



Claudia das Chagas Prodossimo
(Organizadora)

Música: Circunstâncias Naturais e Sociais

Atena
Editora
Ano 2019

Claudia das Chagas Prodossimo

(Organizadora)

Música: Circunstâncias Naturais e Sociais

Atena Editora

2019

2019 by Atena Editora
Copyright © Atena Editora
Copyright do Texto © 2019 Os Autores
Copyright da Edição © 2019 Atena Editora
Editora Executiva: Prof^a Dr^a Antonella Carvalho de Oliveira
Diagramação: Geraldo Alves
Edição de Arte: Lorena Prestes
Revisão: Os Autores

O conteúdo dos artigos e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores. Permitido o download da obra e o compartilhamento desde que sejam atribuídos créditos aos autores, mas sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

Conselho Editorial

Ciências Humanas e Sociais Aplicadas

Prof. Dr. Álvaro Augusto de Borba Barreto – Universidade Federal de Pelotas
Prof. Dr. Antonio Carlos Frasson – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof. Dr. Antonio Isidro-Filho – Universidade de Brasília
Prof. Dr. Constantino Ribeiro de Oliveira Junior – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof^a Dr^a Cristina Gaio – Universidade de Lisboa
Prof. Dr. Deyvison de Lima Oliveira – Universidade Federal de Rondônia
Prof. Dr. Gilmei Fleck – Universidade Estadual do Oeste do Paraná
Prof^a Dr^a Ivone Goulart Lopes – Istituto Internazionele delle Figlie de Maria Ausiliatrice
Prof. Dr. Julio Candido de Meirelles Junior – Universidade Federal Fluminense
Prof^a Dr^a Lina Maria Gonçalves – Universidade Federal do Tocantins
Prof^a Dr^a Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Prof^a Dr^a Paola Andressa Scortegagna – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof. Dr. Urandi João Rodrigues Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará
Prof^a Dr^a Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande
Prof. Dr. Willian Douglas Guilherme – Universidade Federal do Tocantins

Ciências Agrárias e Multidisciplinar

Prof. Dr. Alan Mario Zuffo – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Alexandre Igor Azevedo Pereira – Instituto Federal Goiano
Prof^a Dr^a Daiane Garabeli Trojan – Universidade Norte do Paraná
Prof. Dr. Darllan Collins da Cunha e Silva – Universidade Estadual Paulista
Prof. Dr. Fábio Steiner – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul
Prof^a Dr^a Girlene Santos de Souza – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
Prof. Dr. Jorge González Aguilera – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Ronilson Freitas de Souza – Universidade do Estado do Pará
Prof. Dr. Valdemar Antonio Paffaro Junior – Universidade Federal de Alfenas

Ciências Biológicas e da Saúde

Prof. Dr. Benedito Rodrigues da Silva Neto – Universidade Federal de Goiás
Prof.^a Dr.^a Elane Schwinden Prudêncio – Universidade Federal de Santa Catarina
Prof. Dr. Gianfábio Pimentel Franco – Universidade Federal de Santa Maria
Prof. Dr. José Max Barbosa de Oliveira Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará

Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Profª Drª Raissa Rachel Salustriano da Silva Matos – Universidade Federal do Maranhão
Profª Drª Vanessa Lima Gonçalves – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande

Ciências Exatas e da Terra e Engenharias

Prof. Dr. Adélio Alcino Sampaio Castro Machado – Universidade do Porto
Prof. Dr. Eloi Rufato Junior – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof. Dr. Fabrício Menezes Ramos – Instituto Federal do Pará
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Prof. Dr. Takeshy Tachizawa – Faculdade de Campo Limpo Paulista

Conselho Técnico Científico

Prof. Msc. Abrãao Carvalho Nogueira – Universidade Federal do Espírito Santo
Prof. Dr. Adaylson Wagner Sousa de Vasconcelos – Ordem dos Advogados do Brasil/Seccional Paraíba
Prof. Msc. André Flávio Gonçalves Silva – Universidade Federal do Maranhão
Prof.ª Drª Andreza Lopes – Instituto de Pesquisa e Desenvolvimento Acadêmico
Prof. Msc. Carlos Antônio dos Santos – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Prof. Msc. Daniel da Silva Miranda – Universidade Federal do Pará
Prof. Msc. Eliel Constantino da Silva – Universidade Estadual Paulista
Prof.ª Msc. Jaqueline Oliveira Rezende – Universidade Federal de Uberlândia
Prof. Msc. Leonardo Tullio – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof.ª Msc. Renata Luciane Polsaque Young Blood – UniSecal
Prof. Dr. Welleson Feitosa Gazel – Universidade Paulista

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)	
M987	Música [recurso eletrônico] : circunstâncias naturais e sociais / Organizadora Claudia das Chagas Prodossimo. – Ponta Grossa, PR: Atena Editora, 2019. Formato: PDF Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader Modo de acesso: World Wide Web Inclui bibliografia ISBN 978-85-7247-484-9 DOI 10.22533/at.ed.849191207 1. Música – Pesquisa – Brasil. 2. Comunicação e expressão. I. Prodossimo, Claudia das Chagas. CDD 784.5
Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422	

Atena Editora
Ponta Grossa – Paraná - Brasil
www.atenaeditora.com.br
contato@atenaeditora.com.br

APRESENTAÇÃO

O *e-book* intitulado “Música: Circunstâncias Naturais e Sociais” reúne pesquisas que abordam a música em suas diversas manifestações. Sabe-se que a música e seus elementos permeiam a vida do homem desde os primórdios da civilização, adquirindo funções variadas como comunicação, expressão, rituais de cura, entre outros. A música também é considerada como a manifestação artística que estimula mais áreas do cérebro simultaneamente, para quem ouve e, mais ainda, para quem pratica.

Desde então, muito se descobriu sobre os benefícios da aplicação da música enquanto ferramenta de socialização, comunicação, estimulação, em se tratando de aspectos físicos e fisiológicos, cognitivos, emocionais e relacionais.

Neste *e-book* pode-se ver a amplitude de pesquisas relacionadas à música, desde uma análise técnica relacionada a performance e estética até o seu uso terapêutico.

