

# Música, Filosofia e Educação

Solange Aparecida de Souza Monteiro  
(Organizadora)

 **Atena**  
Editora  
Ano 2019

**Solange Aparecida de Souza Monteiro**

**(Organizadora)**

# Música, Filosofia e Educação

**Atena Editora  
2019**

2019 by Atena Editora  
Copyright © da Atena Editora  
**Editora Chefe:** Profª Drª Antonella Carvalho de Oliveira  
**Diagramação e Edição de Arte:** Lorena Prestes  
**Revisão:** Os autores

#### **Conselho Editorial**

Prof. Dr. Alan Mario Zuffo – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul  
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  
Profª Drª Cristina Gaio – Universidade de Lisboa  
Prof. Dr. Constantino Ribeiro de Oliveira Junior – Universidade Estadual de Ponta Grossa  
Profª Drª Daiane Garabeli Trojan – Universidade Norte do Paraná  
Prof. Dr. Darllan Collins da Cunha e Silva – Universidade Estadual Paulista  
Profª Drª Deusilene Souza Vieira Dall’Acqua – Universidade Federal de Rondônia  
Prof. Dr. Eloi Rufato Junior – Universidade Tecnológica Federal do Paraná  
Prof. Dr. Fábio Steiner – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul  
Prof. Dr. Gianfábio Pimentel Franco – Universidade Federal de Santa Maria  
Prof. Dr. Gilmei Fleck – Universidade Estadual do Oeste do Paraná  
Profª Drª Girlene Santos de Souza – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia  
Profª Drª Ivone Goulart Lopes – Istituto Internazionele delle Figlie de Maria Ausiliatrice  
Profª Drª Juliane Sant’Ana Bento – Universidade Federal do Rio Grande do Sul  
Prof. Dr. Julio Candido de Meirelles Junior – Universidade Federal Fluminense  
Prof. Dr. Jorge González Aguilera – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul  
Profª Drª Lina Maria Gonçalves – Universidade Federal do Tocantins  
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte  
Profª Drª Paola Andressa Scortegagna – Universidade Estadual de Ponta Grossa  
Profª Drª Raissa Rachel Salustriano da Silva Matos – Universidade Federal do Maranhão  
Prof. Dr. Ronilson Freitas de Souza – Universidade do Estado do Pará  
Prof. Dr. Takeshy Tachizawa – Faculdade de Campo Limpo Paulista  
Prof. Dr. Urandi João Rodrigues Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará  
Prof. Dr. Valdemar Antonio Paffaro Junior – Universidade Federal de Alfenas  
Profª Drª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande  
Profª Drª Vanessa Lima Gonçalves – Universidade Estadual de Ponta Grossa  
Prof. Dr. Willian Douglas Guilherme – Universidade Federal do Tocantins

<b>Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)</b>	
M987	Música, filosofia e educação [recurso eletrônico] / Organizadora Solange Aparecida de Souza Monteiro. – Ponta Grossa (PR): Atena Editora, 2019. – (Música, Filosofia e Educação; v. 1)  Formato: PDF Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader Modo de acesso: World Wide Web Inclui bibliografia ISBN 978-85-7247-104-6 DOI 10.22533/at.ed.046190502  1. Música – Filosofia e estética. 2. Música – Instrução e estudo. I. Monteiro, Solange Aparecida de Souza. II. Série.  CDD 780.77
<b>Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422</b>	

O conteúdo dos artigos e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores.

2019

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.

[www.atenaeditora.com.br](http://www.atenaeditora.com.br)

## APRESENTAÇÃO

A trajetória da educação musical no Ocidente é marcada por diferentes visões e compreensões díspares. Os valores filosóficos tiveram seu foco redirecionado, os objetivos da educação musical foram modificados por tantas vezes quanto os paradigmas pedagógicos e sociais foram sugeridos, consolidados, questionados e reconstruídos. Em uma recapitulação do valor da música ao longo da história, notamos que a música esteve desvinculada da educação durante o período medieval. A infância receberia aceitação social e orientação escolar específica a partir da Renascença e seria objeto de estudos durante o século XVIII, propiciando o surgimento dos métodos ativos em educação musical de Rousseau, Pestalozzi, Herbart e Froebel (Fonterrada, 2005, p.38-40; 48-53). A educação musical do século XIX foi marcada pela publicação de tratados de teoria que ‘treinavam’ o domínio técnico, já que o Romantismo caracterizava-se pela figura do virtuose. Os conservatórios particulares, por sua vez, eram os centros onde o ensino orientado para o virtuosismo era fortemente estimulado. No século XX, os modelos filosóficos surgiam na mesma velocidade em que eram substituídos por outros modelos. O desenvolvimento tecnológico e as efêmeras mudanças de pensamento social e político criaram um ambiente para o aparecimento de métodos pedagógico-musicais que buscavam a sensibilização integral da criança quanto ao fazer e ouvir musicais. Jacques Dalcroze e a educação do corpo na vivência musical; Zoltan Kodaly e a educação musical autóctone; Edgar Willems e a educação auditiva quanto à sensorialidade, afetividade e inteligência; Shinichi Suzuki e a educação para o talento. Da segunda geração de pedagogos musicais (a partir dos anos 1960), Murray Schafer, Keith Swanwick e John Paynter também contribuíram com novas estratégias em relação ao desenvolvimento cognitivo-musical da criança, à educação sonora e aos aspectos psicológicos observados nas diversas fases da infância e da adolescência. Neste ponto podemos perguntar: se há tantos métodos e sistemas de pedagogia musical que valorizam o aluno e orientam o professor, qual a necessidade de uma filosofia para a educação musical? A resposta pode começar com a noção de que uma filosofia da música sempre permeou a educação musical em seus diferentes períodos na história, e com a concordância de que um posicionamento filosófico que incida diretamente sobre a prática da educação musical contribui para a reflexão na ação pedagógica. Esta reflexão pode determinar a natureza e o valor da educação musical, e é desse tema que tratamos mais especificadamente a seguir. Nas linhas abaixo, propomos o diálogo e evidenciamos o confronto entre os estudos de Bennett Reimer (1970) e David Elliott (1995) a fim de esboçar suportes filosóficos que orientem o trabalho do educador musical em sala de aula. Os autores assinalam que a educação musical deve ter entendimento da natureza e do valor estéticos da música, a fim de realmente tornar-se educação musical. Porém, como veremos a seguir, essa opção por uma educação estética encontra oposição e contra-argumentação nos estudos de outros pesquisadores da educação musical. No artigo

