

EZEQUIEL MARTINS FERREIRA
(ORGANIZADOR)

Antes:

INTERFACES E DIÁLOGOS
INTERDISCIPLINARES

EZEQUIEL MARTINS FERREIRA
(ORGANIZADOR)

Antes:

INTERFACES E DIÁLOGOS
INTERDISCIPLINARES

Atena
Editora
Ano 2022

Editora chefe

Profª Drª Antonella Carvalho de Oliveira

Editora executiva

Natalia Oliveira

Assistente editorial

Flávia Roberta Barão

Bibliotecária

Janaina Ramos

Projeto gráfico

Camila Alves de Cremo

Daphynny Pamplona

Gabriel Motomu Teshima

Luiza Alves Batista

Natália Sandrini de Azevedo

Imagens da capa

iStock

Edição de arte

Luiza Alves Batista

2022 by Atena Editora

Copyright © Atena Editora

Copyright do texto © 2022 Os autores

Copyright da edição © 2022 Atena Editora

Direitos para esta edição cedidos à Atena Editora pelos autores.

Open access publication by Atena Editora



Todo o conteúdo deste livro está licenciado sob uma Licença de Atribuição Creative Commons. Atribuição-Não-Comercial-Não-Derivativos 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0).

O conteúdo dos artigos e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores, inclusive não representam necessariamente a posição oficial da Atena Editora. 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.

Todos os manuscritos foram previamente submetidos à avaliação cega pelos pares, membros do Conselho Editorial desta Editora, tendo sido aprovados para a publicação com base em critérios de neutralidade e imparcialidade acadêmica.

A Atena Editora é comprometida em garantir a integridade editorial em todas as etapas do processo de publicação, evitando plágio, dados ou resultados fraudulentos e impedindo que interesses financeiros comprometam os padrões éticos da publicação. Situações suspeitas de má conduta científica serão investigadas sob o mais alto padrão de rigor acadêmico e ético.

Conselho Editorial**Linguística, Letras e Artes**

Profª Drª Adriana Demite Stephani – Universidade Federal do Tocantins

Prof. Dr. Alex Luis dos Santos – Universidade Federal de Minas Gerais

Profª Drª Angeli Rose do Nascimento – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Profª Drª Carolina Fernandes da Silva Mandaji – Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Profª Drª Denise Rocha – Universidade Federal do Ceará

Profª Drª Edna Alencar da Silva Rivera – Instituto Federal de São Paulo



Profª Drª Fernanda Tonelli – Instituto Federal de São Paulo,

Prof. Dr. Gilmei Fleck – Universidade Estadual do Oeste do Paraná

Profª Drª Keyla Christina Almeida Portela – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Paraná

Profª Drª Miranilde Oliveira Neves – Instituto de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará

Profª Drª Sandra Regina Gardacho Pietrobon – Universidade Estadual do Centro-Oeste

Profª Drª Sheila Marta Carregosa Rocha – Universidade do Estado da Bahia



Artes: interfaces e diálogos interdisciplinares

Diagramação: Daphynny Pamplona
Correção: Maiara Ferreira
Indexação: Amanda Kelly da Costa Veiga
Revisão: Os autores
Organizador: Ezequiel Martins Ferreira

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

A786 Artes: interfaces e diálogos interdisciplinares / Organizador Ezequiel Martins Ferreira. – Ponta Grossa - PR: Atena, 2022.

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

Inclui bibliografia

ISBN 978-65-258-0053-0

DOI: <https://doi.org/10.22533/at.ed.530221103>

1. Artes. I. Ferreira, Ezequiel Martins (Organizador). II. Título.

CDD 700

Elaborado por Bibliotecária Janaina Ramos – CRB-8/9166

Atena Editora

Ponta Grossa – Paraná – Brasil

Telefone: +55 (42) 3323-5493

www.atenaeditora.com.br

contato@atenaeditora.com.br



Atena
Editora
Ano 2022

DECLARAÇÃO DOS AUTORES

Os autores desta obra: 1. Atestam não possuir qualquer interesse comercial que constitua um conflito de interesses em relação ao artigo científico publicado; 2. Declaram que participaram ativamente da construção dos respectivos manuscritos, preferencialmente na: a) Concepção do estudo, e/ou aquisição de dados, e/ou análise e interpretação de dados; b) Elaboração do artigo ou revisão com vistas a tornar o material intelectualmente relevante; c) Aprovação final do manuscrito para submissão.; 3. Certificam que os artigos científicos publicados estão completamente isentos de dados e/ou resultados fraudulentos; 4. Confirmam a citação e a referência correta de todos os dados e de interpretações de dados de outras pesquisas; 5. Reconhecem terem informado todas as fontes de financiamento recebidas para a consecução da pesquisa; 6. Autorizam a edição da obra, que incluem os registros de ficha catalográfica, ISBN, DOI e demais indexadores, projeto visual e criação de capa, diagramação de miolo, assim como lançamento e divulgação da mesma conforme critérios da Atena Editora.



DECLARAÇÃO DA EDITORA

A Atena Editora declara, para os devidos fins de direito, que: 1. A presente publicação constitui apenas transferência temporária dos direitos autorais, direito sobre a publicação, inclusive não constitui responsabilidade solidária na criação dos manuscritos publicados, nos termos previstos na Lei sobre direitos autorais (Lei 9610/98), no art. 184 do Código Penal e no art. 927 do Código Civil; 2. Autoriza e incentiva os autores a assinarem contratos com repositórios institucionais, com fins exclusivos de divulgação da obra, desde que com o devido reconhecimento de autoria e edição e sem qualquer finalidade comercial; 3. Todos os e-book são *open access*, *desta forma* não os comercializa em seu site, sites parceiros, plataformas de *e-commerce*, ou qualquer outro meio virtual ou físico, portanto, está isenta de repasses de direitos autorais aos autores; 4. Todos os membros do conselho editorial são doutores e vinculados a instituições de ensino superior públicas, conforme recomendação da CAPES para obtenção do Qualis livro; 5. Não cede, comercializa ou autoriza a utilização dos nomes e e-mails dos autores, bem como nenhum outro dado dos mesmos, para qualquer finalidade que não o escopo da divulgação desta obra.