A primeira seção traz artigos que relacionam a prática de música à área educacional, pensando em modelos de ensino, contribuições para a formação do professor e seu uso tanto na educação a distância quanto na infantil, tratando do contexto mais amplo da educação e ainda de aspectos tecnológicos envolvidos no ensino específico da música.

Na sequência, ‘Estética e Performance Musical’ dedica-se a explorar aspectos envolvidos na composição e execução de peças, considerando o processo criativo, a relação entre os elementos musicais, questões técnicas e a própria performance enquanto experiência estética.

A terceira seção ajuda a reconhecer a importância da música como instrumento de socialização, pois, em sendo uma forma de expressão, permite que o homem se comunique e se relacione com o seu meio. Os artigos aqui reunidos exploram questões culturais que constituem e são constituídas nessa relação homem-comunidade, abordando elementos expressivos e perceptivos, competitividade *versus* integração, música como memória cultural, reflexões sobre gênero e sobre o pensamento enquanto força ativa e criativa.

Para finalizar, apresenta-se um artigo que enfatiza a utilização da música com enfoque terapêutico, sendo aplicada na estimulação cognitiva em um caso específico de demência.

Aos autores, fica o agradecimento pela produção e o desejo de que a busca pelo conhecimento continue sendo uma constante. Aos leitores, que este material seja provocativo e os incentive a também compartilhar suas experiências.

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1	1
EDUCAÇÃO FORMAL, NÃO-FORMAL E INFORMAL: EM BUSCA DE NOVOS MODELOS	
Nathan Tejada de Podestá Sílvia Maria Pires Cabrera Berg	
DOI 10.22533/at.ed.8491912071	
CAPÍTULO 2	9
EXPERIÊNCIAS ARTÍSTICAS EM ESCOLA QUE CONTRIBUEM PARA A FORMAÇÃO DO PROFESSOR DE MÚSICA	
Mariana Lopes Junqueira Leomar Peruzzo Carla Carvalho	
DOI 10.22533/at.ed.8491912072	
CAPÍTULO 3	15
A MÚSICA E OUTRAS LINGUAGENS DA ARTE NA EDUCAÇÃO INFANTIL DA REDE MUNICIPAL DE ENSINO DE FLORIANÓPOLIS	
Simone Cristiane Silveira Cintra Cristine Maria de Moura Sieben Rosinete Valdeci Schmitt Carmen Lúcia Nunes Vieira	
DOI 10.22533/at.ed.8491912073	
CAPÍTULO 4	28
CANTO CORAL VIRTUAL: UMA PROPOSTA DE ENSINO PARA A EDUCAÇÃO A DISTÂNCIA (EAD)	
Daniel Chris Amato Tânia Cristina de Assis Quintino Okubo	
DOI 10.22533/at.ed.8491912074	
CAPÍTULO 5	40
TECNOLOGIAS NA EDUCAÇÃO MUSICAL: ASPECTOS NEGATIVOS	
Daniel Marcondes Gohn	
DOI 10.22533/at.ed.8491912075	
CAPÍTULO 6	50
PRÁTICA DE CONJUNTO NOS ESTÁGIOS INICIAIS DE FORMAÇÃO MUSICAL: UMA PROPOSTA INTEGRADORA	
Daniel Augusto Oliveira Machado	
DOI 10.22533/at.ed.8491912076	
CAPÍTULO 7	58
A ESCALA DUAL: DA AMBIGUIDADE MODAL À DUALIDADE EXPRESSIVA EM VIVALDI, BIZET E CHOSTAKÓVITCH	
Luciano de Freitas Camargo	
DOI 10.22533/at.ed.8491912077	

CAPÍTULO 8	69
O CONCERTO PARA <i>HARMÔNICA</i> E <i>ORQUESTRA</i> DE HEITOR VILLA-LOBOS: CONSIDERAÇÕES SOBRE A ARTICULAÇÃO FORMAL NO 1º MOVIMENTO	
Edson Tadeu de Queiroz Pinheiro	
DOI 10.22533/at.ed.8491912078	
CAPÍTULO 9	87
O PROCESSO DE CRIAÇÃO DE <i>PONTEADO</i> , PEÇA PARA TRÊS VIOLÕES: EXPLORAÇÃO DE GESTOS INSTRUMENTAIS EM PERFORMANCE	
Ledice Fernandes Weiss Tiê Perrotta Campos	
DOI 10.22533/at.ed.8491912079	
CAPÍTULO 10	98
VILLA-LOBOS E O EXPERIMENTALISMO INSTRUMENTAL: UMA INVESTIGAÇÃO ACERCA DAS TÉCNICAS ESTENDIDAS PARA CLARINETA EM SUA OBRA	
Diogo Maia Santos Luis Antonio Eugênio Afonso Daniel Aparecido de Oliveira	
DOI 10.22533/at.ed.84919120710	
CAPÍTULO 11	115
COLABORAÇÃO E ESTABILIDADE MORFOLÓGICA NO PROCESSO CRIATIVO DE <i>CHÃO DE OUTONO</i>	
Valentina Daldegan Davi Raubach Tuchtenhagen	
DOI 10.22533/at.ed.84919120711	
CAPÍTULO 12	122
DATANDO MÚSICA IMPRESSA: UM EXERCÍCIO A PARTIR DE DOCUMENTOS MUSICAIS DO ACERVO BALTHASAR DE FREITAS	
Rodrigo Alves da Silva	
DOI 10.22533/at.ed.84919120712	
CAPÍTULO 13	132
A HOMOGENEIDADE SONORA NO QUARTETO DE CORDAS: DIFERENTES ENFOQUES POSSÍVEIS	
Adonhiran Reis Emerson de Biaggi	
DOI 10.22533/at.ed.84919120713	
CAPÍTULO 14	140
ESTUDO SOBRE A PERFORMANCE PERCUSSIVA DA CIRANDA DE MANACAPURU	
Ygor Saunier Mafra Carneiro Monteiro Carlos Stasi Karine Aguiar de Sousa Saunier	
DOI 10.22533/at.ed.84919120714	