**A ÉTICA GREGA E SEU PRINCIPAL PENSAMENTO EM SÓCRATES**, os autores João Leandro Neto, Tayronne de Almeida Rodrigues, Murilo Evangelista Barbosa visam fomentar alguns pensadores sofistas e trazer enfoque à Ética socrática grega. Através de estudos e pesquisas busca-se aprimorar e aferir percepções e valores atribuídos às opiniões e ao relativismo apontado pelos sofistas que moldavam a ética de acordo com seus valores, sendo necessário seguir os valores que cada um julgasse mais correto de viver. No artigo **A IMPORTÂNCIA DO AUTOCONHECIMENTO DA RESPIRAÇÃO APLICADO À PRÁTICA INSTRUMENTAL DO VIOLINO E DA VIOLA**, o autor Oswaldo Eduardo da Costa Velasco discute e aponta reflexões sobre como desenvolver a conscientização e o interesse na observação da respiração. A pesquisa está direcionada para o estudo e a prática instrumental do violino e da viola. No artigo **A INFLUÊNCIA DA CULTURA MIDIÁTICA NO GOSTO MUSICAL DOS ESTUDANTES DE UMA ESCOLA PÚBLICA ESTADUAL DE EDUCAÇÃO BÁSICA**, o autor Frank de Lima Sagica buscam compreender a influência da mídia na formação do gosto musical desses estudantes. A metodologia utilizada se deu por uma pesquisa em campo, com aplicação de questionário aos alunos. Os resultados deste trabalho devem contribuir para a área da educação musical, no âmbito da linha de pesquisa Abordagens Socioculturais da Educação Musical. No artigo **A MÚSICA E O DESENVOLVIMENTO GLOBAL DA CRIANÇA NA PRIMEIRA INFÂNCIA**, a autora Jéssica Melina Behne Vettorelo buscam compreender os efeitos do contato com os sons e a música no seu desenvolvimento global, desde o período intra-uterino até os cinco primeiros anos de vida, tratado aqui como primeira infância. No artigo **A PERFORMANCE DO COCO SEBASTIANA: UM RITO DE PASSAGEM NA TRAJETÓRIA ARTÍSTICA DE JACKSON DO PANDEIRO** o autor Claudio Henrique Altieri de Campos objetivo é buscar como um momento paradigmático na trajetória do artista. Para tanto, dialoga com o pensamento de Turner, sobre liminaridade, e Foucault, sobre a noção de discurso. No artigo **APRÁTICA PEDAGÓGICA DOS PROFESSORES DA EDUCAÇÃO INFANTIL NO MUNICÍPIO DE PALMAS-TO: DESVELANDO CONCEPÇÕES DE AVALIAÇÃO DA APRENDIZAGEM EM TURMAS DE PRÉ-ESCOLA**, a autora, Priscila de Freitas Machad buscou investigar que concepções de avaliação do processo de aprendizagem infantil que estão presentes nas práticas docentes. No artigo **A RELAÇÃO ENTRE O FAZER MUSICAL E O ESPAÇO ESCOLAR: UM DEBATE COM PROFESSORES DE MÚSICA**, Monalisa Carolina Bezerra da Silveira, busca investigar possibilidades e dificuldades que professores de Educação Musical, em atividade, no Ensino Básico da Rede Pública Federal e Municipal do Rio de Janeiro encontraram para que o fazer musical estivesse presente durante suas aulas de música. Os dados foram obtidos através de entrevistas semiestruturadas junto a quatro docentes previamente selecionados. No artigo **A UTOPIA DO ISOMORFISMO INTERSEMIÓTICO COMO MOTOR DA CRIAÇÃO: BREVE ANÁLISE DO MOTET EM RÉ MENOR DE GILBERTO MENDES**, o autor Victor Martins Pinto de Queiroz visou explicitar a relação entre os procedimentos usados por ele em sua

