e o violoncelo se levantam, arrumam suas cadeiras e sentam-se voltados para a cantora, tocando três módulos musicais. A cantora rege a viola e o violoncelo, usando o arco como batuta compasso 2/4, semínima=70. A cantora, sempre regendo, gesticula com a mão esquerda, tentando pedir ao violista que toque um som agudo contínuo. Ele esforça-se em entender os gestos da cantora, mas não entende. A cantora, nervosa, gesticula ainda mais. O violista entende e toca um som agudo, mas as mudanças de arco são desastrosas e o som é descontínuo.

A cantora, sempre regendo o violoncelo, fica *fula* (sic), gesticula demonstrando raiva, e resolve, sem parar de reger, com a mão esquerda segurar o talão do arco do violista tentando ajudá-lo nas mudanças de arco. Acaba se atrapalhando na regência. Agacha-se, liga o metrônomo previamente graduado em 70 semínimas por minuto. O violoncelista segue tocando, agora sob a regência do metrônomo. A cantora para de reger, e faz sinal ao violista para que pare de tocar. Pega então o violino que está na mesa e finge que toca um som agudo contínuo com seu arco, enquanto o regente liga o gravador, que reproduz esse som.

A cantora interpreta a evolução do som gravado, e quando este chega a um *vibrato* máximo, ela exagera a interpretação jogando com o corpo, ultra expressiva, apaixonada pelo som. O violino se afasta do queixo da cantora e voa, caminhando lentamente no espaço, até desaparecer na lateral do palco. No entanto, a cantora segue tocando e interpretando como se o violino ainda estivesse com ela. Aos poucos, todos começam a fazer “sh”. Enquanto isso, a cantora, pouco a pouco, tem acesso de asma. O flautista caminha até o regente e senta no banco, ocupando seu lugar. O regente, que abandonou seu lugar, caminha até a cadeira e senta-se, também fazendo “sh”. Ao passar pelo violoncelista e pelo violista faz-lhes sinais para aderirem ao “sh”.

O trompista levanta-se, caminha até a cantora, e apontando para ela o pavilhão da trompa realiza efeitos sonoros do tipo “vento”, “sopro”, espirros, tosses, etc., com intenção de torturar a cantora. O flautista dá partida no gravador (porém, não sabemos que gravação teria sido preparada para essa peça). A dançarina para, estática, no exato momento em que o trompista começa a despir a cantora, e permanece imóvel na posição em que estava neste momento. O trompista começa a alternar os sons que estava emitindo com ações como as de arrancar, retirar, da cantora, parte por parte, sua roupa de padre. A flauta toca aquela melodia de siciliana que antes fora tocada pela fita, com acompanhamento do corne inglês, viola e violoncelo. Logo entra o piano com uma nova figuração. A cantora, indiferente ao fato de estar sendo despida, segue com o acesso de asma. Por baixo da vestimenta de padre que está sendo retirada, surge sua roupa interna, um pijama listrado, numerado, lembrando um uniforme de louco ou presidiário. Só após parcialmente despida, nota sua “nudez” e começa a envergonhar-se e encolher-se e cobrir partes do seu corpo com os braços e mãos, acabando por ficar totalmente encolhida e agachada. Larga o violino e o arco. Desliga o metrônomo e termina o acesso de asma. Enquanto isso, um compasso fica sendo repetido indefinidamente. O violista se levanta e o trompista recoloca sua cadeira na posição original, depois o mesmo com o violoncelo, o flautista e ele próprio. O regente também volta ao seu lugar. Então um por um sentam-se e começam a tocar os módulos musicais, primeiro somente dois módulos e depois os cinco. A partir daí o piano entra com Fás em oitavas repetidos, no registro agudo, tocando-os até o fim da peça.

A cantora, agachada, toca a caixa com timbre (instrumento percussivo) com golpes de baqueta de madeira, percussões do tipo *rim shot*. A dançarina larga o bambu, pousando-o no chão. Retira o pandeiro da cabeça e o toca percutindo-o contra a coxa. O violista larga o seu instrumento e começa a tocar na guitarra elétrica o *lick* do baixo de *Day Tripper* dos Beatles.

A cantora levanta-se, tira o pandeiro da cabeça e começa a percuti-lo contra a coxa. A dançarina larga o pandeiro e inicia um strip-tease com gestos lentos e sensuais. Por baixo ela possui malha cor de pele. O violista larga a guitarra e pega a viola. Um por um, os instrumentos tocam a música escrita no *Estro*, enquanto a dançarina, depois de terminar o strip-tease sente vergonha e se encolhe tentando esconder partes do seu corpo com os braços e as mãos. O mesmo ocorre com a cantora. Cada instrumento vai finalizando em uma nota diferente, que é sustentada em diminuendo, enquanto ambas vão se encolhendo até caírem mortas no chão.

Análise detalhada do Trio para oboé, fagote e piano de Ernst Mahle:

O primeiro movimento é em forma sonata. O primeiro tema é construído sobre intervalos de quarta e se utiliza da escala hexafônica Sol-La-Si \flat -Ré \flat -Mi \flat -Fá, derivada dos harmônicos naturais de Mi Bemol, em ritmo de baião.

Na frase de resposta são usadas as notas dos harmônicos naturais de Lá. O segundo tema é em ritmo ternário e formado pela escala hexafônica Si-Dó-Ré- Mi \sharp -Fá \sharp -Sol \sharp , em um diálogo em que oboé e fagote se complementam em uma escrita imitativa, o que faz lembrar um pouco Béla Bartók. Essa é a escala que o autor chama no prefácio de “modo frígio-dórico-lídio”. Ele se refere aos intervalos característicos de cada um desses modos, ou seja, a segunda menor, a sexta maior e a quarta aumentada, respectivamente. Então poderíamos dizer que o segundo tema aparece em Si (Frígio-Dórico-Lídio).

Depois de um curto desenvolvimento com material do segundo tema, a figuração do primeiro tema reaparece em outra harmonia (Ré-Mi \flat -Fá-Sol-Lá-Si), configurando assim uma reexposição, pois segue-se a mesma ponte e o novo material melódico, desta vez invertido. A harmonia vai para o centro tonal de si \flat , o segundo tema agora formado com as notas Fá-Sol \flat -Lá \flat -Si-Dó-Ré, ou seja um trítone de diferença do original. O primeiro tema reaparece em uma *coda* que encerra o movimento, ou seja, um procedimento formal bem tradicional da forma sonata.

O segundo movimento, de forma ABA, parece ter sido inspirado em Francis Poulenc, pois possui melodia bem expressiva de caráter popular, de gestos melódicos arrebatados, como as tercinas de semicolcheias, escalas rápidas e trinados. Algumas interrupções abruptas realizadas pelo piano e a harmonia também lembram Poulenc. A presença de cromatismos em um contexto ora tonal, ora modal, com pedais harmônicos, em que a harmonia muitas vezes não se resolve da maneira esperada, era um procedimento comum do compositor, que Mahle

também realiza nesse movimento. A harmonia de Lá (não se define maior ou menor) com um intervalo de 5ª entre o fagote e oboé que vai se estreitando cromaticamente com o movimento dos dois instrumentos e conclui em Fá♯.

A rítmica do 6/8 é alterada com a utilização de semínimas (hemíolas). Por um momento a harmonia vai para sol maior, depois Mi ♭ Mixolídio. A transição de harmonias diminutas e duínas faz retornar o tema. Logo há uma ponte em Mi Mixolídio para um momento em Ré ♭ Maior. Depois a harmonia vai para Ré e por fim a peça termina em Lá Maior.

O terceiro movimento é um coco em forma rondó com a harmonia de Mi ♭ Mixolídio-Lídio, a escala nordestina, que é praticamente igual à escala utilizada no primeiro movimento. A diferença é que esta tem o 6ª grau (dó), por isso soa mais “nordestina” do que “harmônica”. O oboé toca o tema enquanto o fagote tece alguns “comentários” durante as notas longas do oboé, como se fosse um “velho resmungão”. Transpondo para a realidade da tradição de repentes do Nordeste, é como se enquanto um cantor está improvisando seus versos, o outro estivesse tecendo comentários sarcásticos em surdina.

A harmonia vai para sol lídio e depois mi lídio, em uma ponte com novo material melódico de métrica ternária, preparando terreno para um novo tema, mais *cantabile*. A harmonia se alterna entre a pentatônica em Lá (Lá-Dó-Ré-Mi-Sol) e Si ♭ Lídio. Ao retorno da harmonia para Mi ♭, o mesmo material melódico do início é retomado. Após um breve momento cromático, a ponte do início leva a harmonia para Si Lídio e La ♭ Lídio, na mesma relação harmônica do início, só que uma 3ª maior acima. Segue o tema *cantabile* agora na pentatônica em Mi ♭ (Mi ♭-Sol ♭-Lá ♭-Si ♭-Ré ♭). Por fim a harmonia diminuta leva inesperadamente ao segundo tema do primeiro movimento, em dó frígio-dórico-lídio. Surge assim uma nova seção, só que agora em 3/8 e *Allegretto*, o que dá um caráter mais de brincadeira ou de “caixinha de música” ao tema original. Também se percebe mais claramente as hemíolas do final do tema, em métrica de 2/8.

Nos últimos três compassos, a sucessão de motivos de duas semicolcheias e uma colcheia, criam uma métrica binária. Cada primeira semicolcheia deve ter um leve apoio.

Ao término da seção, o tema do coco volta, com todos os materiais melódicos se intercalando rapidamente, inclusive a ponte. A peça termina de maneira leve e despreocupada, alternando Mi ♭ Maior, Lídio e Mixolídio, em uma grande brincadeira.

APÊNDICE C

DESCRIÇÃO DOS EXERCÍCIOS UTILIZADOS NAS AULAS DE MÚSICA DE CÂMARA NA UFPE EM 2012, NAS AULAS DE JOGOS TEATRAIS E DE TEATRO DO OPRIMIDO

UFPE em 2012:

Esses exercícios também podem ser divididos em exercícios de aquecimento, que trazem consciência corporal, prontidão e favorecem a interação lúdica entre os participantes, e exercícios exploratórios e reflexivos, onde a imaginação e a linguagem são o foco principal.