CAPÍTULO 15	149
PEDAGOGIA DA PERFORMANCE E O CANTOR	
Daniele Briguente	
DOI 10.22533/at.ed.84919120715	
CAPÍTULO 16	157
A EXPERIÊNCIA DA ESCUTA MUSICAL DOS JOVENS ALUNOS DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO ACRE	
Consuelo Paulino Bylaardt	
DOI 10.22533/at.ed.84919120716	
CAPÍTULO 17	166
AMERICAN IDOL: UM OLHAR SOBRE O AMBIENTE COMPETITIVO EM REALITY SHOWS MUSICAIS	
Eduardo Silva Alves de Macedo	
Katarina Milena dos Santos Gadelha	
Pablo Cezar Laignier de Souza	
DOI 10.22533/at.ed.84919120717	
CAPÍTULO 18	177
ENTRE REPRODUÇÃO E RECONSTRUÇÃO: UM PARALELO ENTRE NATUREZA-MORTA E TRANSCRIÇÃO MUSICAL A PARTIR DE LÉVI-STRAUSS E KURTÁG	
Max Packer	
DOI 10.22533/at.ed.84919120718	
CAPÍTULO 19	191
GENY MARCONDES, ARTISTA INTERDISCIPLINAR: REFLEXÕES SOBRE RELAÇÕES DE GÊNERO	
Iracele Aparecida Vera Livero de Souza	
DOI 10.22533/at.ed.84919120719	
CAPÍTULO 20	204
SOBRE A IMAGEM DO PENSAMENTO EM DELEUZE E SUAS RELAÇÕES COM A CULTURA E A MÚSICA	
Bruno Maia de Azevedo Py	
DOI 10.22533/at.ed.84919120720	
CAPÍTULO 21	217
ENTRE OBJETOS E PERFORMANCES: REFLEXÕES SOBRE MÚSICA E MEMÓRIA	
Aline Azevedo	
Flavio Barbeitas	
DOI 10.22533/at.ed.84919120721	
CAPÍTULO 22	229
MEMÓRIA MUSICAL PRESERVADA NA DEMÊNCIA SEMÂNTICA: UM ESTUDO PRELIMINAR	
Cybelle Maria Veiga Loureiro	
DOI 10.22533/at.ed.84919120722	
SOBRE A ORGANIZADORA	237

ENTRE REPRODUÇÃO E RECONSTRUÇÃO: UM PARALELO ENTRE NATUREZA-MORTA E TRANSCRIÇÃO MUSICAL A PARTIR DE LÉVI-STRAUSS E KURTÁG*

Max Packer

Universidade de São Paulo

São Paulo - SP

* Este artigo apresenta um estágio preliminar da investigação que veio a ser ampliada e aprofundada em um capítulo de minha tese de doutorado “Dobra, redobra, desdobra: *comentário* e abertura composicional de obras musicais” (PACKER, 2018), defendida na Universidade de São Paulo, em 2018. A presente versão foi elaborada para a ocasião de uma comunicação oral no Simpósio Internacional de Música na Amazônia – SIMA 2017. A pesquisa que resultou neste artigo foi financiada pela FAPESP.

RESUMO: Em sua reflexão acerca da representação pictórica, Claude Lévi-Strauss observa a tensão entre duas tendências gerais que se interpenetram: de um lado a reprodução do modelo e, de outro, a sua *reconstrução*. O antropólogo investiga como, apesar da impossibilidade de imitar integralmente os objetos, a pintura figurativa é capaz de, ainda assim, capturar dimensões e qualidades latentes de seu modelo e reconstruí-las em um novo domínio. Na segunda parte deste artigo, observaremos, em três transcrições de Gyorgy Kurtág de peças de J. S. Bach, um conjunto de procedimentos que expressam no âmbito musical uma tensão, análoga à apontada pelo antropólogo no campo pictórico, entre reprodução e reconstrução. Por meio

desta aproximação, pretende-se, interrogar a transcrição musical enquanto uma operação capaz de refletir ativamente sobre outra obra através de sua reelaboração em um outro meio instrumental.

PALAVRAS-CHAVE: Transcrição Musical. Processos criativos. Claude Lévi-Strauss. Representação pictórica. Gyorgy Kurtág.

ABSTRACT: In his thoughts on pictorial representation, Lévi-Strauss distinguishes a tension between two general tendencies that interplay: the *reproduction* of a model and its *reconstruction*. The anthropologist investigates how, despite the impossibility of achieving full imitation of objects, figurative painting is capable of capturing latent qualities of its models and re-elaborating them in a new domain. Stemming from Lévi-Strauss conceptual elaboration this paper examines three transcriptions by G. Kurtág of works by J. S. Bach in order to investigate musical transcription as a process capable of actively speculating on another work by reworking it through new instrumental means.

KEYWORDS: Musical transcription. Creative processes. Claude Lévi-Strauss. Pictorial representation. Gyorgy Kurtág.

1 | DUAS TENDÊNCIAS: IMITAR VS. SIGNIFICAR

Em entrevista concedida a Georges Charbonnier em 1961, Claude Lévi-Strauss observou que um dos traços mais marcantes e originais das artes plásticas do Ocidente é a ambição por capturar os objetos em benefício do espectador. Esta tendência, que ele chamou de “possessividade em relação ao objeto”, teria motivado o avanço das técnicas de representação ao longo da história, sobretudo a partir da pintura italiana do *Quattrocento*, em direção a uma arte cada vez mais imitativa. Os recursos técnicos à disposição dos artistas teriam oferecido um meio cada vez mais eficaz de reproduzir as qualidades sensíveis dos objetos adotados como modelo.

À tendência em direção a uma reprodução cada vez mais fiel aos objetos, o antropólogo contrasta uma outra situação, em que a dificuldade de dominar completamente os meios técnicos ofereceria resistência à imitação, impedindo o artista de “apoderar-se” integralmente de seu modelo. “Quando não se pode obter um ‘fac-similado’ do modelo, contenta-se, ou escolhe-se significá-lo” (LÉVI-STRAUSS; CHARBONNIER, 1989, p. 78). Esta outra situação é ilustrada, primeiramente, a partir de uma observação genérica a respeito das artes de culturas não-ocidentais e de certos “períodos primitivos” da arte ocidental.