APRESENTAÇÃO

A coletânea *Artes Interfaces e diálogos interdisciplinares*, reúne neste volume quatorze artigos que abordam algumas das possibilidades da discussão em torno da arte.

Nos Capítulos 1 a 4 temos a experiência do teatro em suas relações com processos de subjetivação, e de compreensão da sociedade, além dos aspectos da comicidade.

É a dança que ganha voz, nos Capítulos 5 e 6, a partir da possibilidade do ensino da Língua espanhola e das relações entre corpo e capitalismo. E no Capítulo 7, temos uma relação importante, pela conexão atual entre o cinema e a condição pandêmica.








Nos Capítulos 8 e 9 são as artes plásticas que ganham voz. Enquanto os capítulos seguintes trazem as possibilidades a partir da música e da arquitetura.







Espero que pela leitura dos textos que se seguem, uma abertura crítica sobre a diversidade das possibilidades de uma leitura estética do mundo, surja para cada leitor.

Uma boa leitura a todos!

Ezequiel Martins Ferreira

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1	1
LA PEDAGOGÍA TEATRAL, UNA PEDAGOGÍA DE SÍ, POTENCIADORA DE PROCESOS DE SUBJETIVACIÓN	
Arley Fabio Ossa Montoya José Joaquín García García Nubia Jeannette Parada Moreno	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.5302211031	
CAPÍTULO 2	21
O TEATRO DE GRUPO E SUAS PEDAGOGIAS SUBTERRÂNEAS	
Sinésio da Silva Bina	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.5302211032	
CAPÍTULO 3	31
DA NECESSIDADE DO TEATRO PARA A SOCIEDADE: DIÁLOGOS ENTRE DENIS GUÉNOUN E AUGUSTO BOAL	
Amanda Lima	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.5302211033	
CAPÍTULO 4	39
ATUAÇÃO CÔMICA: EXPERIMENTAR, CONVIVER E COMPOR	
Rita de Cassia Santos Buarque de Gusmão	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.5302211034	
CAPÍTULO 5	49
POSSIBILIDADES E LIMITES DA DANÇA FRENTE AO ESTRANHAMENTO DO CORPO NO CAPITALISMO	
Lailah Garbero de Aragão	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.5302211035	
CAPÍTULO 6	58
O ENSINO DA LINGUA ESPANHOLA MEDIADA PELA DANÇA NO CONTEXTO SOCIOCULTURAL NO ENSINO MÉDIO	
Adailza Aparício de Miranda Adalberto Gomes de Miranda Adailson Aparício de Miranda	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.5302211036	
CAPÍTULO 7	79
ARTE EM TEMPOS DE PANDEMIA - RESISTÊNCIA E VISIBILIDADES NA OBRA FÍLMICA JOAQUIM (2017)	
Zeloi Aparecida Martins	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.5302211037	

CAPÍTULO 8	88
O MERCADO DE ARTE: NOÇÕES HISTÓRICAS E CONCEITUAIS	
Bruno Cordeiro da Rocha Roseli Kietzer Moreira	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.5302211038	
CAPÍTULO 9	98
CROSSING BORDERS: INTERCULTURAL PERSPECTIVES IN GRAPHIC DESIGN. REFLECTIONS ON THE ARTWORK OF FUKUDA SHIGEO	
Tatiana Lameiro-González	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.5302211039	
CAPÍTULO 10	108
CADEIA PRODUTIVA DA MÚSICA DURANTE A PANDEMIA DE COVID-19: UM ESTUDO DE CASO SOBRE SÃO LUÍS DO MARANHÃO EM 2020	
Daniel Lemos Cerqueira	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.53022110310	
CAPÍTULO 11	130
ALFABETO MUSICAL, TABLATURAS MISTAS E A TÉCNICA DO RASGUEADO: A HISTORIOGRAFIA DA GUITARRA FLAMENCA NA RECONSTITUIÇÃO DA PERFORMANCE	
Dagma Cibele Eid	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.53022110311	
CAPÍTULO 12	141
VAMOS CANTAR: A IMPORTÂNCIA DA MÚSICA NO DESENVOLVIMENTO DA CRIANÇA	
Ezequiel Martins Ferreira Ana Lucia Sena Neres Luciene Gonçalves Leite	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.53022110312	
CAPÍTULO 13	153
AS “HISTÓRIAS DA CAROCHINHA” DE HEITOR VILLA-LOBOS COMO RECURSO DIDÁTICO PARA ESTUDANTES DE PIANO DO ENSINO BÁSICO E SECUNDÁRIO DA UNIDADE ACADÊMICA DE ARTES DA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ZACATECAS	
Samuel Caleb Chávez Acuña Solanye Caignet Lima Edgar Henoch Bautista Acosta Federico Morales Pérez Tejada	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.53022110313	
CAPÍTULO 14	168
ARTES DECORATIVAS / INVENTARIO ARQUITECTÓNICO IGREJA DO SANTÍSSIMO SACRAMENTO DO CARVALHAL, BOMBARRAL, PORTUGAL	
Olívia Maria Guerreiro Martins Rodrigues da Costa	

SOBRE O ORGANIZADOR.....	186
ÍNDICE REMISSIVO.....	187

CAPÍTULO 11

ALFABETO MUSICAL, TABLATURAS MISTAS E A TÉCNICA DO RASGUEADO: A HISTORIOGRAFIA DA GUITARRA FLAMENCA NA RECONSTITUIÇÃO DA PERFORMANCE