Jogos de aquecimento:

1) Pega-pegas de corrente: este jogo começa com uma pessoa como pegador; à medida que ela pega outras pessoas, estas vão se dando as mãos, formando uma corrente humana, até pegar a última pessoa. Esse exercício de aquecimento é um “solta-energia”, de grande conteúdo lúdico.

2) Jogo da serpente que come seu rabo: jogo de aquecimento onde se forma uma fila de pessoas e as pessoas no início da fila devem tentar alcançar as do fim da fila sem se soltarem uma das outras.

3) Corrida de saco: mais um jogo “solta-energia”, algumas meninas não quiseram participar. Talvez o tenham achado meio bobo, não sei.

4) Jogo do congelar: há uma pessoa que é o pegador. Quando ela toca em alguém, a pessoa é congelada, ou seja, ela deve permanecer imóvel até que passem por entre as pernas dela - além de ser bom para gastar energia, é um jogo de estratégia, na medida em que o “salvador” da pessoa congelada deve perceber o momento certo em que pode salvar alguém sem ser pego.

5) Jogo de bolas: esse exercício é ótimo para grupo formado por pessoas que ainda não se conhecem. Em roda, cada um diz seu nome e joga a bola para outro. Depois de algum tempo, muda-se o comando: agora se deve dizer o nome da pessoa para quem se jogará a bola. Depois se pode acrescentar outra bola, o que torna o jogo bem mais difícil; enfim, há infinitas variações possíveis. Seu objetivo é promover socialização inicial, ao mesmo tempo em que

trabalha atenção, coordenação, concentração, reflexo, prontidão, comunicação- tudo o que se utiliza em uma situação de performance em música de câmara.

Parte exploratória:

Eles podem ser subdivididos em exercícios de descoberta, jogos de confiança, jogos em pares, jogos cooperativos e exercícios dramatúrgicos.

Exercícios de descoberta:

1) Ceguinho: este na verdade também é um jogo de confiança. Uma pessoa deve ser o “cego”, dar a mão e se deixar ser conduzido pelo seu parceiro, que deve avisá-lo dos degraus, sugerir coisas que estimulem seus outros sentidos, etc. depois, invertem-se os papéis. É bom que cada um esteja na posição do cego por pelo menos 10 minutos, para que haja tempo suficiente para esta pessoa se acostumar a não depender da visão e assim desenvolver os outros sentidos.

2) Equilíbrio: o aluno é posto para andar de olhos fechados em cima de um banco comprido, sendo conduzido verbalmente pelos companheiros, em caso de necessidade.

3) Dominó deitado: Cada um pegava uma “peça de dominó”. A pessoa que tinha pegado a peça com zero/zero deitava de barriga para cima na sala. Quem tivesse uma peça que tivesse zero deitava com a cabeça na barriga da primeira, perpendicularmente, e assim sucessivamente, fazendo um dominó humano. Pedia-se que se observasse a respiração do colega. No final, quando todos estivessem ditados, pedia-se que sincronizassem a respiração. É um exercício de relaxamento, que acalma, dá uma sensação de grupo e aconchego. Fiquei um pouco constrangido, pois me senti “forçando um pouco a barra” porque talvez ainda fosse necessário maior grau de confiança entre os alunos para que se sentissem à vontade para se entregarem a essa brincadeira, apesar deles parecerem estar tranquilos com o jogo.

4) Massagem em grupo: Nessa atividade, uma pessoa se deitava em uma cadeira e era massageada por várias pessoas. A dinâmica de jogos como esse, em que todos os participantes têm a sua vez de serem “cuidados” por vários ou todos os membros do grupo, traz a sensação de reciprocidade, de retribuição do papel desempenhado no grupo, contribuindo para a união de seus componentes. O vínculo positivo criado entre os integrantes do grupo se reflete em um maior engajamento. Também podia ser feita em pares.

Jogos de confiança:

1) João Bobo: duas pessoas empurram e seguram uma terceira pessoa, que está no meio delas, e essa não deve oferecer resistência, e assim, tem que confiar que será apanhada antes de cair no chão. Esse jogo conhecido deve ser iniciado em trios e depois pode-se aumentar o número de integrantes, que formarão uma roda. Ele deve ser iniciado com pequenos movimentos e só à medida em que os integrantes vão se familiarizando e a pessoa que está no meio se sente segura, é que os movimentos devem aumentar.

2) Teleférico: Uma pessoa é levantada e passada na horizontal, de olhos fechados, por cima de todos. Para isso, é importante ter pelo menos 10 pessoas presentes. Esse é outro exercício de confiança e entrega e desapego dos receios, além de ser muito prazeroso.

Jogos em pares:

1) Imitação espelhada: um processo muito interessante de perceber o outro e se perceber, feedbacks essenciais pra música de câmara. Além disso, trabalha vários movimentos pouco usuais, trabalhando e alongando músculos e tendões.

2) Jogo do Olhar: Outro jogo de relação muito simples, mas forte, é o jogo do olhar. Em duplas, os participantes se posicionam frente a frente bem próximos, olhando um nos olhos do outro por alguns minutos, também em silêncio. Não se tem o costume de olhar nos olhos dos outros, pois o olhar pode “trair” pensamentos e intenções que procura-se disfarçar com o jogo discursivo da linguagem verbal. Em geral, a reação das pessoas é rir, devido ao constrangimento daquela situação. Esse jogo constitui uma ótima ferramenta de comunicação não verbal e conhecimento.

3) Jogo do tronco: pede-se que cada um ande de olhos fechados pela sala até esbarrar em alguém. Então, sem abrir os olhos, cada um deve investigar com o tato seu parceiro, ou seja, tocar seu rosto, ver como é seu cabelo, que roupas está usando, etc. Não é importante “reconhecer” a pessoa que se está “explorando”. Esse jogo deve ser feito em silêncio. A partir daí, os pares se abraçam. Depois o abraço será coletivo em uma grande roda. É um jogo de sensibilização muito forte. Além de trabalhar a percepção sensorial, trabalha a dimensão emocional e promove um sentido de amizade e acolhimento.

Jogos cooperativos:

1) Jogo das Cadeiras: formam-se duas filas de cadeiras. Essas filas estão posicionadas uma de frente para a outra a uns cinco metros de distância, uma da outra, formando assim, dois grupos adversários. Cada aluno ocupa uma cadeira e recebe um número, que se repete no grupo adversário. Quando este é falado, os dois alunos com este número (um de cada grupo)

devem sair da sua cadeira e ocupar a cadeira que foi deixada vazia no outro grupo. Enquanto isso, os outros integrantes do time tentam impedir que o adversário se sente, deslizando para a cadeira vazia, sempre de braços cruzados. Esse jogo ajuda a transcender a mera intelectualização das atividades, pois estimula o reflexo, a atenção e concentração.

2) Nó humano: o grupo anda aleatoriamente em um espaço bem apertado. Em dado momento, cada pessoa deve dar as mãos para a que estiver mais próxima. Ninguém pode ficar de fora. Forma-se assim uma roda cheia de “nós”. Feito isso, deve se desfazer os nós formados sem se soltarem as mãos, apenas passando as pernas por cima dos braços. É um exercício leve, “mágico” pois parece impossível (e as vezes é mesmo) desfazer o nó, mas na maioria das vezes ele consegue ser dissolvido- paralelo pode ser feito com uma situação em que se trabalha um repertório complicado, em que tudo está desconstruído, não se parece saber por onde começar, mas na medida em que pequenos aspectos são trabalhados, a dinâmica flui e quando se vê, os problemas foram dissolvidos. Outro paralelo possível é quando se faz parte de um grupo com uma situação muito tensa, onde não se vê perspectiva de melhora. Com pequenas atitudes positivas, a situação aos poucos vai se modificando até todos os problemas serem resolvidos.

3) “Dança das cadeiras” modificada: quando a música para, todos devem sentar, e há uma cadeira a menos. Mas em vez de o que não conseguiu se sentar sair da brincadeira, todos devem achar uma maneira de se sentar, e a cada vez mais cadeiras são retiradas. Obviamente, os participantes têm que se sentar um no colo do outro. Nessa brincadeira teve gente que não gostou, porque preferiu a versão original competitiva, onde no fim da brincadeira havia um vencedor. Além disso, o medo de sentar um no colo do outro, passa de novo pela sexualidade. Mas é um exemplo claro de como um jogo competitivo pode ser transformado em cooperativo e mudar totalmente o tipo de emoção despertado. Nesse, em vez da tensão e adrenalina geradas pela ganância, se tem uma expectativa alegre do caos, do espírito de “é que nem coração de mãe, sempre cabe mais um”. O jogo mostra como podemos ainda assim conseguir nos arranjar, por mais que as situações se tornem cada vez mais adversas.

4) Jogo do te passo um cachorro/ te passo um gato: em roda, para a esquerda alguém passa um objeto qualquer e diz: “te passo um cachorro”. O outro responde entregando à primeira o objeto: “um o quê?” e a primeira diz “um cachorro” e passa para ela o objeto novamente. Depois, a que agora está com o objeto faz a mesma coisa com a próxima pessoa, só que quando ela lhe entrega o objeto dizendo “um o quê” esta entrega à primeira novamente perguntando “um o quê?” e a primeira vai dizer “um cachorro”, entregando o objeto à segunda, que fará o mesmo à terceira e assim por diante. Portanto, sempre o objeto volta à

primeira pessoa para depois ir de novo à pessoa da extremidade. Para complicar mais, a pessoa do início passa para a que está à sua direita um outro objeto e diz “te passo um gato” e procede da mesma forma. Haverá uma hora em que os objetos vão se cruzar na roda, o que dá uma confusão danada, é muito engraçado. Esse jogo trabalha concentração, coordenação e atenção, além de ser muito lúdico. Também dá a ideia de relações em cadeia, onde o erro de um interfere no andamento geral da brincadeira. Nesse jogo, um aluno sempre errava e ficou bravo com os outros que riam dele; porém, os outros não riam dele, mas da situação em si- ele tomou como algo pessoal uma coisa que era engraçada não pela situação de ridículo de um indivíduo, mas pela própria situação em si. É bom quando conseguimos tirar o foco de nós mesmos e olhar a situação como um todo- as tensões se dissolvem e nos sentimos todos no mesmo barco.