Então me parece que, nas artes que chamamos primitivas, sempre há [...] uma disparidade entre os meios técnicos dos quais o artista dispõe e a resistência dos materiais que têm para vencer, que o impede [...], mesmo se conscientemente não o quisesse (e frequentemente ele o quer), de fazer da obra de arte um simples fac-similado. (LÉVI-STRAUSS; CHARBONNIER, 1989, p. 55)

Em seguida, Lévi-Strauss acrescenta que, embora a insuficiência dos meios técnicos seja mais evidente em algumas práticas artísticas do que em outras – sobretudo se comparadas aos desenvolvimentos ocorridos na Renascença italiana –, a disparidade entre, por um lado, as ferramentas ao alcance do artista e os materiais disponíveis e, por outro, o próprio modelo, seria um traço comum a toda criação estética, em maior ou menor grau segundo as sociedades, “mas sempre real” (IDEM, p. 85). A impossibilidade de superar completamente as resistências do processo de criação se deve ao seu caráter artesanal – “que é talvez o denominador comum da todas as manifestações estéticas” (IDEM, p. 96). Em *O Pensamento Selvagem* (1962), Lévi-Strauss define este “caráter artesanal” nos termos de um diálogo com as contingências intrínsecas ao processo, isto é, de um confronto entre as intenções do artista e os obstáculos materiais que se manifestam no decorrer da execução:

[...] no tamanho ou na forma do pedaço de madeira de que dispõe o escultor, no sentido das fibras, na qualidade da textura, na imperfeição dos instrumentos de que ele se serve, as resistências que a matéria lhe opõe, ou no projeto, no trabalho em vias de finalização, nos incidentes imprevisíveis que surgirão no decorrer da operação. (LÉVI-STRAUSS, 1989, p. 44)

Assegurando o hiato entre modelo e representação, o confronto com as

“contingências de execução” impõe um outro tipo de relação com o objeto¹, na qual Lévi-Strauss reconhece o viés “significativo” da representação: construir um objeto artesanal *a partir de* aspectos absorvidos de um modelo mas *sem buscar confundir-se com ele*.

Ao identificar estas duas tendências, à imitação e à significação do modelo, Lévi-Strauss não aponta somente para um contraste entre as artes de diferentes culturas ou épocas, mas para uma polaridade que tencionaria a criação estética de modo geral. Segundo ele, o caráter de signo da obra de arte provém justamente do fato de que ela não pode jamais realizar uma imitação completa dos seus modelos. No entanto, ela também não se confunde plenamente com a linguagem, pois não deixa de possuir correspondência sensível com os objetos à sua volta, e para os quais aponta. A regra saussuriana da arbitrariedade do signo linguístico não se aplica igualmente ao signo estético.

A linguagem articulada é um sistema de signos arbitrários, sem relação sensível com os objetos que se propõe a significar, enquanto que, na arte, uma relação sensível continua a existir entre o signo e o objeto. [...] a obra de arte, significando o objeto, consegue elaborar uma estrutura de significação que tem uma relação com a estrutura do objeto.² (LEVI-STRAUSS; CHARBONIER, 1989, p. 80)

A manutenção de uma relação sensível com o modelo somada à impossibilidade de confundir-se com ele leva Lévi-Strauss a posicionar a atividade artística a meio caminho entre a linguagem e o objeto. No caso da representação plástica, é como se ela oscilasse entre estes dois polos. Na medida em que se aproxima do objeto, tende a reproduzir o modelo e perder seu caráter de signo. Inversamente, conforme se afasta e abdica de uma correspondência sensível, tende a se confundir com “um objeto de ordem linguística” (LÉVI-STRAUSS; CHARBONNIER, 1989, p. 96). A obra de arte aparece, assim, como uma entidade híbrida: a um só tempo sistema de signos e objeto artesanal.

Se, por um lado, o viés imitativo tende a minimizar a distancia entre modelo e representação (anseio “possessivo”), por outro, o viés significativo abdica de uma reprodução literal do modelo e assume esta mesma distancia em função de uma operação de *reconstrução*. Uma vez recomposto, o objeto aparece como um sistema de signos, a obra, que aponta para seu modelo à distância (posto que é signo) mas, tendo sido feita à partir dele, capturando pictoricamente parte de suas qualidades sensíveis, manifesta em seu próprio domínio “algo que não tinha sido imediatamente dado à percepção que temos do objeto” (IDEM, p. 79).

1 “Se as dificuldades de execução são inteiramente dominadas (como quando a execução é confiada a máquinas), a finalidade pode tornar-se cada vez mais exata e particular, e a arte [...] se transforma em arte industrial” (LEVI-STRAUSS, 1989, p. 45).

2 Sobre os desdobramentos da concepção lévi-straussiana de signo estético no campo de semiologia musical, recomendo *Lévi-Strauss, anthropology and aesthetics* (2007), de Boris Wiseman, *Lévi-Strauss musicien – essai sur la tentation homologique* (2008), de J. J. Nattiez, e *The sense of music* (2000), de R. Monelle.

2 | REPRESENTAÇÃO ENQUANTO RECONSTRUÇÃO

Um elogio à capacidade de *reconstrução* da representação plástica permeia o pensamento de Lévi-Strauss. Ao refletir sobre a pintura figurativa, ele chama atenção para uma forma de representação que, não buscando escamotear sua própria artificialidade, oferece, junto à imagem reconstruída do objeto, os traços de sua manipulação técnica. Trata-se de um duplo movimento: ir na direção do real ao mesmo tempo em que se assume enquanto objeto construído, *man-made*, signo dos objetos. Neste duplo movimento, as “contingências de execução” – as resistências impostas pelo processo – deixam de atuar somente como obstáculos à imitação e passam a circunscrever um espaço propriamente pictórico, cuja obliquidade em relação ao modelo permite ao pintor aprofundar-se sobre problemas de composição. Lévi-Strauss observa essa situação a respeito da pintura de natureza-morta, em que, descobrindo em objetos do cotidiano, aparentemente banais, um universo inesgotável de problemas composicionais, o artista realça simultaneamente as qualidades dos objetos e o conhecimento técnico da pintura.³