música e aqueles utilizados pelo poeta no poema, em busca do isomorfismo texto-música, defendido como solução para o dilema onde se julgava estar a música, pelos signatários do manifesto Música Nova, entre os quais estava Gilberto. No artigo Anacleto de Medeiros: um olhar sobre a atuação de um mestre do choro e das bandas no cenário sociocultural carioca, os autores Sebastião Nolasco Junior e Magda de Miranda Clímaco visou as interações do compositor Anacleto de Medeiros com o ambiente social e musical do Rio de Janeiro do final do século XIX e princípio do século XX, atuando como chorão e como regente de bandas. No artigo Análise da Sonata para viola e piano de Radamés Gnattali: primeiro movimento, os autores Maria Aparecida dos Reis Valiatti Passamae e Felipe Mendes de Vasconcelos, os autores analisam o primeiro movimento da Sonata para viola e piano de Radamés Gnattali, um personagem merecedor de maior sistematização e divulgação de sua obra em estudos que associem os processos criativos com a prática musical, contribuindo para a escuta e a apreciação. No artigo **ANÁLISE DE FUMEUX FUME PAR FUMÉE DE SOLAGE: UMA BREVE APROXIMAÇÃO ENTRE ARS SUBTILIOR E MADRIGAL**, os autores Victor Martins Pinto de Queiroz, Mauricio Funcia De Bonis analisam a contrapontística da obra Fumeux fume par fumée, de Solage, buscando apontar as especificidades do contraponto medieval ao mesmo tempo em que esclarece as particularidades do período posterior à Ars Nova, a Ars Subtilior, propondo um registro de suas semelhanças com o madrigal renascentista na exacerbação do cromatismo. No artigo **AS ALTERAÇÕES NA PERCEPÇÃO MUSICAL DE PESSOAS COM EPILEPSIA DE DIFÍCIL CONTROLE, UMA BREVE DISCUSSÃO SOBRE MODELO DE COGNIÇÃO, FUNÇÕES MUSICAIS E MUSICOTERAPIA**, os autores Fernanda Franzoni Zaguini Clara Márcia Piazzetta, busca estabelecer uma discussão sobre o modelo de percepção musical e o processamento auditivo cerebral até a gestalt auditiva descrito por Koelsch (2005, 2011), mostrando a importância destes conhecimentos para o trabalho musicoterápico na reabilitação neurológica de pacientes com epilepsia. No artigo **AS REGRAS DE EXECUÇÃO MUSICAL EM MARPURG, O MÚSICO CRÍTICO: RELAÇÕES ENTRE RETÓRICA E MÚSICA E A CONSTRUÇÃO DE UMA PRONUNTIATIO MUSICAL**, o autor Stéfano Paschoal tem o intuito de evidenciar a forte relação entre Retórica e Música. Aspectos composicionais da linguagem de Theodoro Nogueira no Improviso nº 4 para violão os autores Laís Domingues Fujiyama, Eduardo Meirinhos Trata-se da dissertação sobre os processos composicionais de Theodoro Nogueira. Através do confronto de uma análise neutra com a estética nacionalista/guarnieriana (a qual o compositor se vincula) e críticas de violonistas sobre sua obra pretendemos definir alguns aspectos de sua linguagem. No artigo **ATUAÇÃO DO MÚSICO EM EMPRESAS: MERCADO, INDICATIVOS E PROCESSOS**, a autora Elen Regina Lara Rocha Farias, busca descrever e apresenta questões sobre a atuação profissional do músico em empresas públicas e privadas, assim como o mercado em que se insere e solicita deste profissional, indicativos de um perfil condutor de ações exitosas, bem como processos estruturadores de planos

de trabalho interdisciplinares que atendam e gratifiquem tanto a empresa quanto o artista. No artigo **BLUES NO PAÍS DO SAMBA: ASPECTOS DETERMINANTES PARA A PRESENÇA DO BLUES COMO FAZER MUSICAL NO BRASIL**, o autor Rafael Salib Deffaci, traz a Derivação de sua dissertação de mestrado em Música (UDESC, 2015). Nele, evidenciarei alguns aspectos - estético/musicais, culturais, sociais e históricos - determinantes para a presença do blues no Brasil como gênero musical, inicialmente estrangeiro, e seus caminhos até sua incorporação e ressignificação pela musicalidade brasileira na atualidade. No artigo **COMPREENDENDO A CONSTRUÇÃO MELÓDICA DE DANIEL: PROCESSO DE COMPOSIÇÃO MUSICAL**, a autora Aline Lucas Guterres Morim, busca compreender o processo de construção melódica do sujeito Daniel. Os dados da análise são um recorte da dissertação “O processo de composição musical do adolescente: ações e operações cognitivas”, orientado por Leda Maffioletti, No artigo **CONCEPÇÕES DIDÁTICAS SOBRE AS TÉCNICAS EXPANDIDAS E SUA APLICAÇÃO NO REPERTÓRIO DE TUBA**, o autor Gian Marco Mayer de Aquino, busca apresentar concepções didáticas sobre as técnicas expandidas e sua aplicação no repertório de tuba. Este é um recorte de sua pesquisa de mestrado. No artigo **CONTRIBUIÇÕES DA COGNIÇÃO MUSICAL À CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO**, os autores Juliana Rocha de Faria Silva, Fernando William Cruz buscam Saber como as pessoas escutam e se elas escutam da mesma maneira; porque há certas músicas que são preferidas por muitos; se as pessoas ouvem de formas diferentes e porque há pessoas da nossa cultura que não são movidas pela música como outras são as perguntas feitas por estudiosos de diversos campos como o da Psicologia Cognitiva, da Neurociência, da Computação, da Musicologia e da Educação e revelam a natureza interdisciplinar da área emergente que inclui a percepção e cognição musicais (LEVITIN, 2006). No artigo **EDUCAÇÃO MUSICAL DE ALUNOS DEFICIENTES VISUAIS COM AS TECNOLOGIAS DE INFORMAÇÃO E COMUNICAÇÃO (TIC): UMA PROPOSTA DE ENSINO A PARTIR DO DISPOSITIVO MAKEY MAKEY**, os autores Alexandre Henrique dos Santos, Adriana do Nascimento Araújo Mendes aborda uma experiência em educação musical para alunos com deficiência visual utilizando as Tecnologias de Informação e Comunicação (TIC) e um modelo pedagógico que orienta teoricamente o ensino com as mesmas: o Technological Pedagogical and Content Knowledge (TPACK). No artigo **EDUCAÇÃO MUSICAL E HABILIDADES SOCIAIS**, os autores Paula Martins Said e Dagma Venturini Marques Abramides, buscou investigar o efeito da educação musical no repertório de habilidades sociais em crianças expostas e não expostas à educação musical. No artigo Educação Musical, Neurociência e Cognição:

Uma Revisão Bibliográfica Dos Anais Do SIMCAM, os autores Cassius Roberto Dizaró Bonfim, Anahi Ravagnani e Renata Franco Severo Fantini

Buscam apresentar um panorama atual desta produção na tentativa futura de aproximar o conhecimento produzido à realidade da docência. Embora a produção de estudos acadêmicos sobre estes três temas esteja visivelmente em crescimento, notou-

se que o número de publicações que relacionam os três elementos simultaneamente ainda seja incipiente. **ENSINO DE MÚSICA E NOVAS TECNOLOGIAS: INICIAÇÃO EM PERCUSSÃO POR MEIO DE VÍDEO GAME ARTE EM SUA RELAÇÃO COM A OBRA DE ESCHER** No artigo **ENSINO DE MÚSICA E NOVAS TECNOLOGIAS: INICIAÇÃO EM PERCUSSÃO POR MEIO DE VÍDEO GAME ARTE EM SUA RELAÇÃO COM A OBRA DE ESCHER**, os autores Ronan Gil de Moraes, Jean Paulo Ramos Gomes, Lucas Davi de Araújo, Lucas Fonseca Hipólito de Andrade, buscam apresentar questões pertinentes à iniciação musical voltada ao ensino de solfejo, percepção e principalmente de práticas instrumentais percussivas, e surgiu como consequência de atividades desenvolvidas em um curso de extensão para crianças de 08 a 14 anos. No artigo **Estudo Comparado das Flutuações de Andamento em Quatro Gravações de Du Schönes Bächlein para violão solo de Hans Werner Henze**, o autor João Raone Tavares da Silva Busca estudar o comparativo das flutuações de andamento em quatro interpretações da peça **Du Schönes Bächlein** de Hans Werner Henze (1926-2012) feitas por diferentes violonistas. No artigo **Estudo das relações entre Forma e Densidade na Sinfonia em Quadrinhos de Hermeto Pascoal**, o autor Thiago Cabral, realiza uma avaliação quantitativa do parâmetro densidade em quatro seções da peça **Sinfonia em Quadrinhos** (1986) de Hermeto Pascoal (1936). No artigo **EXPERIMENTALISMO E MÚSICA CONCRETA NO JAPÃO PÓS-GUERRA: RELIEF STATIQUE (1955) E VOCALISM AI (1956) DE TORU TAKEMITSU**, o autor Luiz Fernando Valente Roveran propõem-se discussões acerca do contraste entre a música concreta de Pierre Schaeffer e nosso objeto de estudo.