Exercícios dramatúrgicos:

1) Leitura de textos teatrais: leu-se um texto em que há sempre duas cenas caminhando paralelamente com desenvolvimento e desfecho alternativos para o início de uma estória. Um grupo de alunos atuou como personagens de uma versão e outro grupo os de outra. A proposta desse jogo era se construir uma visão dramática para depois transferi-la para a música. Pode-se traçar um paralelo do teatro com a música na maneira como cada um encarna seu personagem, constrói a cena, se relaciona com os outros, expressa diferentes emoções. Na música, cada instrumento tem uma função, um tipo de relação com os demais, expressa algo e é peça na construção de um movimento e na criação do caráter musical.

2) Gradação de emoções: uma emoção é pedida. Cada pessoa em fila ao lado da outra, faz a expressão daquela emoção, em um grau crescente de intensidade, para outro grupo que está assistindo. Esse grupo vai avaliar se a gradação foi coerente e homogênea ou não. É um exercício muito lúdico- exige um bom controle pra se atingir a gradação certa. O paralelo que se pode traçar com a música é o das dinâmicas. Existem inúmeros graus possíveis de variação de intensidade que equivalem às gradações de emoções.

Exercícios reflexivos:

1) Mãos no papel: consiste em desenhar no papel as próprias mãos, e em cada dedo escrever as qualidades que acredita-se possuir, e as que se pretende ter. Como objetivo desta atividade, busca-se conhecer as qualidades que um aluno atribui como suas, e compará-las com as que outros buscam. Assim, elas podem se complementar, mostrando que a vantagem de se trabalhar em grupo é ter sempre alguém que pode ajudar com algo que some.

2) Jogo de fechamento com os presentes: Foi feito no último dia de aula. Preparei vários envelopes que começavam assim; “você foi escolhido(a) por sua” e então alguma qualidade. Podia ser espírito de liderança, generosidade, alegria, tranquilidade, etc. O texto seguia descrevendo as consequências positivas de se ter tal qualidade. Escolhi um aluno com a qualidade descrita no texto. A partir daí, ele abriu o próximo envelope e escolheu a pessoa seguinte de acordo com a qualidade descrita no envelope. Junto com os envelopes podia haver uma lembrança, como um bombom que cada um recebe ao pegar o envelope. Esse jogo visa ressaltar de forma positiva os atributos com que cada membro do grupo contribuiu para o mesmo. Também leva a reflexão e julgamento; é interessante para mostrar como cada é enxergado pelos outros. Nesse exercício uma menina chorou, pois se sentiu rejeitada. Quando falaram no envelope sobre sinceridade, achei que ela ia ser chamada (e ela também). Falei: “já sei quem vai ser!” Acabou sendo outra pessoa. Aí ela se enfureceu, disse que não jogaria mais e saiu da sala chorando. O próximo envelope tinha a qualidade decisão, então resolvemos dar a ela, porque afinal era decidida também. Aos poucos foi se acalmando. Um menino acabou ficando de fora do jogo, mas não se importou, e isso mostra como questões como autoestima estão diretamente envolvidas na dinâmica de um grupo.

3) Café mundial: é uma técnica de dinâmica em grupo onde se formam vários grupos e um ponto de vista diferente é discutido por cada grupo, e depois alternam-se as pessoas dos grupos, que migram para outros, com exceção de uma, que é a responsável por botar no papel as ideias discutidas. No final, cada uma dessas pessoas expõe o que foi discutido. Na classe, um grupo ficou responsável por defender a música de câmara e a vida de um músico como camerista, outro a prática de orquestra e a vida de um músico como instrumentista de orquestra e outro a carreira solista e o repertório solo. É uma maneira de trabalhar o desapego aos pontos de vista e uma estratégia de discutir assuntos de maneira mais imparcial, pois estimula olhar sob diversos ângulos um mesmo assunto e defender diferentes pontos de vista. Foi realizada como preparação para o jogo do júri.

4) Jogo do júri: se defende dois pontos de vista (no caso, era a prática de orquestra versus prática de música de câmara e solista). Há o promotor, que aponta os aspectos negativos da ideia defendida pelo adversário; há o advogado de defesa, que responde ao promotor do grupo contrário; as testemunhas de cada parte e os jurados, que deliberam qual parte tem a razão e qual parte foi mais convincente; e finalmente o juiz, que comanda a sessão, decide se aceita ou não os apartes e dá o veredicto final de acordo com o pronunciamento dos jurados. A sessão tem uma organização pré-estabelecida que dá vez a todos para se expressarem. Foi difícil que cada aluno dissesse que papel queria ter. Poderia ser

timidez, falta de iniciativa ou medo de compromisso. Ficou patente a falta de capacidade de se expor pensamento lógico por parte de um grupo, enquanto outros alunos tinham bastante desenvoltura. Justamente uma oportunidade de se fazer uma analogia entre a importância da retórica no discurso oral e no musical. O juiz era muito engraçado e perspicaz, o que tornou o jogo muito divertido. Esse jogo trabalha a capacidade de articulação e defesa de ideias, além de estabelecer uma disciplina sobre que tipos de coisas devem ser ditas e por quem. Por exemplo, a testemunha só vai dar o depoimento pessoal dela, a experiência que ela teve, enquanto o advogado deve argumentar aproveitando o que foi exposto por ela. Além do mais, as pessoas têm que esperar pela sua vez de falar, o que é sempre um desafio.

Jogos da aula de Jogos Teatrais, dado por Elza Andrade na UNIRIO, em 2014:

Também podem ser subdivididos da mesma forma. Como veremos a seguir, aqui estão ausentes os jogos de confiança, os jogos cooperativos e os jogos reflexivos, e há muitos exercícios dramatúrgicos e jogos em pares, afinal, eles se destinam à atuação teatral. A cooperação é bem necessária e em geral está presente no dia a dia dos atores, então talvez para eles não haja necessidade jogos específicos. Os jogos de confiança são também realizados em aulas de teatro, só não estiveram presentes nessas aulas da UNIRIO.

Jogos de aquecimento:

1) Jogo da queda: quando um toca o outro essa pessoa cai e todos imitam. Pode ser feito rápido e devagar.

2) Jogo do “o sol brilha”: Nesse jogo, alguém diz, por exemplo: “O sol brilha pra quem tem cabelo longo”. Os que têm, correm de uma cadeira para outra. O que sobra propõe “o sol brilha”.

3) Jogo do mago mata anão que mata cavaleiro que mata mago: formam-se dois 2 grupos, um em cada lado da sala. Chegam perto do centro e ao dizerem “*cataplui*” fazem os gestos relacionados ao que são. Os que matam tentam pegar. Quem for pego vai para o outro grupo. Se forem iguais se abraçam. Se encostarem na parede estão salvos. Mago faz “*plin*”, cavaleiro “*uá*” e anão “*én*” agachado.

Parte exploratória:

Exercícios de descoberta:

1) Jogo da fala ao mesmo tempo: três pessoas se sentam uma ao lado da outra. As da ponta falam com a que está no meio ao mesmo tempo e esta tenta responder às outras duas.

2) Jogo dos estímulos simultâneos: uma pessoa lê um texto enquanto outra conta uma estória. Depois tem que recontar a estória e o texto que leu.

Jogos em pares:

1) Jogo de duplas, em que um segue a mão do outro, inverte-se, depois troca-se duplas, depois abraçam-se.

2) Jogo da imitação: Um faz uma postura, outro completa, unem-se duplas, etc. pode-se seguir lógica corporal ou dramática.

3) Jogo de imitar esporte: inicialmente em duplas, depois pode realizado em quartetos ou sextetos. Esse jogo é feito só com som e gesto. A pessoa faz a mímica de um esporte. A dupla também, sem ter visto o parceiro realizando a mímica. Depois um mostra ao outro.

4) Jogo das influências: Uma pessoa tenta induzir uma outra a fazer algo que ela quer, através de gestos. Nenhuma delas pode falar.

Exercícios Dramatúrgicos:

1) Jogo da estória: um conta uma estória com gestos a outro. Depois esse outro conta a mesma estória a outro e assim por diante. Outra opção é enquanto um faz gestos, outro descreve contando o que está vendo para um que não está vendo a cena acontecer.

2) Jogo da estória de vida: uma pessoa senta na cadeira e diz do que se arrepende de ter feito, do que gostaria de ter feito e do que gostaria de fazer na vida, sendo apenas uma delas verdade. Outra pessoa vai imitá-la usando os mesmo gestos. Pode beber um copo de água e outros gestos.

3) Jogo das respostas: uma pessoa se senta em uma cadeira e todos vão lhe fazendo perguntas. Ela responde o que vem à cabeça, seja verdade ou não. Depois vem outro e assim por diante. Depois, esses personagens interagem na cena.

4) Jogo das mudanças no personagem: uma pessoa vai descobrindo o que a outra é de acordo com as falas da primeira. Ela vai lhe fazendo perguntas e a partir das suas repostas, vai tendo mais pistas sobre essas pessoas. Mas esse jogo não deve ser um questionários, assim, as perguntas devem ser feitas como se as duas pessoas se conhecessem, como por exemplo: “Como foi o seu dia?” ou “você fez aquilo que eu pedi?”