Data de aceite: 01/02/2022

Dagma Cibebe Eid

<http://lattes.cnpq.br/7106955651981456>

RESUMO: Este artigo aborda os aspectos técnicos e musicais do repertório de música popular destinado à guitarra barroca, cuja totalidade ainda não foi explorada pela área acadêmica e como a historiografia da música flamenca pode auxiliar na interpretação dos rasgueados, uma vez que as fontes primárias de guitarra barroca não detalham tal técnica que está diretamente relacionada com a improvisação. O objetivo é discutir como a apropriação das práticas do flamenco preservadas pela tradição oral e guiada pelas suas informações históricas pode servir como referência na reconstituição do repertório, uma vez que a formação tradicional dos violonistas não prepara o intérprete para as questões interpretativas que surgem no contexto de tradições musicais escritas e não escritas. Selecionamos uma dança barroca para comentar a importância da notação musical e demonstrar uma possível aplicação dos elementos musicais convergentes, estabelecendo um modelo comparativo que ajudará na interpretação deste acervo musical.

PALAVRAS-CHAVE: Guitarra barroca. Rasgueado. Toque flamenco. Notação musical. Tradição oral.

ABSTRACT: This article addresses the technical and musical aspects of the repertoire of popular

music intended for the baroque guitar, whose totality has not yet been explored by the academic area and how the historiography of flamenco music can help in the interpretation of the rasgueados, since the primary sources of baroque guitar do not detail such a technique that is directly related to improvisation. The objective is to discuss how the appropriation of the practices of flamenco preserved by oral tradition and guided by its historical information can serve as a reference in the reconstitution of the repertoire, since the traditional formation of guitarists does not prepare the interpreter for the interpretive questions that arise in the context of the written and unwritten musical traditions. We selected a baroque dance to comment on the importance of musical notation and demonstrate a possible application of convergent musical elements, establishing a comparative model that will help in the interpretation of this musical collection.

KEYWORDS: Baroque guitar. Rasgueado. Flamenco. Musical notation. Oral tradition.

1 | INTRODUÇÃO

A técnica do rasgueado é o que fundamenta o toque flamenco, que, por sua vez, tem raízes na guitarra do século XVII, instrumento que estava presente em diferentes esferas sociais, mas principalmente na esfera mais rústica, tendo como protagonista o músico amador, que não sabia ler música. Devido a esta demanda cultural, o registro escrito das práticas musicais envolvidas nesse contexto

musical não possui todas as informações que precisamos para a interpretação da música para guitarra barroca no século XXI. Portanto, buscaremos nas informações históricas do toque flamenco os elementos para refletir sobre as formas de uso e os gestos musicais das guitarras na música popular a partir do século XVII e seu acervo técnico. Na transição da guitarra barroca para a guitarra clássico-romântica, se buscou outra sonoridade e outra técnica. Nessa fase, acontece uma divisão entre as escolas da guitarra popular e a guitarra culta (futuro violão de concerto) e perdemos a relação direta com a música em estilo rasgueado. A partir daí, a guitarra flamenca teve a missão de continuar a tradição de música popular e a técnica do rasgueado.

A tradição oral, característica da música popular, presente no repertório do barroco espanhol levanta uma série de reflexões sobre a prática musical deste estilo, pois ela se opõe à formação tradicional que recebemos nas instituições de ensino musical atuais. O violonista que geralmente vem de uma formação musical rígida dos conservatórios e universidades não sabe lidar com as questões que surgem fora do texto musical. Além disso, a notação original do repertório de guitarra barroca afastam os violonistas desse acervo musical, e as transcrições do repertório para o instrumento moderno não traduzem bem as ideias dos guitarristas do século XVII, pois procura trazer apenas os elementos evidenciados pela notação e exclui outros elementos importantes da linguagem musical barroca – como a improvisação, a técnica de variações e o rasgueado.

A carência de produção acadêmica resultou em uma série de questões interpretativas que surgiram na minha experiência como guitarrista e professora de cordas dedilhadas históricas, como a dificuldade na prática do rasgueado e na prática da improvisação.

A notação musical usada no acervo musical de cordas dedilhadas anterior ao pentagrama musical também levanta uma série de questões interpretativas, como a leitura das tablaturas antigas e a realização do sistema alfabeto. Apesar do registro escrito não detalhar como essa música poderia soar, é graças a ele que temos acesso às práticas musicais dos guitarristas da época.

2 | ALFABETO MUSICAL

O sistema de notação usado no registro do repertório de guitarra barroca era um sistema intermediário entre o oral e escrito, e, portanto, pode ser considerado impreciso, levantando uma série de questões interpretativas na prática musical, principalmente em relação à técnica do rasgueado. As primeiras fontes destinadas ao público amador não detalham a prática para justamente atender a demanda do público-alvo, que não sabia ler música (nem tablatura, nem harmonia, nem partitura). Bastava conhecer a afinação do instrumento e localizar as cordas e os trastes.

O Alfabeto Musical usa letras que indicam posições específicas no braço da guitarra, e os acordes não correspondem ao sistema de cifras usado na música popular

atual. Tais posições eram executadas com a técnica do rasgueado, tanto na música de acompanhamento como nos solos de danças populares e no estilo misto, que combinava o rasgueado com o estilo ponteadado (dedilhado) herdado do repertório de alaúde e vihuela.

O sistema italiano, embora não seja o primeiro sistema criado, foi o definitivamente adotado pelos guitarristas do século XVII¹.



Figura 1. Alfabeto italiano. As letras representam os acordes escritos em tablatura italiana².

3 | A TÉCNICA DO RASGUEADO E SUAS QUESTÕES INTERPRETATIVAS

O estilo rasgueado (em espanhol) ou estilo battente (em italiano) é um elemento idiomático da guitarra barroca. Caracteriza-se por golpes de mão direita sobre todas as 5 cordas (ordens) em sentido vertical para baixo ou para cima e pelos efeitos percussivos nas cordas e no tampo do instrumento. As fontes de música popular do barroco usavam a notação em alfabeto musical e linhas verticais que indicavam o sentido do rasgueado na mão direita.