A exatidão com que os pintores holandeses de naturezas-mortas nos séculos XVI e XVII, por exemplo, aplicavam-se em mostrar a textura de um pedaço de queijo, a transparência de um copo, a penugem de um fruto, extrai seu valor do fato de que se estabelece uma equivalência entre alguns efeitos físicos e as operações intelectuais que o trabalho do pintor implica. (LÉVI-STRAUSS; ÉRIBON, 2005, p. 244)

A capacidade de absorver qualidades sensíveis de um objeto através da atuação criativa no interior de um outro domínio – materialmente divergente –, leva o antropólogo a insistir que “o ofício do pintor consiste não numa reprodução, mas numa recriação do real” (IDEM, p. 244). E se ao final ele chega a confundir o expectador - *trompe l'oeil*⁴ – é porque aprofundou-se sobre “aspectos fugidios e indefiníveis do mundo sensível, mediante procedimentos técnicos, fruto de um saber lentamente adquirido e de um trabalho intelectual, que permitem reconstituir e fixar tais aspectos”

3 Em “As maçãs de Cézanne - Um ensaio sobre o significado da natureza-morta” (1968), Meyer Schapiro observara a capacidade deste gênero de ressaltar que a obra de arte “é em si mesma um ostensivo objeto de manuseio, como alguns dos objetos simulados e reais que a compõe”. “Muitas vezes associado a um estilo que explora paciente e minuciosamente a aparência das coisas corriqueiras – suas texturas, luzes, reflexos e sombras –, os objetos da natureza-morta trazem à consciência a complexidade do fenomenal e a *sutil inter-relação da percepção com o artifício* na representação”. (SCHAPIRO, 2010, p. 63, grifo meu)

4 “A que se deve, final, a força e os encantos do *trompe l'oeil*? À coalescência obtida como por milagre de aspectos fugidios e indefiníveis do mundo sensível, mediante procedimentos técnicos, fruto de um saber lentamente adquirido e de um trabalho intelectual, que permitem reconstruir e fixar tais aspectos. [...] O *trompe l'oeil* não representa, reconstrói. Supõe ao mesmo tempo um saber (ainda que não o mostre) e uma reflexão. É também seletivo, não procura reproduzir nem tudo nem qualquer coisa do modelo. Seleciona a eflorescência da uva dentro outros aspectos, porque lhe servirá para construir um sistema de qualidades sensíveis com o *bojudo* (também selecionado dentre outras qualidades) de uma vaso de prata ou estanho, o *friável* de uma fatia de queijo etc.” (LÉVI-STRAUSS, 2010, p. 25-26)

(LÉVI-STRAUSS, 1997, p. 25). O resultado disso é que a obra, “substituto inteligível do mundo sensível”, nos aparece simultaneamente como sistema de relações abstratas e como objeto de contemplação estética (LÉVI-STRAUSS, 1989, p. 42). Vemos as nectarinas, as maçãs ou uma toalha de mesa levemente amarrotada, mas não tanto quanto vemos uma tela e, sobre ela, o trabalho de reconstrução do pintor.

O objeto é a ocasião para o jogo composicional, não o contrário⁵. Meyer Schapiro também ressaltou o caráter lúdico da pintura de natureza-morta ao aproximá-la de um “xadrez pictórico e solitário no qual o artista busca sempre a posição mais forte para cada uma de suas peças” (SCHAPIRO, 2010, p. 63). Se a paleta, os pincéis e a tela remetem ao tabuleiro de um jogo é porque, uma vez escolhidas as peças, as relações possíveis entre elas circunscrevem um novo plano, propriamente pictural. É num espaço duplamente delimitado – por fora pelas especificidades do modelo, por dentro pelos recursos técnicos –, que o pintor pode aprofundar-se sobre um complexo de qualidades sensíveis e, através dos recursos que dispõe, selecioná-las e recriá-las.



Figura 1: *Un bol de prunes* [“Uma tigela de ameixas”], 1728, de J. B. S. Chardin.

Tomando como exemplo este quadro de Chardin (Fig. 1 acima), podemos observar que o pintor não escamoteia os vestígios do processo artesanal que subjaz ao gesto de reprodução; pelo contrário, o reconhecimento da ação pictórica potencializa a apreensão dos objetos retratados. Ocorre então uma transposição

⁵ “Nos meados do século XIX, em reação ao anedótico nos quadros do Salão, alguém disse que um seixo poderia bastar como tema para a pintura” (SCHAPIRO, 2010, p. 47).

entre domínios, através da qual a umidade das ameixas é traduzida em camadas de tinta, e a sombra sobre elas tornam-se azuis. É que as ameixas no ateliê tem uma textura que não é a mesma da tela, nem a que o pincel possibilita. É possível, assim, perceber que ele usa pinceladas diferentes para pintar o marrom e o vermelho, ou pra fazer o brilho no metal da jarra e seus detalhes em azul. O pintor assume a distância de seus modelos e constrói artificialmente um “sistema de qualidades sensíveis” (LÉVI-STRAUSS, 1997, p. 26). A delicadeza no detalhe branco do reflexo úmido das ameixas avermelhadas ao lado da brancura luminosa da porcelana cuja delicadeza dos detalhes em vermelho ressaltam a maciez alaranjada do damasco à sua frente que, por sua vez, mede a distância de um outro vermelho, da cereja, a contrastar com o ainda-verde logo antes de se ressecar em noz marrom, quase ao alcance da mão (pra não mencionar que o vermelho da tinta de um outro artesão, que pintou a jarra, parece ter escapado da porcelana repintada pelo pintor da tela e manchado as ameixas de uma tinta comestível, enquanto o azul da luz refratada pelo reflexo da travessa de prata repousa enfim como tinta, duplamente pintada na jarra sobre a mesa da tela).