Jogos do Teatro do Oprimido, dados por Lico Turle na UNIRIO, em 2014:

Muitos exercícios utilizados também são utilizados nas aulas tradicionais de teatro. Sempre estimula-se a participação de todos de maneira igualitária, para que se crie iniciativa individual e um sentido de pertencimento ao grupo. A ideia é sempre mostrar que cada pessoa tem algo a contribuir com o grupo. Também, muitos dos exercícios começam em duplas e evoluem para grupos maiores. Todas as atividades são realizadas de modo cooperativo, então não há a divisão entre jogos estritamente cooperativos e os outros. Também não presenciei um jogo de confiança.

No início das atividades se faz o aquecimento em roda, em que cada um propõe um exercício de alongamento.

Jogos de aquecimento:

1) Jogo do medo: No exercício do medo, cada um escolhe uma pessoa para ter medo e outra pra se proteger. Tem que ficar longe da que dá medo e perto da que protege. É bem divertido.

2) Jogo do desmaio: cada um é um número. Todos andam pela sala juntos. Quando seu número é falado, a pessoa deve desmaiar e os outros devem tentar segurar a pessoa.

Exercícios exploratórios:

Jogos de descoberta:

1) Jogo do exercício do cheiro: uma pessoa de olhos fechados cheira a mão de várias pessoas do grupo que falam seu nome. Depois, tenta reconhecer quem é pelo cheiro.

2) Jogo da fotografia: cada grupo faz uma enquanto outro grupo permanece de olhos fechados. Depois, ao abrem os olhos rapidamente e fecham novamente. Tentam então reproduzir a mesma imagem que o grupo anterior fez.

Jogos em pares:

1) Jogo de movimento com som: um propõe um movimento com som e outro o imita. Depois, o grupo cria partitura com os sons e movimentos de todos os integrantes.

2) Jogo do ninguém é de ninguém: este jogo é feito em duplas. O que sobrar (se o número de presentes por ímpar) dá instruções como por exemplo: pé esquerdo na mão direita do colega, criando um desafio corporal e assim por diante até ser impossível ser feito pelos demais.

Exercícios Dramatúrgicos:

1) Jogo do *Magritte*: tem por objetivo ressignificar objetos. Um objeto, uma cadeira, por exemplo se transforma em vários objetos diferentes de acordo com os gestos de quem a manuseia. Pode ser um instrumento musical, um barco, uma torre, etc. Depois pode-se contar uma estória ou criar uma cena com objetos criados ou com uso modificado.

2) Jogo das posições: Uma pessoa faz uma pose. A outra complementa. Aí a primeira (ou uma terceira) faz uma pose que complementa a anterior e assim por diante. Depois, um tema é dado para nortear essas posições.

3) Jogo bala bola balões: cada um cria um tipo de bola com um som e movimento. As pessoas saem andando pela sala. Quando encontra uma pessoa, troca seu movimento com o da pessoa que se encontrou e assim por diante. Depois tem que se reconhecer o seu movimento original no outro.

4) Jogo do diálogo: também é reflexivo. Um tema é dado e um diálogo se estabelece onde cada personagem revelará algo extraordinário. Pode ser pai filho, marido e mulher, chefe e empregado, etc. O desenvolvimento do trabalho em uma apresentação teatral deve surgir de uma situação que diz respeito aos integrantes. Assim, o produto artístico é calcado na realidade social. Essa atividade pode começar com cada um contando uma estória de opressão e então uma delas ser escolhida e ser representada. Existe por exemplo um grupo formado por ex-empregadas domésticas que utilizaram o Teatro do Oprimido para trabalhar situações de opressão em seu cotidiano.

APÊNDICE D

ENTREVISTAS COM COMPOSITORES, INTÉRPRETES E ALUNOS

Compositores: Questões de acesso aos intérpretes

Rodrigo Lima

Você sente dificuldades em convencer intérpretes a tocarem sua música?

Resposta: Nos últimos anos tenho encontrado músicos interessados no trabalho que venho fazendo, as obras tem sido gravadas e tocadas no Brasil e em alguns festivais na Europa e América latina. A dificuldade para o compositor brasileiro, sobretudo os mais jovens, ainda reside nas nossas orquestras, pois boa parte dos diretores não priorizam um espaço para a música nova em suas programações. (Rodrigo Lima)

Acha que suas músicas são pouco tocadas? Gostaria que fossem mais tocadas? O que se poderia fazer para que isso acontecesse?

Resposta: Artur, não posso reclamar, pois como disse acima, minha música de câmara tem sido tocada e gravada nos últimos anos, sou muito grato aos músicos e aos grupos *Ensemble Aleph* (França), *Camerata Aberta* (Brasil), *Abstrai Ensemble* (Brasil), *Sonor Ensemble* (Espanha), *Camerata de las Américas* (México), oboísta José Medeiros, violinista Simona Cavuoto (Itália/Brasil), *OrchestrUtopica* (Portugal), *Quinteto Brasília* e os maestros Luis Aguirre (Espanha), Cesário Costa (Portugal), Kirk Trevor (Inglaterra), José Luis Castillo (Espanha) e Guillaume Bourgogne (França), todos têm se dedicado ao repertório novo, isso é muito importante e um estímulo aos jovens compositores. Para finalizar, citaria aqui o trombonista Carlos Freitas com quem tenho colaborado bastante. No próximo dia 27 de novembro ele lançará seu primeiro CD com duas obras minhas, o CD é todo dedicado a música de compositores contemporâneos brasileiros como Flo Menezes, Alexandre Lunsqui, Rodrigo Lima, Marcílio Onofre e Sergio Kaféjian. Carlos Freitas é desses intérpretes que além de tocar os clássicos está também comprometido com a música do seu tempo, colaborando de forma generosa com os compositores contemporâneos.

João Guilherme Ripper

É difícil tocarem peças suas?

Resposta: Não posso reclamar.

O que fazer pra tocarem mais peças suas?

Resposta: Haver mais encontros e conferências de instrumentos, onde se intercambiam partituras.

Mauricio de Bonnis:

Você sente dificuldades em convencer intérpretes a tocarem sua música?

Resposta: Não posso dizer que sinto dificuldades em convencer intérpretes a tocarem minha música porque nunca tentei convencê-los contra sua vontade. No caso da música contemporânea em geral as oportunidades surgem por interesse mútuo, ou dificilmente funcionam.

Você acha que suas músicas são pouco tocadas? Gostaria que fossem mais tocadas? O que se poderia fazer para que isso acontecesse?

Resposta: Não acho que as minhas peças especificamente deveriam ser mais tocadas. Naturalmente me agrada que a grande maioria delas já tenha sido tocada, algumas muito mais vezes que outras, mas a música erudita contemporânea em geral é pouquíssimo presente na vida social hodierna. A composição nessa linguagem é pouco afeita a sua transformação em mercadoria, especialmente em comparação com outros estilos musicais e linguagens artísticas, portanto é natural que ela seja pouco presente em um modo de produção em que se coloca o lucro em primeiro plano e não há lugar para o que não dialogue com ele. Portanto, pouco pode se fazer para combater essa situação a partir da própria prática musical.

Marco Lacerda

Você sente dificuldades em convencer intérpretes a tocarem sua música?

Resposta: Sim! A coisa recai principalmente sobre nós, não é mesmo?

Você acha que suas músicas são pouco tocadas? Gostaria que fossem mais tocadas? O que se poderia fazer para que isso acontecesse?

Resposta: Acho que já me acostumei a ser o que sou, ou o que me fizeram ser nesse meio. Não reclamo, porque me dedico a outras atividades ligadas à música. Mas se tivesse que viver disso, estaria roubado!

Liduíno Pitombeira

Você sente dificuldades em convencer intérpretes a tocarem sua música?

Resposta: Não. Tenho muita facilidade nessa área. Durante os oito anos em que morei nos Estados Unidos para cursar mestrado e doutorado, tive mais de 150 performances de minhas obras.

Você acha que suas músicas são pouco tocadas? Gostaria que fossem mais tocadas? O que se poderia fazer para que isso acontecesse?

Resposta: Acho que tenho uma quantidade razoável de performances. Estou sempre enviando obras para diversos intérpretes no Brasil e no exterior e isso tem resultado em um bom número de performances e também de gravações.

Martin Herraiz

Você acha que suas músicas são pouco tocadas? Gostaria que fossem mais tocadas? O que se poderia fazer para que isso acontecesse?

Resposta: Isso é relativo. Comparado à média de compositores da minha geração, especialmente no Brasil, acho que costumo ter bem mais oportunidades que a maioria. Dito isto, é óbvio que existe uma carência de recursos destinados à música contemporânea em geral, e especialmente àquela feita pelas novas gerações, por artistas não "consagrados" e não frequentemente agraciados por encomendas internacionais. Isso é uma questão de política cultural, um dos aspectos mais catastróficos da gestão deste país nos últimos 20 ou 30 anos.

Por parte dos compositores, no entanto, existe uma certa tendência a se conformar com essa situação, a se resignar a manter sua produção restrita a circuitos fechados ou se abandonar à sorte. Parece que os músicos em geral são educados para não ter iniciativa, para se manter no caminho "seguro". Essa é uma mentalidade pouco saudável, porque se as iniciativas não vêm de fora, os músicos precisam depender das iniciativas uns dos outros. É fundamental que os compositores se articulem com outros compositores e artistas não só da sua cidade e/ou região como do resto do país (e mesmo de outros países), e mantenham uma postura constantemente ativa no sentido de criar novas oportunidades e aproveitar as que já existem. A postura conformista não só leva à estagnação do meio; ela torna a própria música desinteressante.

Quanto aos intérpretes, esse é um problema mais ligado ao sistema de ensino musical no Brasil. Os cursos superiores não exigem que os alunos de instrumento toquem música atual, e as iniciativas que poderiam vir a surgir espontaneamente são muitas vezes desencorajadas pelos próprios professores, de mentalidade bairrista e retrógrada. É fato que a grande maioria dos alunos de cursos de instrumento (com a possível exceção dos cursos de

percussão) conclui a graduação sem nunca ter tocado uma única obra do século XX, que dirá do século XXI. Infelizmente, isso é algo que só vai começar a mudar quando as atuais gerações de professores e gestores deixarem as universidades e forem substituídos por cabeças mais novas e mais abertas (mas para que isso aconteça, evidentemente, é preciso que as cabeças novas permaneçam abertas)...