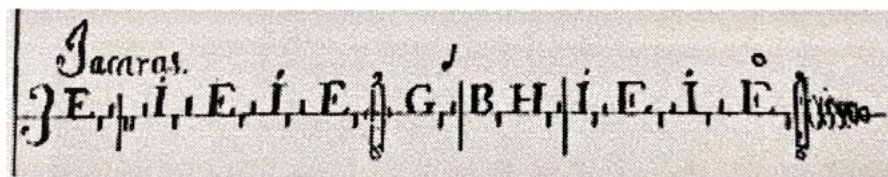


Figura 2. Sistema alfabeto para demonstrar como se toca uma *Jácara* (SANZ, 1674, fol. 18 r.). As linhas verticais indicam o sentido do golpe de mão direita.

1 O sistema italiano usava letras para identificar os acordes e foi publicado pela primeira vez em 1606 por Girolamo Montesardo no livro intitulado *Nuova Intabatura per sonare il baletti sopra la chitarra spagnuola senza numeri e note, per mezzo della quale da se stesso ogn'uno senza maestro potrà imparate* (Nova invenção de tablatura para tocar danças na guitarra espanhola sem números e notas, através dela qualquer um pode aprender sem professor). O título do livro indica a grande popularidade da guitarra o que demandava a publicação de livros com música popular destinados ao público amador. Montesardo foi o primeiro a escrever o ritmo a ser produzido em rasgueado dentro do sistema alfabeto. Este sistema de realização para a mão direita foi adotado pelos próximos guitarristas que publicaram música em sistema alfabeto. Anterior ao sistema italiano temos o sistema catalão usado por Joan Carlos Amat em seu livro *Guitarra Española (1596)*, que fornece instruções para tocar no estilo rasgueado com acordes cifrados e o sistema castelhano de Luis de Briçefio no livro *Metodo mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo español* (1626). Ambos usavam números para designar os acordes.

2 O primeiro acorde é o + (cruzado - Mi menor), A (Sol maior), B (Do maior), C (Ré maior), D (Lá menor), E (Ré menor), F (Mi maior), G (Fá maior), H (Sib maior), I (Lá maior), K (Sib menor), L (Do menor), M (Mib maior), M+ (Mib menor), N (Láb maior), N+ (Láb menor), O (Sol menor), P (Fá menor), & (Réb maior), &+ (Réb menor).

Embora as publicações tenham procurado sistematizar a técnica do rasgueado, não trazem muitas informações para o intérprete de hoje. Os primeiros livros de guitarra barroca afirmavam que podiam ensinar o amador sem precisar de mestres, mas não especificavam a técnica de mão direita. O repertório contempla o tipo de música que os guitarristas tinham como hábito improvisar – uma espécie de standards de tonalidades conhecidas e padrões harmônicos representados pelo sistema alfabeto. As canções populares eram executadas em tons conhecidos dos músicos da época, com formas ou esquemas cujas melodias se reconheciam por seus nomes ou progressões harmônicas, sem a necessidade de notações melódicas ou harmônicas detalhadas (TORRES CORTÉS, 2012, p. 12)³.

A necessidade de mais modelos de rasgueados a fim de explorar o potencial de habilidades dos músicos atuais, que muitas vezes vêm de uma formação no violão erudito, motivou a pesquisa das fontes originais que contém o estilo rasgueado e das fontes mais recentes da música flamenca, pois os estilos são convergentes em diversos aspectos técnico-musicais, como veremos adiante. Indicaremos através da seleção e análise de uma das danças mais populares da Espanha tais elementos musicais convergentes para propor uma reconstituição musical.

De 1606 a 1629⁴ o único estilo conhecido de música para guitarra barroca era usando o sistema alfabeto e a técnica do rasgueado. A música deste repertório é bem simples, quase ingênua, e as notações representavam apenas um “esqueleto”, uma ideia da sonoridade que se esperava do guitarrista ao usar suas habilidades artísticas para improvisar melodias, ornamentações e variações rítmicas com rasgueados, prática da música flamenca atual. (TYLER, 1980, p. 40).

O repertório era praticado e transmitido também de maneira oral, através de reproduções de modelos bem conhecidos da época, tornando desnecessária a escrita das melodias que faziam parte do imaginário coletivo cultural. Um bom exemplo desta prática é o repertório de canções e danças presentes no livro *Metodo mui facilissimo a tañer la guitarra a lo español* (1626) de Luis de Briçeno. Este livro não contém uma linha escrita de música, apenas o texto das canções, algumas indicações do sentido dos golpes de mão direita e o Alfabeto Musical para o acompanhamento instrumental.

As notações em Alfabeto Musical foram preservadas por meio de letramento musical informal, e as práticas de aprendizado das guitarras ocorrem na oralidade das tradições populares (NOGUEIRA, 2016, p. 139). Observamos, portanto, os aspectos do registro escrito e da tradição oral presentes na transmissão e no aprendizado do fazer musical, e

3 Os livros do século XVII contém exemplos de frases musicais (padrões) inseridos no contexto de música de dança para perceber o tipo de habilidade que se esperava do músico da época ao criar suas versões de música de acompanhamento, com o objetivo de não tornar tediosa a música para o dançarino.

4 A prática de guitarra barroca tem início dentro de um contexto informal de música popular, com publicações destinadas a um público leigo, mas depois desta fase voltada para um repertório de caráter funcional, a guitarra barroca já alcança um nível maior de sofisticação através de trabalhos em estilo misto de importantes guitarristas profissionais como Giovanni Paolo Foscarini (1600-1647), Francesco Corbetta (1615-1681), Gaspar Sanz (1640-1710), Francesco Guerau (1649-1722), Santiago de Murcia (1673-1739), entre outros.

no caso da guitarra, ambos aspectos coexistiram. A guitarra barroca surge num contexto de informalidade e se insere nas classes mais cultas posteriormente, quando o repertório passa por uma sofisticação nas mãos de guitarristas profissionais, e consequentemente sua escrita também se torna um pouco mais elaborada.