## SUMÁRIO

<b>CAPÍTULO 1</b> .....	<b>1</b>
A ÉTICA GREGA E SEU PRINCIPAL PENSAMENTO EM SÓCRATES	
João Leandro Neto Tayronne de Almeida Rodrigues Murilo Evangelista Barbosa	
DOI 10.22533/at.ed.0461905021	
<b>CAPÍTULO 2</b> .....	<b>12</b>
A IMPORTÂNCIA DO AUTOCONHECIMENTO DA RESPIRAÇÃO APLICADO À PRÁTICA INSTRUMENTAL DO VIOLINO E DA VIOLA	
Oswaldo Eduardo da Costa Velasco	
DOI 10.22533/at.ed.0461905022	
<b>CAPÍTULO 3</b> .....	<b>21</b>
A INFLUÊNCIA DA CULTURA MIDIÁTICA NO GOSTO MUSICAL DOS ESTUDANTES DE UMA ESCOLA PÚBLICA ESTADUAL DE EDUCAÇÃO BÁSICA	
Frank de Lima Sagica	
DOI 10.22533/at.ed.0461905023	
<b>CAPÍTULO 4</b> .....	<b>32</b>
A MÚSICA E O DESENVOLVIMENTO GLOBAL DA CRIANÇA NA PRIMEIRA INFÂNCIA	
Jéssica Melina Behne Vettorelo	
DOI 10.22533/at.ed.0461905024	
<b>CAPÍTULO 5</b> .....	<b>41</b>
A PERFORMANCE DO COCO <i>SEBASTIANA</i> : UM RITO DE PASSAGEM NA TRAJETÓRIA ARTÍSTICA DE JACKSON DO PANDEIRO	
Claudio Henrique Altieri de Campos	
DOI 10.22533/at.ed.0461905025	
<b>CAPÍTULO 6</b> .....	<b>49</b>
A PRÁTICA PEDAGÓGICA DOS PROFESSORES DA EDUCAÇÃO INFANTIL NO MUNICÍPIO DE PALMAS-TO: DESVELANDO CONCEPÇÕES DE AVALIAÇÃO DA APRENDIZAGEM EM TURMAS DE PRÉ-ESCOLA	
Priscila de Freitas Machado	
DOI 10.22533/at.ed.0461905026	
<b>CAPÍTULO 7</b> .....	<b>66</b>
A RELAÇÃO ENTRE O FAZER MUSICAL E O ESPAÇO ESCOLAR: UM DEBATE COM PROFESSORES DE MÚSICA	
Monalisa Carolina Bezerra da Silveira	
DOI 10.22533/at.ed.0461905027	
<b>CAPÍTULO 8</b> .....	<b>77</b>
A UTOPIA DO ISOMORFISMO INTERSEMIÓTICO COMO MOTOR DA CRIAÇÃO: BREVE ANÁLISE DO <i>MOTET</i> EM RÉ MENOR DE GILBERTO MENDES	
Victor Martins Pinto de Queiroz	
DOI 10.22533/at.ed.0461905028	

**CAPÍTULO 9 ..... 87**

ANACLETO DE MEDEIROS: UM OLHAR SOBRE A ATUAÇÃO DE UM MESTRE DO CHORO E DAS BANDAS NO CENÁRIO SOCIOCULTURAL CARIOCA

Sebastião Nolasco Junior  
Magda de Miranda Clímaco

DOI 10.22533/at.ed.0461905029

**CAPÍTULO 10 ..... 95**

ANÁLISE DA SONATA PARA VIOLA E PIANO DE RADAMÉS GNATTALI: PRIMEIRO MOVIMENTO

Maria Aparecida dos Reis Valiatti Passamae  
Orquestra Sinfônica do Espírito Santo  
Felipe Mendes de Vasconcelos

DOI 10.22533/at.ed.04619050210

**CAPÍTULO 11 ..... 105**

ANÁLISE DE *FUMEUX FUME PAR FUMÉE* DE SOLAGE: UMA BREVE APROXIMAÇÃO ENTRE ARS SUBTILIOR E MADRIGAL

Victor Martins Pinto de Queiroz  
Mauricio Funcia De Bonis

DOI 10.22533/at.ed.04619050211

**CAPÍTULO 12 ..... 115**

AS ALTERAÇÕES NA PERCEPÇÃO MUSICAL DE PESSOAS COM EPILEPSIA DE DIFÍCIL CONTROLE, UMA BREVE DISCUSSÃO SOBRE MODELO DE COGNIÇÃO, FUNÇÕES MUSICAIS E MUSICOTERAPIA

Fernanda Franzoni Zaguini  
Clara Márcia Piazzetta

DOI 10.22533/at.ed.04619050212

**CAPÍTULO 13 ..... 124**

AS REGRAS DE EXECUÇÃO MUSICAL EM MARPURG, O MÚSICO CRÍTICO: RELAÇÕES ENTRE RETÓRICA E MÚSICA E A CONSTRUÇÃO DE UMA *PRONUNTIATIO* MUSICAL