Brasilidade, Modernidade, Atualidade e originalidade

Liduíno Pitombeira

Quando escreve suas peças, você pensa mais na linguagem musical como um experimento, ou nas coisas que quer comunicar através dela? Poderia me dizer quais são?

Resposta: Ocorrem os dois casos. Mas mesmo quando penso em experimentos, eles não são muito arrojados a ponto de resultarem em uma obra totalmente alheia à minha estética. Por outro lado, mesmo sem experimentações, o que tento comunicar é muito abstrato e se situa no nível puramente musical. Em outras palavras, não há (na maioria dos casos) um programa extramusical que coordena o planejamento composicional.

Como vê na sua obra os aspectos de brasilidade, atualidade e popularidade? Você intencionalmente pensa neles quando compõe?

Resposta: Creio que é possível identificar diversos elementos relacionados à brasilidade, especialmente no tocante aos materiais melódicos, harmônicos e rítmicos. Em algumas obras esses elementos aparecem intencionalmente, como, por exemplo, nas séries *Seresta* e *Brazilian Landscapes*. Em outras obras, esses elementos ocorrem naturalmente.

Martin Herraiz

Como você encara a brasilidade nas suas peças? Você se preocupa com isso?

Resposta: "Brasilidade" é um termo inventado com o fim de forjar, formatar e homogeneizar uma identidade cultural artificial, que abrange uma parte daquilo que certas pessoas entendem como "definidor" da cultura brasileira, mas tem sobretudo a função de excluir todo o resto. Esse tipo de ideologia segregacionista e exclusiva, tão característico dos regimes fascistas, tem na melhor das hipóteses o efeito de barrar o "progresso" (no sentido de transformação, não-estagnação) artístico.

Como um ser humano pensante que nasceu e foi criado no Brasil, não acho que preciso que me ensinem o que é ser brasileiro. Eu não quero ser privado de nenhum recurso para criar minha música - pelo contrário, quero aproveitar todos os que estiverem ao meu alcance. Minha música é produto daquilo que eu sou, é uma extensão direta da minha personalidade; se existir algo nela que contradiga uma dada definição de "brasilidade", então é a definição que precisa ser revista, porque eu não faço nem pretendo fazer nenhum esforço para ser algo que não sou.

Em relação à popularidade, ou melhor, à comunicação com o público, vc se preocupa com isso?

Resposta: Cuidado: você está fazendo equivaler dois conceitos que não têm absolutamente nenhuma conexão entre si. Quem se preocupa com "popularidade" é quem quer atingir as paradas de sucesso, e se minha intenção fosse essa estaria fazendo outro tipo de música. Quem seria um compositor "popular", hoje? Lachenmann? Quantas pessoas no seu círculo imediato de amigos sabem quem ele é? Não, eu diria que Lady Gaga é uma compositora popular, mas nenhum desses da chamada "música contemporânea".

A questão da comunicação com o público é muito vaga, e precisa ser discutida melhor. Em primeiro lugar, que público é esse? Certamente não é o público que compra os discos da Lady Gaga... porque se o público que vai à sala de concerto estivesse satisfeito com o que vê nos meios de comunicação de massa, não precisaria ir à sala de concerto.

Se o compositor espera estabelecer uma comunicação com ao menos uma parcela do público, a primeira condição que precisa cumprir é ser honesto consigo mesmo. Se ele (ou ela) estiver trabalhando naquilo que acredita e que o satisfaz, não existe motivo para supor que ninguém mais vai se identificar com seu trabalho; por outro lado, se ele tentar convencer o público de que é algo que não é, não conseguirá ir muito longe. O importante é que os canais permaneçam abertos para que a comunicação possa ser estabelecida com quem estiver disposto a isso. Em termos de repercussão social, prefiro pensar que estou oferecendo uma alternativa para aqueles que estão cansados da mesmice - primeiro porque eu mesmo já me cansei dela há muito tempo, segundo porque, para os que preferem ficar nela, o mercado já está inundado de opções.

Quando você escreve suas peças, tem alguma intenção específica (ou várias)? Poderia me dizer quais são?

Resposta: Intenções específicas são obviamente específicas a cada caso, mas a intenção geral, quando escrevo música, é me expressar, reagir à realidade que me cerca, escapar à monotonia, buscar novas experiências sensíveis, questionar meus próprios valores, me reinventar; enfim, me manter vivo.

Marcos Lacerda

Quando você escreve suas peças, tem alguma intenção específica (ou várias)? Poderia me dizer quais são?

Resposta: Não exatamente. A questão da representação, às vezes, me parece relevante. Mas música não se deixa definir exatamente por intenções definidas, não é mesmo? Às vezes, pouquíssimas, atendo a uma encomenda.

Mauricio de Bonis

Quando você escreve suas peças, tem alguma intenção específica (ou várias)? Poderia me dizer quais são?

Resposta Não posso dizer que tenho uma intenção específica geral para escrever. Cada peça coloca um problema novo em relação à linguagem musical, à ideia que deu origem a ela, a sua formação instrumental.

Rodrigo Lima

Quando você escreve suas peças, tem alguma intenção específica (ou várias)? Poderia me dizer quais são?

Resposta: A intenção primordial é sempre a expressão, tentar dizer alguma coisa, resolver um problema que lhe foi dado, seja no caso de uma encomenda ou uma simples necessidade de estar especulando com o material sonoro pelo puro prazer que o processo proporciona. No fim das contas a intenção é dar sentido a vida.

Questões idiomáticas

Liduíno Pitombeira

Por que escolheu o oboé para essas peças? Você busca algo particular quando escreve para o oboé?

Resposta: Gosto do timbre e da curva dinâmica do oboé, que apresenta boa intensidade nos graves.

Martin Herraiz

Por que escolheu o oboé para essa peça? Você busca algo particular quando escreve para o oboé?

Resposta: Na maioria dos casos, especialmente quando se trata de encomendas, eu não escolho a instrumentação - ela me é dada. No caso específico dessa peça, que não foi encomendada, não me lembro qual foi o propósito específico que me levou a escrever o primeiro movimento, mas me lembro que os instrumentos foram escolhidos livremente da formação tradicional de quinteto de sopros. Acredito que o trio de madeiras deve ter me parecido uma formação concisa o bastante para permitir um campo suficientemente rico de possibilidades dentro de uma duração muito curta (ainda que esta restrição tenha sido abandonada posteriormente, quando decidi acrescentar um segundo movimento bem mais longo que o primeiro).

A instrumentação é o primeiro critério a ser definido em qualquer composição instrumental, pois ela determina toda a paleta de sons que poderão ser utilizados na peça, e é a partir daí que a música começa a se desdobrar. Mas vejo todos os instrumentos como ferramentas - meios de produção sonora com especificidades e recursos próprios, mas que também são dotados de uma certa maleabilidade, que em certa medida podem se adaptar às circunstâncias. Não tenho nenhuma predileção específica pelo oboé (na verdade, tendo a preferir sonoridades mais graves).

Olhei um pouco o trio para 4 (a outra peça acho que está por enquanto além da minha capacidade- preciso ter mais experiência com esse tipo de linguagem e descobrir boas ferramentas de análise- aceito dicas!)

Resposta: Análise é sempre uma questão subjetiva, diretamente ligada à relação que o analista tem com a música que quer analisar... acho que o primeiro passo sempre é "perguntar" para a própria música o que ela está te dizendo, quais são os elementos que te chamam mais atenção (ou aos quais você quer dedicar mais atenção) e como eles se integram no todo... não acredito que as ferramentas tradicionais de análise tenham muito a dizer sobre a minha música, mas vai que você resolve usar e descobre coisas que nem eu tinha sacado, hehehe...

Percebo que os jogo de dinâmicas, ataques e efeitos tímbricos causados pela união dos instrumentos é algo fundamental na peça. Mas tem mais algo que você considera também importante na sua peça (que os instrumentistas devem prestar mais atenção)?

Resposta: Eu diria que o que considero mais importante, não só nessa peça mas em praticamente toda minha música, é a estruturação rítmica e a interação entre diferentes fluxos temporais, simultâneos e sucessivos - por isso a peça exige absoluta segurança e precisão rítmica por parte de todos os intérpretes (daí também a necessidade do regente). O resto está explicado nas notas de programa...

O que você pode dizer sobre a peça (ou algum elemento dela) que possa servir de ajuda para quem for tocar sua peça interpretá-la melhor?

Resposta: Estude com metrônomo, entenda as subdivisões ao invés de "adivinhá-las". Mais do que cantar, faça com que as melodias "falem" (pense nos ritmos da fala humana).

Mauricio de Bonis

Por que escolheu o oboé para essa peça? Você busca algo particular quando escreve para o oboé?

Resposta: No caso dessa peça (trio para oboé trompa e piano) escolhi o oboé por uma questão prática, a sugestão de trabalhar com um oboísta (o Joel Gisiger), e ao mesmo tempo achei interessante a oportunidade de explorar o instrumento depois de ter conhecido o livro *The techniques of oboe playing*, de Peter Veale, que é muito detalhado no que diz respeito a técnicas contemporâneas de execução do instrumento a mudança de posição dos músicos em *Sogno* busca os dois resultados: alterações acústicas, em sua relação com a acústica da sala e com a caixa de ressonância do piano, e também um efeito cênico em aberto. A ideia de base é que nesse Trio ocorrem alguns solos, em que não há intervenção dos outros dois instrumentos. Esses solos incluem uma polifonia visual e cênica, em lugar da polifonia musical. Mas assim como as informações musicais, essas informações teatrais não trazem consigo nenhum significado preciso— ficam abertas à interpretação do público. É dessa abertura à interpretação dos movimentos no palco que vem o título da peça.