A música de tradição não escrita presente no repertório do barroco espanhol levanta uma série de reflexões sobre a prática musical deste estilo, pois ela se opõe à formação tradicional que recebemos nas instituições de ensino musical atuais. Cabe mencionar aqui o abismo que se criou entre a prática musical que estamos discutindo e a prática estabelecida pela cultura de letramento imposta pela formação tradicional na música erudita ocidental mais recente. Com a finalidade de obter um referencial teórico mais abrangente que discutisse as questões ligadas ao ensino-aprendizagem da música não escrita, buscamos fundamentar o conceito de oralidade com ferramentas da área da linguística para comentar as distinções entre os aspectos sonoros e gráficos: a fala não é planejada, é imprecisa, não normatizada, fragmentária e implícita. Por outro lado, a escrita é planejada, precisa, normatizada, completa e explícita (MARCUSCHI, 2010, p. 27).

A partir do interesse por parte dos intérpretes modernos na música antiga os pesquisadores têm discutido se o conhecimento da musicologia histórica é essencial na construção da interpretação da música do passado, e não apenas os critérios fixados pelas gravações (fenômeno do século XX) e as transcrições musicais. Uma das vertentes musicológicas usadas na intermediação entre intérprete e a obra é a notação musical. Lorenzo Mammi (1998, p. 21) afirma que a notação musical é um elemento formante das obras, influi sobre ela e é por ela influenciada. No entanto, a notação não é capaz de indicar todas as nuances e inflexões do evento sonoro (filtragem).

Como sabem os etnomusicólogos, toda transcrição comporta a seleção de elementos sonoros considerados significativos, e a exclusão de outros considerados irrelevantes, seleção que, em grande parte, não é anterior à escrita. A partir de um único evento sonoro é possível escrever partituras diferentes, e cada uma representa uma forma musical diferente, não apenas uma transcrição diferente da mesma forma. A notação, portanto, é um elemento formante das obras, influi sobre ela e é por ela influenciada. (MAMMI, 1999, p.1).

A música não se limita à partitura, à tablatura ou ao Alfabeto Musical, mas não subestimamos a importância das fontes originais da música do século XVII. As fontes originais que contém alfabeto são essenciais para desvendar pistas de uma prática informal de música popular de um passado distante. Graças ao estilo musical mais elaborado dos guitarristas profissionais documentados em tablaturas mistas temos uma melhor ideia das habilidades esperadas de um guitarrista da época, pois a notação em estilo misto especificava melhor os recursos técnicos-musicais a fim de explorar os efeitos idiomáticos peculiares do instrumento.

Tablaturas mistas e a indicação de recursos técnico-musicais da guitarra barroca

No início do século XVII o único estilo conhecido de música para guitarra barroca era usando sistema alfabeto (público-alvo era formado por pessoas simples, que não sabiam ler música), mas a partir de 1629, encontramos a maioria dos livros de guitarra usando esse sistema misto, voltado para guitarristas mais treinados na técnica instrumental e teoria musical. Graças a esse estilo musical mais elaborado temos uma melhor ideia das habilidades esperadas de um guitarrista da época, pois a notação em estilo misto especificava um pouco melhor os recursos técnicos-musicais a fim de explorar os efeitos idiomáticos do instrumento (mas deixam margem para improvisação, em maior ou menor grau, dependendo do compositor).

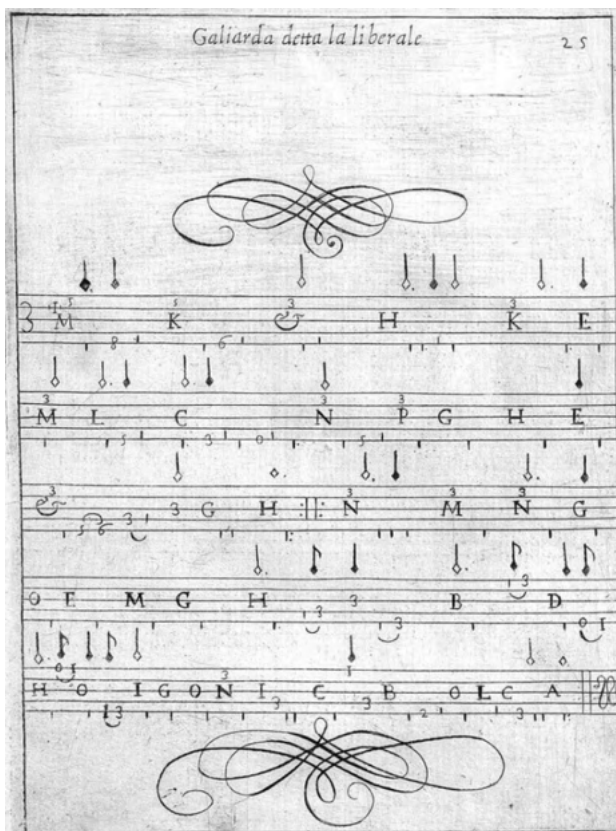


Figura 3. Tablatura mista (junção do estilo ponteadado e rasgueado). Os números indicam a posição dos dedos no braço do instrumento, e as letras indicam os acordes.

No caso da música para guitarra barroca, é graças ao texto original conservado que temos acesso à prática de música popular do passado e sua técnica instrumental,

mas além das reflexões trazidas por Mammi quanto ao evento sonoro, muitas fontes da época sobre o estilo rasgueado não trazem muito detalhamento ou ainda, encontram-se incompletas. Tal imprecisão na escrita se deve à uma prática diretamente ligada a uma tradição oral, fenômeno comum à música de caráter popular de maneira geral.