O valorização da descontinuidade entre as propriedades de um objeto e sua imagem reconstruída sobre a tela teria, segundo Lévi-Strauss, levado Diderot a observar, em 1763, que “as cores do quadro [...] não reproduzem as do modelo, apresentam, em relação a estas, uma homologia” (LÉVI-STRAUSS, 2010, p. 62). A observação sublinha o caráter mediado da correspondência entre os planos. A conformidade entre modelo e tela não é direta, ela se dá entre conjuntos de relações que se estabelecem paralelamente no interior de cada domínio. Lévi-Strauss conclui, a partir do comentário de Diderot, que “pintar não é imitar, mas traduzir” (LÉVI-STRAUSS, 2010, p. 62). As qualidades do modelo, parcialmente captáveis pelo olho, traduzem-se em qualidades picturais, parcialmente domináveis pelo pincel. Mediado pelos meios técnicos, o objeto real transforma-se motivo pictural, e suas nuances específicas – “a transparência de âmbar das uvas brancas, orvalho de açúcar da ameixa, a púrpura úmida dos morangos [...] as manchas das maçãs velhas” (GONCOURT apud LÉVI-STRAUSS, 1993, p. 24) – tornam-se *problemas* de cor, forma, harmonia, volume, textura, luminosidade, proporção, peso, contraste, nitidez, densidade, e por aí vai. As resistências impostas pelo processo deixam de atuar somente como obstáculos à imitação e passam a circunscrever um espaço propriamente pictórico, cuja descontinuidade em relação ao modelo permite ao artista aprofundar-se sobre problemas de *composição*.

3 | MODELOS REDUZIDOS: UM PARALELO COM A TRANSCRIÇÃO MUSICAL

A manipulação pictural das qualidades de um modelo pode trazer à tona e fixar na imagem reconstruída nuances que, por vezes, furtavam-se ao olhar. E ainda mais,

pois na medida em que “engaja o pintor (e também o observador capaz de superar o hábito da percepção casual) num olhar duradouro que revela aspectos novos e fugazes do objeto estável”⁶ (SCHAPIRO, 2010, p. 63), a recomposição tende a ultrapassar o modelo e ampliar a percepção.⁷

No entanto, nem tudo nem qualquer coisa do modelo pode ser absorvido em uma tela. Por maior que seja o esforço em reproduzir, a integralidade do objeto permanece inacessível. Em função de uma negociação entre aquilo que encontra no modelo e o que pode absorver composicionalmente, o artista deve sempre selecionar certos aspectos em detrimento de outros. O fato de que toda transposição entre meios implica na “renúncia a certas dimensões do objeto” (LÉVI-STRAUSS, 1989, p. 40) levou Lévi-Strauss a afirmar que “a imensa maioria das obras de arte é formada de *modelos reduzidos*” (IDEM). No caso da pintura, o volume, os cheiros, a tutilidade, a dimensão temporal, são *reduzidos* sobre a bidimensionalidade do quadro.

No campo da música, uma situação análoga pode ser pensada em relação ao procedimento de transcrição, em que, grosso modo, um objeto – no caso, uma obra – é reelaborado em um meio instrumental distinto daquele no qual se apresentara originalmente. A transmissão dos aspectos de uma obra de um instrumento a outro implica sempre a renúncia de certas dimensões e a aquisição de outras. Na medida em que seleciona, absorve e reconstrói qualidades capturadas de um outro objeto, a obra transcrita se aproxima da condição distintiva do *modelo reduzido*, tal como formulada por Lévi-Strauss. Embora o modelo de uma transcrição seja uma outra obra – e, portanto, um objeto já elaborado composicionalmente⁸ –, a transposição de um meio a outro, na medida em que não se realize de forma mecânica⁹, coloca em jogo a tensão apontada pelo antropólogo entre reprodução (reapresentação imitativa do modelo) e *reconstrução* (intromissão criativa no modelo).

Examinaremos a seguir – a partir de três transcrições ao piano de Gyorgy Kurtág de obras de J. S. Bach – exemplos de operações composicionais que nos convidam a interrogar a transcrição como uma contrapartida musical de algumas

6 Assim, como um azul pode atrair um pintor por sua frieza, seu aspecto recessivo, por sua transparência ou sua escuridão profunda quando saturado, um objeto – garrafa ou fruta – apresenta a diferentes artistas um leque de qualidades; e, ao combinar o objeto com outros, uma qualidade particular pode ser realçada, tornando-se mais evidente.” (SCHAPIRO, 2010, p. 63)

7 . Trata-se de operar “um reajuste que estava no domínio do possível mas que não estava abertamente realizado na situação primitiva do objeto. Você faz então, em certo sentido, obra de conhecimento, descobre nesse objeto propriedades latentes, mas que não eram perceptíveis no contexto inicial” (LÉVI-STRAUSS; CHARBONNIER, 1989, p. 83). “O espetáculo de um cesto cheio de morangos nunca mais será o mesmo para quem se lembra do modo como os holandeses e os alemães do século XVII, ou Chardin, o pintaram” (LÉVI-STRAUSS, 1997, p. 27)

8 O fato de o modelo ser já um objeto artístico é equivalente aos casos em que o pintor adota como modelo *peças* artesanais, como os tecidos, os utensílios, os queijos, os instrumentos musicais etc, modelos de predileção dos pintores de natureza-morta.

9 “Transcrever não equivale à simples transposição das notas, como se elas fossem mecanicamente revertidas de uma formação instrumental a outra. Mudar de instrumento – os clássicos deveriam nos ensinar – significa mudar de escrita, de forma, quer dizer, de tudo que dá fisionomia sonora real a uma obra.” (SCIARRINO, 2001).

das questões levantadas por Lévi-Strauss em torno da representação plástica, a saber: (1) a transmissibilidade de qualidades sensíveis entre meios materialmente diversos, (2) a impossibilidade de reproduzir o modelo integralmente, (3) a exigência incontornável de reelaborar o objeto em função das especificidades e contingências materiais impostas pelo novo domínio; (4) a possibilidade de trazer a tona aspectos latentes do modelo através de uma abordagem composicionalmente especulativa.

Como veremos, a potencialização de aspectos latentes dos modelos (as composições originais de Bach) através de uma exploração minuciosa de recursos pianísticos aparece, também aqui, como uma forma de assumir e marcar a descontinuidade entre o modelo e sua reelaboração. Como em Chardin, que, não dissimulando as marcas do pincel e das manchas de tinta explicita o trabalho de reconstrução pictórica ao mesmo tempo em que reproduz os objetos, Kurtág utiliza o piano como um meio de intensificar qualidades específicas de seus modelos.