O que você pode dizer sobre a peça (ou algum elemento dela) que possa servir de ajuda para quem for tocar sua peça interpretá-la melhor?

Resposta: Existe sim certa flexibilidade, em coerência com uma concepção geral de interpretação da peça, como acredito que seja o caso em todo o repertório, inclusive o contemporâneo. Nesse sentido considero importante que os instrumentistas analisem a partitura deixem claros os principais motivos recorrentes, que organizam a forma da peça. Também considero importante que as diferenças acústicas com a movimentação, a ressonância da caixa do piano e o uso dos extremos do instrumento e das técnicas estendidas fiquem claras.

Rodrigo Lima

Por que escolheu o oboé para essas peças? busca algo particular quando escreve para o oboé?

Resposta: Primeiramente, sempre fui atraído pelo timbre do oboé, ele sempre estimulou muito minha imaginação. Por outro lado, eu diria que um episódio decisivo para essa aproximação foi o encontro com o oboísta José Medeiros (Bobó), nos tornamos grandes amigos no período em que vivi em Brasília, e a partir disso nasceu essa parceria compositor-intérprete que me possibilitou conhecer melhor o instrumento e suas particularidades idiomáticas. Dessa parceria nasceu o *Concertino para oboé e Cordas* (2005) e *Pontos e Linhas para oboé e percussão* (2009), ambas as obras dedicadas e trabalhadas juntamente com ele.

Creio que quando escrevo para oboé busco aquilo que é próprio do instrumento e que eu não encontraria em outro instrumento, seu timbre, sua dramaticidade, articulações, suas possibilidades de técnicas estendidas, etc. Obviamente, e não podemos deixar de considerar aqui, que a minha amizade com o oboísta José Medeiros possibilitou um contato especial com o instrumento e conseqüentemente influenciou minhas ansiedades criativas em relação ao oboé. Inclusive essa colaboração compositor-intérprete é a meu ver uma forma de ampliarmos o repertório brasileiro, precisamos mais disso no Brasil.

Ernst Mahle:

Eu gostaria de saber como o senhor vê o modalismo: se apenas um recurso expressivo e composicional que dá um clima brasileiro ao que se está escrevendo, ou se o senhor pensa no modal com conotações extra musicais, como se pensava os tons na teoria dos afetos? Se for esse o caso, que atributos o senhor vê em cada um dos modos?

Em relação à escala formada pelos harmônicos, que é muito parecida com a lídia-mixolídia da música nordestina e a sua inversão, o que o senhor teria a dizer? Aliás, como funcionaria a inversão dessa escala?

Resposta: Artur, é difícil tratar deste assunto com poucas palavras! Música é matemática emocional, tanto nos intervalos como no ritmo. Se para analisá-la precisa de uma teoria da expressão ou de afetos, para mim dá na mesma. Existem mais de 1000 escalas ou modos diferentes, formados com as 12 notas da escala cromática, sem entrar nos quartos de tons.

Para você ter uma ideia, lhe mando algumas páginas do meu estudo a respeito, como anexo. Os modos maiores são ligados principalmente à série harmônica ascendente que se baseia no processo de multiplicação. Os modos menores são mais ligados à inversão da série (princípio da divisão), mas sempre há um tipo de "enxerto" (como o Fá em Dó maior por exemplo). Nas escalas cada nota tem a sua expressão específica.

Como você notou, o nordestino (que é extrovertido) usa a combinação do lídio com mixolídio, misturando isso com o modo maior. O que ele não conhece é a combinação do frígio com o modo dórico, que usei muito, principalmente na minha música religiosa. Quem sabe, você consegue analisar melhor o meu Trio.

Intérpretes:

Luis Carlos Justi

Para você o que é mais fácil e prazeroso e o que é mais difícil e desagradável quando toca esse tipo de repertório?

Resposta: Fácil não sei se se aplica! Prazerosa é a sensação de estar criando algo pela primeira vez e de estar provavelmente incentivando os compositores jovens a escrever mais. Desagradável, ou antes, frustrante, é o trabalho que dá para preparar dignamente uma obra brasileira e ver o desinteresse de boa parte dos músicos, boa parte dos professores universitários, boa parte do público e quase a totalidade dos alunos em assistir, tocar e ouvir esse tipo de música. Os concertos para oboé e orquestra que toquei, de compositores brasileiros, foram ignorados pela quase totalidade dos músicos das orquestras e dos maestros (os regentes que mais se interessaram foram dois estrangeiros).

Em geral, você toca peças brasileiras em outras ocasiões (recitais, etc.)? Passa essas peças para alunos tocarem? Se não toca, qual é o motivo?

Resposta: Na Unirio, por minha iniciativa, a música brasileira faz parte do repertório obrigatório dos alunos que apresentam (eu naturalmente também apresento) em recitais, concertos, audições, etc.

Você prefere tocar esse ou outro tipo de repertório?

Resposta: Eu prefiro sempre um repertório eclético e abrangente onde também haja espaço para a música brasileira. Não se trata de tocar somente música brasileira. O repertório tradicional, internacional, pelas suas características, tem exigências técnicas e musicais relevantes e diferentes que o tornam imprescindível.

Você vê alguma diferença entre tocar peças solo (ou com piano) e tocar em outras formações de câmara? Qual situação prefere? Por quê?

Resposta: As obras solo dão uma liberdade maior em relação à interpretação que as com formação instrumental maior. Com piano, em duo, cria-se uma cumplicidade muito interessante e atraente e nas formações maiores, como um quinteto, por exemplo, o trabalho é diferente e exige uma atenção, uma flexibilidade, um ouvir um ao outro, uma participação de cada um muito maior no sentido de manter a unidade da obra e da interpretação. São três campos distintos e igualmente muito atraentes.

Relato informal de Justi na UNIRIO em 23 de fevereiro de 2014 sobre os fatores que ele vê como dificuldades para se fazer música de câmara:

“Difícil acesso a alguns manuscritos de compositores já mortos, que estão sob poder de outros músicos, além da questão dos direitos autorais, que encarece os projetos; os responsáveis pela escolha dos projetos a serem patrocinados pelos órgãos privados e públicos de apoio muitas vezes não têm o mínimo conhecimento ou interesse pela música de concerto; grande parte dos alunos não se interessa por esse tipo de música, porque vêm de igreja evangélica ou de banda militar; falta uma escola de música de nível médio ou profissionalizante que forme alunos com nível para tocar as peças mais difíceis e já dominarem as obras solo do repertório básico e assim terem tempo de se dedicar à música de câmara- lembrando que um bom camerista será um bom músico de orquestra, logo a música de câmara poderia ser incluída em seus testes” (Relato informal de Luis Carlos Justi na UNIRIO em 23/2/2014)

José Medeiros:

Em geral, você toca peças brasileiras em outras ocasiões (recitais, etc.)? Passa essas peças para alunos tocarem? Se não toca, qual é o motivo?

Resposta: Falando especificamente sobre o repertório do meu CD, eu tive a oportunidade de poder tocar a maioria das obras em vários festivais nos quais dei aula tais como: Festival de Todas as Artes de Londrina, Festival de Verão de Brasília, Semana da Música da Universidade Federal de Natal, e o Festival Internacional de Música do Pará. Todas as apresentações foram em recitais de divulgação do CD entre os anos de 2010 e 2011. Com certeza tenho divulgado o repertório com os alunos e também com colegas que me pedem as partituras quando escutam o CD. O duo de oboé e percussão, por exemplo, foi tocado pelo Alexandre Ficarelli em um festival na Holanda. Mas confesso que é difícil ter oportunidade de tocar o repertório do meu disco, principalmente pela dificuldade das obras, da variedade do repertório, de pessoal disponível, além da falta de espaço e aceitação a esse tipo de repertório, tanto do público quanto dos músicos, infelizmente.

Você prefere tocar esse ou outro tipo de repertório?

Resposta: Gosto de tocar todo tipo de repertório, principalmente aquele que me instiga a trazer algo novo para minha carreira. Quando tenho oportunidade, sempre mesclo esse repertório com o tradicional.

Das peças que estreou, qual que você mais gostou de tocar?

Resposta: As peças que mais me instigaram foram o *Concertino para oboé e cordas* e o *Duo para oboé e percussão* do Rodrigo Lima, por se tratar de obras que me trouxeram a oportunidade de explorar técnicas novas como harmônicos, multifônicos, duplo trilos e quarto de tom. Sem tirar o mérito dos outros compositores, cujas obras me encantaram, sem excluir ninguém.

Para você o que é mais fácil e prazeroso e o que é mais difícil e desagradável quando toca esse tipo de repertório?

Resposta: O mais fácil e prazeroso para mim é estar no palco tocando, ainda mais quando a obra foi escrita e dedicada a mim. O mais difícil é transmitir ao público algum significado da obra, ou seja, dar sentido ao discurso musical novo que o compositor traz para a obra. O mais desagradável, com certeza, é não conseguir chamar a atenção do público para aquilo que eu estou propondo como novo.

Harold Emert

Ele reclamou das dificuldades para editar e gravar CDs com obras brasileiras, teve que tirar do bolso, pois acha que os projetos são agraciados para quem é mais político e sabe “falar melhor”. Ele acabou de se aposentar pela OSN, dava repertório tradicional aos alunos. Falou da importância do programa da raio MEC Sala de Concertos e falou que na época a OSB fazia o que hoje a OSESP faz.

Alunos de oboé no Rio de Janeiro

Alguns relatos foram realizados informalmente e assim foram reescritos. Outros foram fornecidos por email, aí estão reproduzidos integralmente.

Hugo Felix, aluno de bacharelado em oboé na UNIRIO. Já tocou na Orquestra Sinfônica de Sergipe.