Com base neste argumento, queremos reforçar que compreender a música enquanto performance vai além da relação do intérprete com a partitura e enfatizar que as fontes originais e a notação auxiliam no entendimento da prática musical que estamos discutindo, mas que precisamos buscar fora dos escritos musicais informações complementares. O modelo de transmissão musical (de oralidade parcial) da música barroca espanhola se distancia da visão original de quando foi concebida. Sendo assim, uma solução para buscar uma reinterpretação da prática do rasgueado talvez esteja nas fontes mais recentes de tradição de música flamenca. Com a aproximação da tradição de música rasgueada formada por padrões encontrados tanto nas danças barrocas como na tradição flamenca, podemos estabelecer um modelo comparativo que ajudará na interpretação deste repertório antigo.

Apropriação das práticas do toque flamenco na reconstrução da música barroca para guitarra

O flamencólogo Norberto Torres Cortés faz a conexão entre as guitarras barroca e flamenca e foi essencial para a elaboração da pesquisa. Seu trabalho mostrou que os estilos são convergentes em diversos aspectos técnico-musicais e que as informações históricas conduzem a pesquisa em direção aos guitarristas flamencos ao invés dos guitarristas clássicos-românticos que já foram estudados em pesquisas acadêmicas. As fontes do século XVII apontam que o rasgueado foi amplamente explorado em diferentes combinações para acompanhar as danças espanholas. A análise do repertório dos guitarristas espanhóis do barroco permite observar diferentes aspectos rítmicos, harmônicos e melódicos que se cristalizaram no toque e baile flamenco. (Torres Cortes, 2010)

Selecionamos uma dança em estilo rasgueado amplamente explorada no século XVII para estabelecer a conexão com a música flamenca, através dos recursos musicais que continuamos a encontrar nos períodos posteriores até a atualidade – a Jácaras, que possui elementos musicais em comum com a soleá⁵: começo acéfalo, sequência harmônica na tonalidade frígia (cadência andaluza)⁶, toque por médio (Lá menor)⁷ e frases estruturadas em 12 tempos (que resulta numa hemíola em compasso ternário)⁸.

5 Soleá é um cante flamenco que surge no início do século XIX. Além deste gênero, podemos identificar um parentesco da Jácaras do século XVII com a Bulerías e a Seguirya.

6 A cadência andaluza é formada por quatro acordes do modo de Mi, caracterizado pelo semiton entre o primeiro e o segundo grau e transforma o acorde de dominante em grau de tônica: La – Sol – Fa – Mi. O modo flamenco de mi surgiu para se adequar às melodias frígias características do cante flamenco. Não podemos esquecer que esta cadência permite amplamente o uso de cordas soltas e a guitarra desponta como o instrumento principal de acompanhamento desde o século XVII.

7 A prática que se usa para designar os acordes com os quais se acompanha o cante flamenco. No modo de mi (1o. grau): por arriba (Mi), por medio (Lá). No modo de Fá (2o. grau): por arriba (Fá), por médio (Sib). No modo de Sol (3o. grau): por arriba (Sol), por médio (Ré), e assim por diante.

8 Para ouvir a performance desta Jácaras reconstruída a partir dos elementos musicais em comum com o toque flamen-



Figura 4. Tablatura original da Jácaras (SANZ, 1674, fol. 41 r.)º.



Figura 5. Jácaras de Gaspar Sanz em notação convencional. Observamos características em comum com o toque flamenco: começo acéfalo, toque por médio e compasso de 12 tempos.

Notamos a tonalidade de Lá menor nessa Jácaras e a fórmula do rasgueado junto com o padrão harmônico da dança é fornecido por Sanz em outra tonalidade, como vimos anteriormente na figura 2 (Ré menor). A transposição para Lá menor resulta na primeira seqüência harmônica – Lá menor (D), Do maior (B), Mi maior (F), Lá menor (D), Mo maior (F), Lá menor (D) – e na segunda seqüência harmônica, a cadência andaluza característica do toque flamenco – Do maior (B), Sol maior (A), Fá maior (G), Mi maior (F), Lá menor (D), Mi maior (F) e Lá menor (D).

Jácaras



Figura 6. Modelo de rasgueado da Jácaras em outra tonalidade (D = Lá menor). Cadência andaluza na segunda seqüência harmônica.

co, acesse <https://www.youtube.com/watch?v=P7PmDWGuyJ0>.

9 Instruccion de música, 1674. O livro contém 2 Jácaras, uma em E (Dm) e outra em D (Am).

Como vimos acima (figura 2), as instruções para realizar o rasgueado da Jácaras no livro de Gaspar Sanz não detalha a elaboração da técnica, que está diretamente ligada à prática da improvisação. A notação original fornece apenas o compasso ternário e a indicação da marcação do tempo através de golpes básicos para cima e para baixo, mas sabemos através da evolução do repertório e da técnica evidenciadas nas tablaturas mistas, o que se esperava do guitarrista ao usar suas habilidades musicais. A técnica do rasgueado pode ser executada de maneira simples ou mais elaborada, dependendo das habilidades técnicas do guitarrista. Observando a evolução dessa técnica mantida pelo toque flamenco, sabemos que tal técnica pode ser executada de maneira bem mais elaborada, explorando todos os dedos da mão direita, em golpes variados para cima e para baixo, dando um caráter musical vivo e profundo tão característico da cultura espanhola.

Com a finalidade de enriquecer a interpretação da dança e identificados os elementos em comum entre a dança barroca e o gênero flamenco, podemos sugerir mais fórmulas de rasgueado, baseando-nos num método de acompanhamento de música flamenca recente, como esse que encontramos no método de guitarra flamenca de Oscar Herrero – um modelo de rasgueado sobre o compasso de 12 tempos da Soleá, usando golpes com todos os dedos da mão direita para baixo (T), golpes de polegar para cima (p) e indicador para baixo (i), e golpes percussivos nas cordas ou no tampo da guitarra (*).