3.1 *Liebster Jesu, wir sind hier* BWV 633

No caso da transposição pianística de obras originalmente compostas para órgão, como neste primeiro exemplo, a transcrição implica a elaboração de uma nova gestualidade instrumental em função da absorção ao novo meio de qualidades específicas do modelo.



Figura 2: *Liebster Jesu, wir sind hier* BWV 633 para órgão, de J. S. Bach, c. 1-5.

Figura 3: Transcrição de G. Kurtág para piano a quatro mãos de *Liebster Jesu, wir sind hier* BWV 633 de J. S. Bach, c. 1-6.

A notação de *mordentes* na partitura de Bach (Fig. 2 acima) não especifica o efeito exato esperado por sua execução, ficando a cargo do intérprete ornamentar a textura e extrair a qualidade sonora específica desta indicação – a qual dependerá, em boa medida, das particularidades acústicas do órgão utilizado. Kurtág reconstrói a ornamentação da peça através do acréscimo de apojeturas e oitavas arpejadas ora ascendente ora descendente “*poco più dolce (quasi eco)*”. Definindo as notas específicas das apojeturas, Kurtág decide e fixa na partitura um elemento de escrita que, no original, ficava a cargo do intérprete. No entanto, não se trata somente de fixar um elemento que se mantinha em aberto na partitura original, pois as apojeturas permitem jogar também como uma nuance implícita na sonoridade do órgão. A rearticulação de notas dos acordes imediatamente anteriores (Fig. 3; c. 1, 2 e 5) pode ser entendida como é uma forma de traduzir a ressonância que, na execução ao órgão, tende a se acumular de um acorde para o outro. Este acúmulo de ressonância, elemento ocasional no órgão, é absorvido no novo meio e se transmite através de um detalhamento da escrita pianística que o traduz em uma outra sonoridade, transparente e delicada, e conseqüentemente faz surgir uma gestualidade que não estava dada anteriormente, mas que se estabelece a partir da seleção de uma nuance do modelo.

O acréscimo de oitavas no interior da textura também implica uma postura ativa diante do modelo, pois as particularidades do novo meio – as novas “contingências

de execução” (LÉVI-STRAUSS, 1989; cf. acima) – exigem encontrar soluções em relação, por exemplo, ao equilíbrio entre as vozes, à nitidez da textura, à escolha das passagens mais adequadas para permitir que uma linha ultrapasse a outra devido à oitavação, ao emprego ou não do pedal etc. Trata-se de um exemplo em que, a fim de reconstituir em um novo domínio as propriedades de seu objeto, a transcrição – na condição de *modelo reduzido* – envolve um conhecimento das particularidades tanto do objeto quanto do novo meio no qual é reelaborado.

3.2 *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit* BWV 106

Na transcrição da “sonatina” da cantata *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit* BWV 106, Kurtág também se vale dos dobramentos em oitavas, particularidade do piano, porém, o recurso é empregado em função da absorção de outros tipos de qualidades latentes do modelo. A peça é escrita – aparentemente – a quatro vozes: baixo contínuo, duas violas da gamba e duas flautas doce em uníssono. Em alguns momentos, porém, a segunda flauta se descola do uníssono, realizando três diferentes tipos de contraste em relação a primeira flauta: dobrando-a paralelamente em terças (Fig. 4; c. 9), pausando e deixando-a soar sozinha (Idem; c. 10), e defasando com a figura de bordaduras, o que resulta num entrelaçamento entre as duas (idem, c. 11).

Figura 4: *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit* BWV 106 de J. S. Bach, c. 9 – 11.

Esta três formas de se desviar localmente do uníssono resultam em três nuances diferentes gerada pela escrita original. Na transcrição de Kurtág, uma única operação, a transposição da linha da segunda flauta uma oitava acima (Fig. 5 abaixo), é suficiente para realçar e modificar o efeito dessas três nuances. As terças tornam-se sextas e a peça ganha a sonoridade brilhante das oitavas paralelas do piano. Em relação às bordaduras, o efeito de eco produzido pelas vozes no mesmo registro – de uma linha única se entrelaçando com seu própria ressonância – é *reduzido*, mas, em compensação, tem seu caráter de imitação *intensificado*. Finalmente, o efeito criado pela pausa da segunda flauta – uma nuance latente no original, encoberta pelo homogeneidade tímbrica entre as flautas mas explicitada na partitura – vem à tona, uma vez que, com a oitavação, a ausência momentânea de uma das vozes torna-se

audível.



Figura 5: Transcrição de Kurtág para piano a quatro mãos de *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit* BWV 106 de J. S. Bach, c. 10 – 12.

3.3 *Allein Gott in der Höh' sei Ehr* BWV 711

A textura de *Allein Gott in der Höh' sei Ehr* BWV 711, originalmente para órgão, é formada por apenas duas vozes, que seriam facilmente transferíveis para o piano e executáveis por um único instrumentista. No entanto, Kurtág a transcreve também para a quatro mãos, estratégia que permite a exploração de diferentes aspectos latentes do modelo. Em relação à linha do baixo, Kurtág reconhece que se trata de uma *melodia polifônica*¹⁰ e ressalta este aspecto pela distribuição em mãos separadas dos segmentos melódicos virtualmente contrapontísticos (Figs. 6, 7 e 8 abaixo).

Em relação à melodia, Kurtág se vale do registro agudo do piano para conferir coloridos diferentes a cada frase através da exploração dos parciais superiores implícitos na série harmônica de cada nota. Cada frase adquire, assim, um timbre diferente através do dobramento ora do terceiro parcial (décima segunda justa acima de cada nota) (Fig. 6), ora do quinto parcial (décima sétima maior) (Fig. 7), ora sem qualquer dobramento, mas *piu sonore, ben marcato*, tornando sensível, por contraste, o timbre “natural” do piano (Fig. 8).



Figura 6: Transcrição de G. Kurtág para piano a quatro mãos de *Allein Gott in der Höh' sei Ehr* BWV 711 de J. S. Bach, c. 6-10.

10 cf. Para uma extensa discussão sobre esta noção, ver “Dobra, redobra, desdobra: comentário e abertura composicional de obras musicais” (PACKER, 2018).



Figura 7: Transcrição de G. Kurtág para piano a quatro mãos de *Allein Gott in der Höh' sei Ehr* BWV 711 de J. S. Bach, c. 42-46.