Gosta de música barroca e contemporânea. Pretende tocar música de câmara, porque gosta de interagir com outros. Já tocou muitos quintetos e trios na UFRJ (lá havia uma disciplina específica para isso) e também quando morou em Vitória (tocou na orquestra de lá), mas não lembra as peças e compositores que tocou. Não tem tocado música de câmara na UNIRIO, porque tem poucas pessoas disponíveis para música de câmara. Ouve trios brasileiros (um CD de Luis Carlos Justi). Gosta muito de Osvaldo Lacerda, pretende fazer mestrado sobre ele, gosta muito de música brasileira.

Rodrigo Herculano, aluno de bacharelado, já está se graduando, atualmente toca na Orquestra do Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

Gosta de tocar tudo, mas tem preferência e maior familiaridade com o repertório clássico e romântico. Gosta de ópera. Gosta de tocar música de câmara, mas não pretende ter como prioridade, porque não tem retorno financeiro. Acha o mercado muito ruim, precisaria mais tempo e dinheiro e atualmente não faria música de câmara por iniciativa própria. Achou um ótimo aprendizado, pois foi uma oportunidade de trabalhar com bons músicos e aprender atitudes profissionais. Já fez muita música de câmara com a Banda Filarmônica do Rio de Janeiro, como as serenatas de Dvorak e Strauss e peças brasileiras. Tocou também muitos quintetos na UFRJ, muito repertório brasileiro, como os quintetos de Edino Krieger, Radamés Gnattali, Julio Medaglia, Liduino Pitombeira e Lorenzo Fernandez. Atualmente está tocando o *Trio* de Madaleine Dring para flauta oboé e piano como aula de música de câmara na

UNIRIO. Não gostava do repertório brasileira, mas agora gosta. Acha que alguns compositores não sabem escrever para o instrumento “tem algumas coisas sem noção” e prefere tocar o repertório tradicional. Tocou na Alemanha o quarteto para oboé, flauta, violão e canto de José Guilherme Ripper.

Karoline Lamblet, aluna de Bacharelado da UNIRIO.

Gosta mais do repertório romântico e moderno, incluindo peças brasileiras. Fez a *Sonatina* de Ernst Mahle para oboé e piano. Ela quer tocar em orquestra. De música de câmara fez uns quintetos e nonetos, de brasileiro só arranjo só recentemente tocaram obras de compositores da UNIRIO. Ela gostou da experiência. Atualmente estão fazendo *Roda de Amigos* de César Guerra-Peixe.

Vinicius Louzada: aluno de licenciatura da UNIRIO, trabalha como regente de bandas, arranjador e compositor, também tocou clarinete por muito tempo.

Meu interesse é mais pela composição e regência do que pelo oboé. Gosto muito de música brasileira em geral, minha experiência musical vem das bandas, para as quais componho arranjos e obras originais. Ainda não conheço muito do repertório clássico. Acha a música de câmara uma prática educacional importante, pois é um estímulo para as pessoas aprenderem umas com as outras.

Thiago André da Silva Duarte, aluno da UFRJ de 2009 a 2014 disse que na UFRJ sonatas para oboé e piano são incluídas nas aulas de música de câmara.

Ele tocou no Quinteto de Sopros do projeto do Aloysio Fagerlande peças como *Xaxando no Cerrado* e uma peça do Rafael Baptista, além de um sexteto de um compositor estrangeiro que ele não lembra qual foi. Ele gosta de música de câmara porque trabalha mais o oboé que a orquestra e porque pode tocar com outras pessoas. Ele gosta de ensinar, por isso gostaria de ser professor. Prefere os estilos clássico e romântico, além de Debussy e Ravel. Não estudou muito o repertório brasileiro.

João Gabriel, aluno no primeiro período na UFRJ quer ser músico de orquestra. Já ouviu o Quinteto da UFRJ tocando peças brasileiras. Ele gosta mais de peças clássicas porque acha o Barroco difícil e não acha que o oboé combine com música de câmara. Conhece a sonata de Breno Blauth, mas não conhece quase nada de música brasileira, a não ser um pouco de Villa-Lobos.

Josué Felipe da Silva, aluno da UNIRIO, tocou um quinteto de Haydn na UFRJ, um quinteto brasileiro que não lembra qual foi e a serenata de Dvorak. Entrando no Música Itinerante este semestre. Gosta de música de câmara, mas prefere o repertório de oboé solo e gosta mais de tocar em orquestra. Gosta de ouvir música do período clássico e romântico. Quando perguntei se gostava de música brasileira disse que não, mas se referia à música pop brasileira massificada, pois admitiu que pouco conhece de música brasileira de concerto.

Alunos das UFPE

Junielson Nascimento, aluno de licenciatura da UFPE, um dos raros exemplos de instrumentista compositor, realiza arranjos para banda.

Que músicas você costuma ouvir?

Resposta: Eu costumo ouvir música popular nos momentos que paro pra degustar um pouco. Jazz, Bossa, samba, choro (...). Enfim, isso em geral. Por vezes escuto também o que pretendo ou irei tocar com proximidade. E algumas vezes gosto muito de ouvir sinfonias e poemas sinfônicos de orquestração carregada: Mahler, Bruckner, Strauss. Me faz muito bem.

Que repertório você gosta de tocar ou pretende tocar?

Resposta: Gosto muito e pretendo tocar peças do repertório brasileiro a priori. Breno Blauth, Villa-Lobos. Confesso que deixei isso um pouco de lado por um tempo e quero recuperar o tempo perdido.

Você gosta de música de câmara? Pretende trabalhar com isso? Por quê?

Resposta: Gosto muito de fazer música de câmara embora tenho poucas oportunidades de assim fazer. Na Paraíba estou experimentando isso um pouco mais e sinceramente só vejo aspectos positivos! Não consigo dissociar a formação de um músico a música de câmara. Minhas próximas expectativas na área nesse atual momento é montar um trio de clarinete, fagote e oboé do Villa-Lobos juntos com os amigos Josias e Isaias. Pra mim particularmente é desafiador!!

Maria José dos Santos, formada pela UFPE em 2013, respondida em 22 de julho de 2014.

Que músicas você costuma ouvir?

Resposta: Costumo ouvir músicas para oboé, trechos de orquestra, concertos... (músicas que estou estudando, tocando ou que ainda não conheço), também ouço músicas de outros instrumentos e canto, isso muitas vezes por acaso, começo a ouvir e acho a interpretação e a música bonitas e isso encanta e assim passo a conhecer mais... e também gosto de ouvir MPB e internacionais variados...

Que repertório você gosta de tocar ou pretende tocar?

Resposta: Gosto de tocar sonatas e concertos para oboé, em especial *o Concerto para oboé de Strauss*; Para orquestra gosto das Sinfonias; Gostei muito de tocar o *Trio para Oboé, Clarinete e Fagote de Erwin Schulhoff* e *Sinfonia Concertante k 297b* e o *Quarteto em Fá de Mozart*. Pretendo tocar os principais Concertos para Oboé e tudo o que for possível...

Você gosta de música de câmara? Pretende trabalhar com isso? Por quê?

Resposta: Gosto de música de câmara e pretendo continuar fazendo, é uma prática em conjunto indispensável, pois através dela temos a oportunidade de interagir com outros músicos, bem mais que em orquestra. Na música de câmara precisamos da colaboração de todos no grupo, todas as opiniões precisam ser respeitadas, ouvidas, discutidas e praticadas para chegar-se a um resultado final satisfatório, assim nos leva a interagir musicalmente e humanamente com os colegas, esses são aspectos positivos, mas se não soubermos lidar com as diferentes opiniões, entraremos em conflito e isso seria um aspecto negativo.

Você gosta do repertório brasileiro? O que já tocou?

Resposta: Sim, gosto de repertório brasileiro, já toquei:

Valsa, de Osvaldo Lacerda; *As Duas Estações Nordestinas*, *Quinteto de Madeiras n° 1* de Mateus Alves; *Justamente Justi* de Inaldo Pereira; *Três invenções* para oboé, clarinete e fagote, José Siqueira.

Para Octeto já toquei:

Coisas do Agreste, No Segredo (Maxixe), Dimas Sedícias;

Segura Ele, de Pixinguinha;

Valsinha, de Chico Buarque e Vinícius de Moraes;

Flor Amorosa, de Antonio Calado;

Mororó, Suíte Recife, de Duda;

Bachianas Brasileiras n° 5, Melodia Sentimental, Trenzinho do Caipira, de Villa-Lobos; além de arranjos diversos de músicas de Luiz Gonzaga.

Achou importante tocar?

Resposta: Foi muito importante tocar cada uma delas, em períodos e situações diferentes e com exigências singulares, mas cada uma me ensinou algo, além de tudo pude conhecer um pouquinho da música brasileira e pude conviver e trocar informações e ideias com muitos músicos, alunos e professores.

Roberta Belo foi oboísta da orquestra sinfônica de Sergipe e atualmente é professora do Conservatório Pernambucano de Música e em um projeto social do bairro do Coque, a Orquestra Criança Cidadã.

Que músicas você costuma ouvir?

Resposta: Diversos tipos: Sinfonias, concertos de variados instrumentos, sonatas, MPB, Jazz, Rock, Música Pernambucana contemporânea, Forró Pé de Serra e Frevo.

Que repertório você gosta de tocar ou pretende tocar?

Resposta: Eu gosto de tocar músicas eruditas que tenham sido compostas do período romântico em diante (do Classicismo pra trás eu toco mais por obrigação) e gostaria de poder tocar Chôro, Jazz, Rock e músicas contemporâneas tanto eruditas quanto populares.

Você gosta de música de câmara? Pretende trabalhar com isso? Por quê?

Resposta: Sim, já trabalho com isso. Faço parte de um quinteto de sopros. Acredito que é uma das melhores formas, senão a melhor, de nos desenvolvermos musicalmente. Tanto do ponto de vista técnico, quanto do ponto de vista estilístico.

Diga os aspectos positivos e negativos de tocar música de câmara.