Stéfano Paschoal

DOI 10.22533/at.ed.04619050213

**CAPÍTULO 14 ..... 139**

ASPECTOS COMPOSICIONAIS DA LINGUAGEM DE THEODORO NOGUEIRA NO *IMPROVISO N° 4* PARA VIOLÃO

Laís Domingues Fujiyama  
Eduardo Meirinhos

DOI 10.22533/at.ed.04619050214

**CAPÍTULO 15 ..... 150**

ATUAÇÃO DO MÚSICO EM EMPRESAS: MERCADO, INDICATIVOS E PROCESSOS

Elen Regina Lara Rocha Farias

DOI 10.22533/at.ed.04619050215

**CAPÍTULO 16 ..... 157**

BLUES NO PAÍS DO SAMBA: ASPECTOS DETERMINANTES PARA A PRESENÇA DO BLUES COMO FAZER MUSICAL NO BRASIL

Rafael Salib Deffaci

DOI 10.22533/at.ed.04619050216

<b>CAPÍTULO 17</b> .....	<b>165</b>
COMPREENDENDO A CONSTRUÇÃO MELÓDICA DE DANIEL: PROCESSO DE COMPOSIÇÃO MUSICAL	
Aline Lucas Guterres Morim	
DOI 10.22533/at.ed.04619050217	
<b>CAPÍTULO 18</b> .....	<b>174</b>
CONCEPÇÕES DIDÁTICAS SOBRE AS TÉCNICAS EXPANDIDAS E SUA APLICAÇÃO NO REPERTÓRIO DE TUBA	
Gian Marco Mayer de Aquino	
DOI 10.22533/at.ed.04619050218	
<b>CAPÍTULO 19</b> .....	<b>183</b>
EDUCAÇÃO MUSICAL DE ALUNOS DEFICIENTES VISUAIS COM AS TECNOLOGIAS DE INFORMAÇÃO E COMUNICAÇÃO (TIC): UMA PROPOSTA DE ENSINO A PARTIR DO DISPOSITIVO MAKEKEY MAKEKEY	
Alexandre Henrique dos Santos Adriana do Nascimento Araújo Mendes	
DOI 10.22533/at.ed.04619050219	
<b>CAPÍTULO 20</b> .....	<b>200</b>
EDUCAÇÃO MUSICAL E HABILIDADES SOCIAIS	
Paula Martins Said Dagma Venturini Marques Abramides	
DOI 10.22533/at.ed.04619050220	
<b>CAPÍTULO 21</b> .....	<b>216</b>
EDUCAÇÃO MUSICAL, NEUROCIÊNCIA E COGNIÇÃO: UMA REVISÃO BIBLIOGRÁFICA DOS ANAIS DO SIMCAM	
Cassius Roberto Dizaró Bonfim Anahi Ravagnani Renata Franco Severo Fantini	
DOI 10.22533/at.ed.04619050221	
<b>CAPÍTULO 22</b> .....	<b>225</b>
ENSINO DE MÚSICA E NOVAS TECNOLOGIAS: INICIAÇÃO EM PERCUSSÃO POR MEIO DE VÍDEO GAME ARTE EM SUA RELAÇÃO COM A OBRA DE ESCHER	
Ronan Gil de Moraes Jean Paulo Ramos Gomes Léia Cássia Pereira da Paixão Lucas Davi de Araújo Lucas Fonseca Hipolito de Andrade	
DOI 10.22533/at.ed.04619050222	
<b>CAPÍTULO 23</b> .....	<b>236</b>
ESTUDO COMPARADO DAS FLUTUAÇÕES DE ANDAMENTO EM QUATRO GRAVAÇÕES DE DU <i>SCHÖNES BÄCHLEIN</i> PARA VIOLÃO SOLO DE HANS WERNER HENZE	
João Raone Tavares da Silva	
DOI 10.22533/at.ed.04619050223	

**CAPÍTULO 24 ..... 245**

ESTUDO DAS RELAÇÕES ENTRE FORMA E DENSIDADE NA *SINFONIA EM QUADRINHOS* DE HERMETO PASCOAL

[Thiago Cabral](#)

**DOI 10.22533/at.ed.04619050224**

**SOBRE O ORGANIZADOR..... 254**

## A UTOPIA DO ISOMORFISMO INTERSEMIÓTICO COMO MOTOR DA CRIAÇÃO: BREVE ANÁLISE DO *MOTET EM RÉ MENOR* DE GILBERTO MENDES

**Victor Martins Pinto de Queiroz**

Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto  
de Artes  
São Paulo -SP

**RESUMO:** Análise da peça *Motet em Ré menor*, de Gilberto Mendes, visando a explicitar a relação entre os procedimentos usados por ele em sua música e aqueles utilizados pelo poeta no poema, em busca do isomorfismo texto-música, defendido como solução para o dilema onde se julgava estar a música, pelos signatários do manifesto Música Nova, entre os quais estava Gilberto.

**PALAVRAS-CHAVE:** Análise musical. Vanguarda. Poesia concreta. Composição.

**ABSTRACT:** An analysis of *Motet in D minor*, by Gilberto Mendes, willing to show how the procedures used by him in his music relate to those which the poet in his poem did use, looking for isomorphism (text-song), supposed answer to escape the dilemma in which the composers who signed the *Música Nova* manifesto, among whom was Gilberto, judged music to have fallen into.

**KEYWORDS:** Musical analysis. Avant-garde. Concrete Poetry. Composition.

### 1 | O CONCRETISMO BRASILEIRO E O MOVIMENTO MÚSICA NOVA

A arte sempre seguiu seus caminhos, foi aonde quis ou pôde, pedindo, de vez em vez, informações a seus co-transeuntes e antepassados. Esforçando-nos para mapear tais caminhos, *a posteriori*, por dela nos termos perdido, recorreremos a terminologias várias, na busca desesperada por dar coerência a eventos cuja marcha não acompanhamos *in illo tempore*. Assim, nosso trabalho aborda o movimento artístico que atingiu seu apogeu, no Brasil, entre os anos 60 e 70, e que fez chamar sobre si a responsabilidade de ser *vanguarda*. Mais especificamente, trata da relação entre os poetas *concretos*, então em sua *fase ortodoxa*, e o compositor Gilberto Mendes, em *fase experimental* – segundo Santos (1997) –, mediada pela obra para coro misto *Motet em Ré menor* (1966), composta por Mendes sobre o poema *Beba Coca-Cola* (1958) de Décio Pignatari, título pelo qual ficou conhecida. Pretendemos mostrar por meio da análise dessa obra como a música brasileira recorreu, nesse momento preciso de sua história, ao auxílio da poesia nascente para guiá-la até onde queria ter chegado mas não o pudera, ou quem sabe o contrário, poderia mas não quisera –

diria um vanguardista. Esta análise será pautada em um conceito-chave da *poesia concreta*, convertido pelos compositores em princípio para verter textos em música: o *isomorfismo*, cognato da *iconicidade* peirceana (CLÜVER, 2006). O processo-em-si de transposição da poesia em música, tratá-lo-emos como *tradução intersemiótica*, conceito jakobsoniano que se há de completar com as teorias da tradução do próprio Roman Jakobson, de Ezra Pound, e de Augusto e Haroldo de Campos.