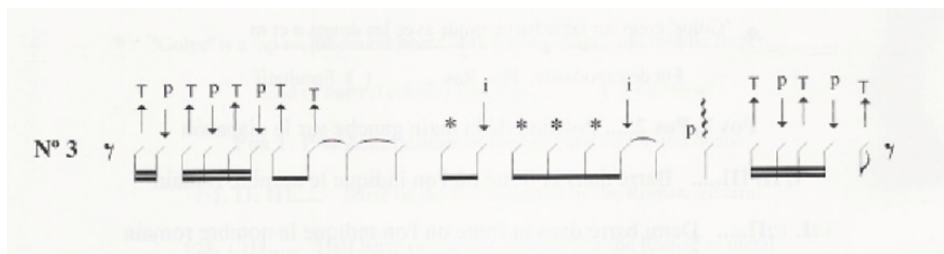


Figura 7. Modelo de rasgueado sobre o compasso de 12 tempos da Soleá (Herrero, 2004, p. 4).

A prática de música popular foi mantida pela guitarra flamenca durante a transição da guitarra barroca para a guitarra clássica-romântica, que buscou outra sonoridade e outra técnica, destinada à música de concerto. Nesta fase de transição, o repertório de guitarra clássica perde a relação direta com a música em estilo rasgueado, visto que o repertório tradicional passou a ser relacionado com a escola dos guitarristas clássico-românticos inseridos no contexto da música culta. Com a adição da sexta corda nos bordões, acontece uma divisão entre as escolas da guitarra popular de acompanhamento e a guitarra culta ponteada, futuro violão de concerto. A partir daí, a guitarra pré-flamenca teve a missão de continuar a tradição de música popular e a técnica do rasgueado. Portanto, para realizar o repertório barroco para guitarra em sua maior totalidade é necessário resgatar esta técnica de mão direita e com a pesquisa dos métodos de música popular espanhola podemos

aumentar as possibilidades de sua realização.

4 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

O repertório de guitarra barroca vai desde os padrões harmônicos de acordes simples escritos num sistema de notação impreciso até uma música mais complexa publicadas em tablaturas mistas que revelam com um pouco mais de detalhamento os recursos técnico-musicais do instrumento e a variedade de estilos que podemos observar na música popular espanhola. Felizmente, encontramos nos livros originais exemplos musicais escritos em tablaturas mistas com esquemas de variações melódicas e rítmicas para guitarra que revelam as habilidades que se esperavam do guitarrista na performance de danças e bailes. Podemos nos basear nos exemplos contidos nas fontes originais e nas fontes atuais de música flamenca e ampliar as possibilidades para os nossos dias, uma vez que temos na evolução e história do flamenco elementos aplicáveis ao repertório barroco popular espanhol.

As fontes originais não especificavam bem a prática do rasgueado e encontramos dificuldade de encontrar informações mais específicas, trazendo a necessidade de encontrar caminhos para a interpretação deste repertório de caráter improvisatório e acreditamos que a música flamenca, salvo algumas diferenças sonoras e estéticas, pode suprir esta carência de informações específicas de técnica de mão direita, através do rasgueado usado ritmicamente como função harmônica.

A análise do repertório dos guitarristas espanhóis do barroco que consiste principalmente de música de dança cifrada permitiu observar aspectos rítmicos, harmônicos e melódicos que resultaram no toque e baile flamenco. Com a historiografia recente da guitarra flamenca, podemos contextualizar a evolução da guitarra barroca até a guitarra flamenca. A preocupação dos guitarristas da escola clássica em mostrar que o instrumento transcendia a prática do acompanhamento afastou os violonistas eruditos da música em estilo rasgueado.

Com esta pesquisa, pretendemos auxiliar os intérpretes de formação erudita sem experiência com música popular a desvendar o repertório de guitarra barroca em estilo rasgueado, estabelecendo diretrizes através da historiografia da guitarra espanhola popular.

REFERÊNCIAS

AMAT, Joan Carles. **Guitarra Española y vandola, en dos maneras de guitarra castellana y catalana de cinco órdenes**. Barcelona, 1596. Reedição do facsímile: Mônaco: Editions Chanterelle, S.A., 1980.

BRICEÑO, Luis de. **Metodo mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo español, compuesto por Luis de Briçeño [sic], y presentado a Madama de Chales, en el que se hallarán cosas curiosas de romances y seguidillas. Juntamente sesenta liçiones diferentes, un método para templar, otro para conocer los aquerdos, todo por una orde agradable y facilissima**, 1626. Paris: Pierre Baillard [reed. facs. Minkoff Reprint, Genève, 1972].

HERRERO, Oscar. **Acompañamiento al cante por Soleá**. Libreto de partituras. Guitarra Flamenca paso a paso, vol.VI. Missouri: Mel Bay Publications, 2004.

MAMMI, Lorenzo. A notação gregoriana: gênese e significado. **Revista Música**. São Paulo, v. 9 e 10, pp.21-50, 1998-1999.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. **Da fala para a escrita, atividades de retextualização**. São Paulo: Cortez Editora, 2010.

MONTESARDO, Girolamo. **Nuova Inventione d'intavolatura per sonare li balleti sopra la chitarra spagnuola**. Florence, 1606.

NOGUEIRA, Gisela G. P. **A viola e suas metalinguagens: notação do gesto e aprendizado não formal**. Revista Tulha, Ribeirão Preto, v. 2, n. 1, p. 119-143, jan-jun, 2016.

SANZ, Gaspar. **Instrucción de música sobre la guitarra española**. Zaragoza, 1674. Disponível em: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000065001&page=1>. Acesso em 12 de out. 2021.