Figura 8: Transcrição de G. Kurtág para piano a quatro mãos de *Allein Gott in der Höh' sei Ehr* BWV 711 de J. S. Bach, c. 27 – 31.

É relevante notar que, ao dobrar cada nota da melodia com o quinto parcial harmônico superior (Fig. 6), surgem terças maiores paralelas que contradizem o encadeamento harmônico do baixo (cf. no c. 43, por exemplo, os parciais Ré# e Dó# soam junto com o Ré natural e o Dó natural do baixo). Trata-se do cruzamento entre duas organizações divergentes pois os parciais harmônicos, enquanto dado implícito na nota, é indiferente à organização tonal da peça (e.g. o quinto parcial superior da nota Lá no interior de um tríade de Am continua sendo uma terça maior).

Neste exemplo, a tradução pianística de Kurtág busca absorver também algo da qualidade sonora do modelo em seu meio original. Não podendo reproduzir a especificidade tímbrica do órgão, o transcritor não se detém em renunciá-la, mas elabora em seu lugar uma *outra* qualidade. Explorando os parciais harmônicos como recurso de timbre, Kurtág absorve no nível da escrita um elemento que, no órgão, era uma qualidade fugaz, uma contingência acústica. Um recurso relacionado a um conhecimento acústico, a série harmônica, permite agregar à peça de Bach um grau suplementar de artificialidade, que remete à própria diferença de temperamento do piano em relação ao órgão.

Uma vez assumida a exploração dos parciais harmônicos no nível da escrita,

Kurtág dá um passo além e faz surgir um arpejo de harmônicos que forma uma nova linha em contraponto com o baixo: uma solução que era de timbre desencadeia uma novidade contrapontística, que, por sua vez colore cada nota da melodia com um “timbre” (que, a essa altura, convém escrever com aspas).



Figura 9: Transcrição de G. Kurtág para piano a quatro mãos de *Allein Gott in der Höh' sei Ehr* BWV 711 de J. S. Bach, c. 16 – 20.

4 | CONSIDERAÇÕES

Através de operações simples, como as que acabamos de observar, Kurtág marca a descontinuidade entre o modelo, a peça de Bach, e seus *modelos reduzidos*. É como se a disparidade entre os dois instrumentos fosse de algum modo compensada pela atuação inventiva sobre detalhes de escritura.¹¹ Não se detendo em registrar as qualidades de seu objeto, o transcritor acaba por intensificá-las no interior de uma outra imagem. O piano aparece como um análogo da tela de um pintor de natureza-morta, onde é possível traduzir aspectos de um modelo em termos de problemas composicionais. Assim como observáramos no exemplo de Chardin, que ressalta sua ação pictórica sobre os objetos ao não dissimular as marcas do processo de criação, Kurtág explicita a tensão entre propriedades que já estavam no objeto, a especificidade do meio ao qual é transposto e o procedimento composicional que os agencia. Como *modelos reduzidos*, as transcrições de Kurtág se acrescentam às composições de Bach, não as substituem, e permanecem a um só tempo aquém e além dos originais.

O paralelo que buscamos iluminar neste trabalho, entre a operação da reconstrução no âmbito da representação pictórica, elaborada teoricamente por Lévi-Strauss, e alguns procedimentos de transcrição musical, não se limita, contudo, aos casos aqui observados. As transcrições de Kurtág exemplificam um tipo de *tensão* mais geral que, em maior ou menor grau dependendo do caso, habitaria a prática de

11 Para um aprofundamento sobre processos de reconstrução pianística de obras para órgão de Bach, recomendo a análises da transcrições de Liszt feita por Gustavo Penha em “Considerações Contextuais e Breves Análises acerca de Duas Transcrições para Piano de Franz Liszt sobre Peças de

transcrição como um todo, a saber: aquela entre a adaptação de uma obra em um novo meio instrumental e sua *reconstrução*, por meio da qual o transcritor à chamado a operar possibilidades composicionais que se mantinham latentes na versão anterior, e que, uma vez trazidas à tona, reconfiguram suas qualidades sensíveis e, conseqüentemente, renovam a escuta da obra.

REFERÊNCIAS

- DIDEROT, D. “**Algumas de minhas ideias sobre a cor**”. In: *Ensaio sobre a pintura*. Trad: Enid Abreu. – 2 Ed. – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.
- KURTÁG, G. **Transcriptions – from Machaut to J. S. Bach**: for piano (duet and six hands) and for two pianos. Editio Musica Budapest, Budapest, Hungary, 1991. (Partitura)
- LÉVI-STRAUSS, C. **O pensamento selvagem**. Trad: Tânia Pellegrini. Campinas, SP, Papyrus, 1989.
- _____. **Olhar, Escutar, Ler**. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo; Companhia das Letras, 1997.
- LÉVI-STRAUSS, C.; CHARBONNIER, G. **Arte, linguagem, etnologia: entrevistas com Claude Lévi-Strauss**. Trad: Nícia Adan Bonatti. Campinas, SP, Papyrus, 1989.
- LÉVI-STRAUSS, C. ; ERIBON, D. **De perto e de longe**. Trad: Léa Mello e Julieta Leite. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- PENHA, G. “**Entre escutas e solfejos: afetos e reescrita crítica na composição musical**”. Tese de Doutorado. Unicamp, São Paulo, 2016
- PACKER, M. “**Dobra, redobra, desdobra: comentário e abertura composicional de obras musicais**”. Tese de Doutorado. USP, São Paulo, 2018.
- SCIARRINO, S. “**Après Giovanna D’Arco, deux réflexions**”. In: Arrangements, dérangements: La transcription musicale aujourd’hui, Org: Peter Szendy, Cahiers de L’IRCAM, Paris, 2001.
- SCHAPIRO, M. “**As Maçãs de Cézanne: um ensaio sobre o significado da natureza-morta (1968)**” In: *A arte moderna – séculos XIX e XX*: Ensaio escolhidos. Trad. Luiz Roberto Mendes Gonçalves. 1. Ed. 1 reimpr. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010.

J. S. Bach” (PENHA, 2016).

Agência Brasileira do ISBN
ISBN 978-85-7247-484-9



9 788572 474849