Resposta: POSITIVOS: desenvolvimento e/ou melhoria de aspectos técnicos importantíssimos como: afinação, dinâmica e articulação. Também exige de nós a melhoraria e desenvolvimento do aspecto estilístico e, conseqüentemente nos permite aprimorar o nosso tipo de execução. E por fim, nos ajuda a termos um pouco de refinamento humano; Trabalhar em um grupo de câmara exige de nós toda solidariedade, paciência e tolerância que jamais nos foi exigido em quase nenhuma outra situação. NEGATIVOS: desconheço. E não consigo imaginar nenhum.

Você gosta de repertório brasileiro?

Resposta: Sim. Gosto muito!

O que conhece ou já tocou de música de câmara brasileira?

Resposta: Não conheço muita coisa. Mas no quinteto já executamos obras dos seguintes compositores: Oscar Lorenzo Fernández, Dimas Sedícias, Mavíael Celestino, Fernando Morais, Carlos Malta e Humberto Texeira/Luiz Gonzaga.

Achou importante tocar?

Resposta: Sim. São obras com as quais sempre nos identificamos de alguma forma.

APÊNDICE E

MODELO DE QUESTIONÁRIO PARA O PÚBLICO FREQUENTADOR DE CONCERTOS

1. Você é músico ou familiar ou amigo de um músico?
2. Por que veio a essa apresentação?
3. Vai frequentemente às apresentações de música nova? Se for a primeira vez, voltaria? Se vem com frequência, do que mais gostou e do que menos gostou?
4. Ouve que outros tipos de música? De quais mais gosta?
5. Prefere música brasileira, de outros países ou é indiferente? Por quê?

APÊNDICE F**MODELO DE QUESTIONÁRIO DAS AULAS EM GRUPO COM OS ALUNOS DE MÚSICA DE CÂMARA COM OS ALUNOS DA UFPE EM 2012.1**

1. De quais atividades mais gostou? E das que menos gostou?
2. Quais os aspectos positivos e os negativos da aula?
3. Você acha que as aulas foram úteis e importantes? Diga o por quê.
4. Relate se haveria outras atividades que gostaria que fossem realizadas nessas aulas, ou se gostaria que algumas atividades realizadas fossem mais trabalhadas.

ÍNDICE REMISSIVO

- Abstrai Ensemble*, 85, 273
- Alan Williams, 143
- Alberto Nepomuceno, 59, 64, 86
- Alexandre Ficarelli, 89, 284
- Aloysio Fagerlande, 85, 86, 88, 286
- André Mehmari, 58, 64, 89
- Andy Warhol, 43
- Antonin Dvorak, 94
- Antonio Carlos Carrasqueira, 33
- Antonio Vivaldi, 110, 111, 117
- Arcangelo Corelli, 112
- Arnold Bax, 87
- Arthur Bliss, 87
- Artur da Távola, 63
- Arvo Pärt, 117, 125
- Astor Piazzolla, 94
- Aylton Escobar, 57, 59
- Beatles, 114, 115, 210
- Benjamin Britten, 87, 144
- Bernardo Ramos, 9, 162, 170, 172, 179, 185
- Breno Blauth, 89, 286, 287
- Bruno Kiefer, 65
- Caio Senna, 108, 139, 142, 143
- Camargo Guarnieri, 52, 59, 60, 64, 65, 99, 100, 207
- Camerata Aberta*, 85, 273
- Celso Loureiro Chaves, 58
- Cesar Cui, 93
- César Guerra-Peixe, 48, 51, 58, 60, 61, 92, 100, 102, 190, 207, 286
- Claudia Toni, 61
- Claudio Santoro, 59, 64, 65, 99, 101, 102
- Curt Lange, 99, 100
- Darius Milhaud, 99
- David Korenchender, 102
- Deat Ryser, 94
- Delgado de Carvalho, 59
- Dimitri Cervo, 108, 119, 120, 121, 123, 124, 125
- Dorival Caymmi, 58
- Edino Krieger, 11, 48, 60, 91, 99, 102, 200, 206, 285
- Edmundo Villani-Côrtes, 51
- Edu Lobo, 58
- Eduardo Guimarães Álvares, 58
- Egberto Gismonti, 58, 64
- Elomar, 93
- Emilio Terraza, 100
- Eric Ewazen, 94
- Ernani Aguiar, 69, 101
- Ernst Mahle, 65, 100, 101, 108, 126
- Ernst Widmer, 59, 100
- Esther Scliar, 87, 102
- Fany Solter, 86
- Fernanda Jiran, 64
- Fernando Morais, 92, 290
- Francis Hime, 57
- Francisco Braga, 59, 64, 98, 100

- Francisco Manuel da Silva, 60
Francisco Mignone, 50, 65, 99, 100, 102
Franz Doppler, 94
Friedrich Kummer, 94
Frutuoso Vianna, 100
G. P. Palestrina, 94
Getúlio Vargas, 62
Gilberto Gagliardi, 57
Gilberto Mendes, 50, 65, 83, 101, 119
Gilberto Tinetti, 62, 86
Glauco Velásquez, 98
GNU, 85, 143
Gordon Jacob, 87
Grupo CRON, 85
Grupo Ludwig, 69
Gustav Holst, 87
Hans Werner Henze, 87
Hans-Joachim Koellreutter, 62, 100
Harold Emert, 65, 87
Harry Cowl, 48
Heinz Holliger, 87
Heitor Alimonda, 89, 205
Heitor Villa-Lobos, 31, 48, 57, 58, 59, 60, 62, 88, 98, 201
Hermeto Pascoal, 25, 33, 162, 169, 175, 176
Igor Stravinsky, 99
Isang Yun, 87
Itiberê Zwarg, 9, 25, 33, 169, 170, 172, 185
Ivan Jetvic, 93
Jean Baptiste Lully, 112
Jean Dubuffet, 40, 206
Jocy de Oliveira, 87, 101, 102
Joel Gisiger, 68, 280
John Cage, 41, 44, 101, 106
Jorge Antunes, 65, 83, 102, 108, 110, 115, 119
José Antonio de Almeida Prado, 102
José Maurício Nunes Garcia, 59
José Medeiros, 65, 68, 273, 281, 283
José Siqueira, 99, 101, 288
José Vieira Brandão, 57, 99
Joseph Beuys, 41, 204
Joseph Haydn, 98
Julio Medaglia, 57, 91, 285
Junielson do Nascimento, 91
Juscelino Kubitschek, 61
Karlheinz Stockhausen, 87, 101
Karoline Lamblet, 92, 285
L. V. Beethoven, 93
Leon Goossens, 87
Leonardo Margutti, 60
Liduino Pitombeira, 65, 91
Lilia Justi, 126
Luanna Conceição, 88
Luciano Berio, 87, 101
Luciano Gallet, 99, 202
Lucius Mota, 89
Luis Carlos Justi, 85, 86, 89, 126, 282
Luis Carlos Vinholes, 101
Luis Leite, 33
Malcolm Arnold, 87
Marcel Duchamp, 41
Marcos Lucas, 108, 143, 145, 146
Maria José dos Santos, 90, 287
Mário de Andrade, 75, 85, 100
Mario Tavares, 101

- Marisa Rezende, 69, 102
- Marlos Nobre, 62, 65, 101
- Martin Herraiz, 65, 102, 275, 276, 279
- Mauricio de Bonis, 65, 278, 280
- Michael Haydn, 94
- Michel Teló, 139, 140
- Mozart Camargo Guarnieri, 57, 59, 60
- Música Nova da UFRJ*, 85
- Nestor de Hollanda Cavalcanti, 102, 108, 132, 133, 134, 135, 137, 138
- Niccolò Paganini, 94
- Nikolai Brucher, 60
- Norah de Almeida, 87
- Norton Morozowicz, 87
- Olivier Toni, 100
- Oscar Lorenzo Fernandez, 59, 60, 91, 190
- Oswaldo Lacerda, 54, 55, 100, 285, 288
- Paulo Aragão, 59
- Paulo Justi, 126
- Pedro Paes, 9, 186, 187
- Prelúdio XXI*, 49, 69, 70, 71, 75, 143
- Projeto Música Itinerante*, 88, 92, 272
- Projeto Quinteto Experimental de Sopro*, 87, 91
- Quarteto de Cordas da Cidade de São Paulo*, 85
- Quinteto Brasília*., 86
- Quinteto Brasil*, 85
- Quinteto da UNB*, 86
- Quinteto de Cordas de Curitiba*, 85
- Quinteto Lorenzo Fernandez*, 86
- Radamés Gnatalli, 58, 61, 64, 85, 91, 101, 285
- Rafael Baptista, 92, 286
- Ralph Vaughan Williams, 87, 144
- Rami Levin, 89
- Ravi Shankar Domingues, 89
- Ricardo Rocha, 53
- Ricardo Rodrigues, 87
- Ricardo Tacuchian, 50, 51, 59, 65, 101, 102
- Robert Rauschenberg, 41
- Roberta Belo, 91, 289
- Roberto Tibiriçá, 62
- Rodolfo Caesar, 56
- Rodolfo Coelho de Souza, 48, 56, 119
- Rodrigo Herculano, 91, 285
- Rodrigo Lima, 65, 273, 278, 281, 284
- Rodrigo Vita, 60
- Ronaldo Miranda, 57, 58, 59, 60, 102
- Ronaldo Miranda., 102
- Rosana Lanzelotti, 56
- Rubens Ricciardi, 50
- Sergio Assad, 58
- Sérgio Barrenechea, 88
- Sigismund von Neukomm, 98
- Sigrido Leventhal, 55
- Souza Lima, 65
- Steve Reich, 95, 116
- Terry Riley, 114, 115, 116
- Thiago Duarte, 91
- Tim Rescala, 102
- Tom Jobim, 58, 59, 64, 85
- Trio Capitu*, 49, 86
- Trio Música Viva*, 87, 230, 251
- Villa Lobos, 85, 99, 100, 101, 119, 201, 240, 245, 256, 286
- Vinko Globokar, 87

William Blake, 144

Willy Correa de Oliveira, 83, 101

Witold Lutoslavsky, 101

Witold Lutoslawsky, 87

Zequinha de Abreu, 58