TORRES CORTÉS, Norberto. El estilo “rasgueado” de la guitarra barroca y su influencia em la guitarra flamenca: fuentes escritas y musicales, siglo XVII. **Revista de Investigación sobre flamenco**. La madrugá, no. 6, p. 1-46, Junio 2012.

TYLER, James. **The Early Guitar. A History and Handbook**. Oxford: Oxford University Press, 1980.

ÍNDICE REMISSIVO

A

Administração musical 108, 114, 127

Análisis musical 153, 156, 162, 167

Arte 2, 3, 4, 1, 2, 3, 5, 7, 8, 9, 11, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 27, 28, 29, 30, 32, 33, 34, 37, 41, 48, 58, 59, 62, 63, 64, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 83, 84, 85, 86, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 114, 116, 143, 144, 146, 147, 148, 152, 154, 155, 164, 165, 167, 168, 186

Artes cênicas 22, 31, 39, 42, 117, 123, 186

Artes decorativas 4, 168, 173, 175, 176, 178, 183

Artworks 98, 99, 102, 104

Atuação cênica 39, 42

Azulejo 168, 176, 178, 179, 183, 184

C

Capitalismo 2, 3, 18, 19, 49, 50, 51, 52

Cinema 2, 31, 36, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 87

Comicidade 2, 39, 40, 41, 42, 45, 47, 48

Consciência corporal 49, 64

Corpo 2, 3, 32, 39, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 53, 55, 56, 57, 59, 60, 64, 65, 75, 76, 78, 85, 86, 87, 124, 143, 144, 147, 150, 171, 178, 179

Criança 4, 65, 72, 141, 142, 143, 148, 149, 150, 151, 152

D

Dança como prática pedagógica 58, 60

Desenvolvimento 4, 39, 43, 44, 45, 46, 47, 51, 52, 58, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 72, 73, 76, 78, 80, 81, 84, 89, 91, 92, 111, 114, 124, 127, 141, 142, 143, 145, 148, 149, 150, 152, 186

E

East-west 98, 99

Ensino-aprendizagem 27, 58, 59, 61, 62, 63, 64, 76, 134, 141, 142, 143, 148, 150

Espect-ator 31, 33, 37

Estranhamento 3, 49, 50, 51, 52, 54, 55, 57

Expressão e comunicação 58

F

Fukuda shigeo 4, 98, 99, 101

G

Graphic design 4, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 107

Guitarra barroca 130, 131, 132, 133, 134, 135, 138, 139, 140

H

Heitor villa-lobos 4, 153, 154, 155, 156, 158, 160, 161, 163, 164, 165, 166, 167

História 19, 25, 34, 35, 48, 63, 65, 73, 77, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 88, 89, 90, 97, 139, 142, 143, 144, 145, 146, 150, 151, 152, 170, 186

História da arte 80, 88, 89, 90

I

Influences 98, 99, 102

Interdisciplinaridade 39, 40, 41, 42

Interpretación musical 153, 156, 165, 166

Inventario 4, 168

J

Jogo do ator 31

L

Língua espanhola 2, 58, 59, 60, 61, 63, 64, 65, 68, 70, 72, 74, 75, 76, 77

M

M.C.Escher 98, 99

Memória 54, 56, 79, 81, 83, 84, 86

Mercado de arte 4, 88, 89, 94, 96, 97

Multidirecional 98, 99

Música 2, 4, 59, 63, 66, 68, 69, 71, 75, 77, 82, 83, 86, 108, 109, 110, 111, 116, 117, 120, 121, 124, 125, 126, 127, 128, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 162, 163, 164, 165, 166, 167

Música latinoamericana del siglo XX 153

N

Notação musical 130, 131, 134

P

Pandemia 3, 4, 79, 80, 108, 109, 110, 114, 119, 124, 125, 126, 127, 129, 161, 162

Patrimônio 168

Pedagogias subterrâneas 3, 21, 23, 26, 27, 28, 29, 30

Pedagogia teatral 18, 21, 23, 24, 25, 30

Piano 4, 127, 153, 154, 156, 162, 163, 166, 167

Políticas culturais 108, 109, 110, 112, 114, 115, 116, 117, 122, 124, 128

Processo de ensino-aprendizagem 59, 61, 62, 63, 64, 141, 142, 148, 150

Produção cultural 91, 108, 114, 116

R

Rasgueado 4, 130, 131, 132, 133, 135, 136, 137, 138, 139, 140

Resistência 3, 79, 84, 85, 86

Riso 39, 40, 41, 47, 48

S

Sociabilidade 49, 50, 53, 54, 55, 56

Sociedade 2, 3, 31, 32, 34, 35, 37, 41, 42, 50, 53, 54, 56, 58, 60, 61, 64, 66, 73, 76, 79, 83, 89, 90, 91, 93, 94, 96, 108, 110, 111, 112, 113, 114, 117, 125, 126, 127, 128, 147, 174, 178

Swiss international style 98, 99, 102, 103

T

Teatro de grupo 3, 21, 22, 23, 25, 26, 27, 28, 29, 30

Teatro do oprimido 31, 32, 38

Toque flamenco 130, 131, 136, 137, 138

Tradição oral 130, 131, 133, 136




Typography 98, 99, 102, 103, 105

V

Visibilidades 3, 79, 80, 86, 87





Antes:

INTERFACES E DIÁLOGOS
INTERDISCIPLINARES

-  www.arenaeditora.com.br
-  contato@arenaeditora.com.br
-  [@arenaeditora](https://www.instagram.com/arenaeditora)
-  www.facebook.com/arenaeditora.com.br

Antes:

INTERFACES E DIÁLOGOS
INTERDISCIPLINARES

-  www.arenaeditora.com.br
-  contato@arenaeditora.com.br
-  [@arenaeditora](https://www.instagram.com/arenaeditora)
-  www.facebook.com/arenaeditora.com.br