O *concretismo* havia lançado, já no fim dos anos cinqüenta, dois importantes textos teóricos sobre si: o *manifesto concretista* (1956) e o *plano-piloto para a poesia concreta* (1958). O movimento, apoiado mormente em Pound, Joyce, Mallarmé e Cummings, representou um salto qualitativo na poesia brasileira e mundial, colocando-a, definitivamente, como já suposto ser-lhe próprio por Pound, à margem da literatura – apelando à comunicação não-verbal, ao ideograma, e, conseqüentemente, à visualidade do poema e formas diferenciadas de sua apresentação, possibilitadas pelas novas tecnologias. Unindo à poesia a tecnologia e a comunicação de massa, fugiam da cultura livresca. Conceitos fundamentais dos concretos eram os de *verbivocovisual* e o de *isomorfismo*, já citado:

O poema concreto, usando o sistema fonético (dígitos) e uma sintaxe analógica, cria uma área lingüística específica – “*verbivocovisual*” – que participa das vantagens da comunicação não-verbal, sem abdicar das virtualidades da palavra. [...] Ao conflito de fundo-e-forma em busca de identificação, chamamos de *isomorfismo*. Paralelamente ao isomorfismo fundo-forma, se desenvolve o isomorfismo espaço-tempo, que gera o movimento. O isomorfismo, num primeiro momento da pragmática poética, concreta, tende à fisiognomia, a um movimento imitativo do real (*motion*); predomina a forma orgânica e a fenomenologia da composição. Num estágio mais avançado, o isomorfismo tende a resolver-se em puro movimento estrutural (*movement*); nesta fase, predomina a forma geométrica e a matemática da composição (racionalismo sensível). (PLANO-PILOTO PARA A POESIA CONCRETA, 1958)

O movimento não atuou apenas no Brasil, possuindo braço no exterior, cujo principal representante foi Eugen Gomringer. É pertinente a observação de Rizzo (2002), segundo a qual a principal diferença entre os *concretismos* brasileiro e estrangeiro era, do primeiro, a ênfase sobre o sonoro, enquanto mantinha-a o outro sobre o visual, valendo destacar a admiração de Augusto de Campos por Webern, inspiração para a série POETAMENOS (1955, baseada no conceito de *melodia de timbres*), e que permeia sua obra.

O manifesto e o plano-piloto reverberaram. Sua repercussão entre os compositores mais radicais, insatisfeitos com o nacionalismo, culminaria no *Manifesto Música Nova*, em 1963, publicado pela revista *Invenção*, gerida pelos Noigandres. O manifesto, que levantou diversos tópicos, propondo atualizações necessárias à música no julgamento dos proponentes, levantava-os sob a bandeira do compromisso total para com o mundo contemporâneo e não poderia deixar de citar os *concretistas*, em geral, e o conceito de *isomorfismo*, em particular:

Aos chamados ‘estilos’ fugado, contrapontístico, harmônico, assim como os

conceitos e as regras que envolvem: cadência, modulação, encadeamento, elipses, acentuação, rima, métricas, simetrias diversas, fraseado, desenvolvimento, dinâmicas, durações, timbre, etc.) deve-se substituir uma posição analógico-sintética refletindo a nova visão dialética do homem e do mundo: construção concebida dinamicamente integrando o processo criativo (vide conceito de isomorfismo, in 'plano-piloto para poesia concreta', grupo noigandres). (MANIFESTO MÚSICA NOVA, 1963)

Surge daí a necessidade de definir o conceito de *isomorfismo* na poesia e na música. A *poesia concreta*, através de suas técnicas, revestiu o poema, mormente *simbólico*, de um caráter *icônico* e *indexical*. É certo que *símbolo*, *índice* e *ícone* sempre existiram em poesia, mas os dois últimos, que sempre foram subalternos no verso, foram trazidos para o primeiro plano: *verbivocovisual*. Nas idéias de *motion* e *movement*, reconhecemos outra conseqüência da *indexicalidade* do poema concreto – longe de estetizar algo exterior (o épico) ou interior (o lírico), estetiza a própria *escritura* da obra, sua construção no tempo, os princípios e as relações que a regem. Tal característica, o *processo* como conteúdo (o *work in progress* de Joyce ou *obra em obras*, por Décio), é cara à arte, do Modernismo em diante: poemas e romances sobre escrever poesia e romance, o acúmulo de prefácios às obras por seus próprios autores... “poesia-concreta: tensão de palavras-coisas no espaço-tempo (MANIFESTO CONCRETISTA, 1958)”. Já a música, dando-se no tempo, e concretizando-se apenas em seu decurso, como aponta Willy Corrêa de Oliveira (1979), sempre teve no índice seu fundamento, sendo seu objeto as relações por meio das quais é construída. O caráter *simbólico* é incipiente em música e, talvez, menor até que o *icônico*. O *isomorfismo* que busca a música na poesia não é, portanto, aquele que esta estabelece de si para si, mas o da primeira em relação à segunda: quer a música se conformar à poesia concreta, naquilo que ela trouxe de original, na esperança de que, mediante esta interação, chegue a algo distinto, novo. Resumidamente:

A analogia (com o isomorfismo pleiteado pela poesia concreta) não é direta, no entanto: trata-se aqui de uma espécie de *transposição intersemiótica* (o grifo é nosso), em que a forma musical é construída fazendo referência a outra obra de arte, autônoma, de acordo com sua forma poética particular. A novidade da proposta estaria na busca de poemas que não se estruturassem segundo rimas ou métricas regulares como na narrativa tradicional: a busca de novas soluções formais na poesia poderia fomentar as novas estruturas buscadas pelos compositores de vanguarda, se os poemas refletissem de alguma forma na estrutura musical a estrutura poética. (DE BONIS, 2014: 55)

A música buscaria, assim, a compreensão do poema de referência e a tomada de consciência de seu processo construtivo, para reproduzi-lo como método de composição; porém, os procedimentos a utilizar são musicais – a transposição carregará, portanto, forte arbitrariedade, pois distintas soluções cabem à mesma sugestão. Dessa forma, a intenção do Música Nova se torna decisiva: encontrar o original para recriá-lo originalmente.

Nesse ponto, reconhecendo, com De Bonis (2014), o processo empregado pela música como transposição ou tradução intersemiótica, aquela que se dá entre

diferentes sistemas sígnicos (JAKOBSON, 1971), faz-se necessário recorrer às teorias da tradução. De acordo com elas, isto é unânime: a tradução de uma obra de arte é imprescindivelmente artística e implica, por isso, recriação. E, se a criação é necessária no contexto da transposição convincente de obras pertencentes à mesma linguagem artística, em nosso caso, esse postulado só se radicaliza. Ao abordar a tradução sob a ótica da Lingüística, Jakobson (1971) aponta que as línguas não diferem em potencial expressivo, mas apenas em necessidades de expressão, o que também implicaria diferentes linguagens artísticas ou complexos sígnicos possuírem compromissos diferentes. Isso pode parecer óbvio, mas diversas adaptações mal-sucedidas de livros para teatro e cinema sugerem que a idéia de reconhecer as especificidades do meio, no ato de uma transposição desse tipo, muitas vezes não é observada; com McLuhan (apud PIGNATARI, 2003), “the medium is the message”. Pound (2012; e apud CAMPOS, 2013) nos legaria importantes contribuições ao enxergar, tanto na tradução quanto na música, métodos de crítica tão válidos quanto a discussão, e que essa crítica teria início já na escolha do texto a ser traduzido ou musicado. Finalmente, Haroldo de Campos (2013) propõe a reciprocidade e a autonomia da tradução enquanto obra: se a obra de partida é artística, é mister a tradução também o seja, e mantenha viva a lembrança do original, abalizada pela semântica. Mantemos suas ideias, descartando, porém, a necessidade de lembrança do original, não só por tratarmos de intersemiose, mas também porque, carente de semântica, como abalizar a propriedade da transposição de um texto em música por esse parâmetro? Vemos muitos exemplos musicais contradizerem a lei da reciprocidade: canções de destaque no repertório cujos poemas-base são pouco considerados pela crítica literária, e vice-versa. Isso só corrobora ser precisa a compreensão das especificidades de expressão da linguagem de chegada. Os que melhor música fizeram por esse processo, fizeram-na pois a melhor compreenderam em si mesma.

## 2. ANÁLISE DA RELAÇÃO TEXTO-MÚSICA NO MOTET DE GILBERTO MENDES

Entre os signatários do *Manifesto Música Nova* estava Gilberto Mendes. O compositor nascido em Santos, São Paulo, a 13 de outubro, 1922, participou ativamente tanto da vanguarda quanto do Partido Comunista Brasileiro, que abandonou para dedicar-se somente à música. Estudou com Olivier Toni entre 1958 e 1960, sua *fase de formação* (SANTOS, 1997), produzindo obras mais tradicionais. Adentra, depois, a *fase do experimentalismo*:

[...] marcada pela geração de uma nova técnica composicional, assim como de uma nova grafia musical, em razão mesmo dos procedimentos por ele utilizados: aleatórios, neodadaístas, concretos, Teatro Musical, happenings. Neste período, nos anos de 1962 e 1968, Gilberto Mendes freqüenta, como bolsista, os cursos de férias de Darmstadt. Assiste aulas-conferência de Henri Pousseur, Pierre Boulez e Karlheinz Stockhausen. É a fase de sua associação ao grupo Noigandres, que o estimula na busca de um novo idioma musical, com base na poesia concreta. (SANTOS, 1997: 33-34)

É quando compõe o *Motet*, seu “grande *hit*”. Sobre a concepção e composição da obra, segundo ele um *agitprop* ou *anti-propaganda* maiakovsquiiana, escreve ter pretendido::

[...] um salto do pregão renascentista ao pregão moderno, o *jingle* publicitário para rádio-tevé. Os efeitos experimentados com microtonalismos, sons expirados, falados, aproveitei agora dentro de uma forma tirada da tradição musical, transfigurada em outra. Sucedem-se blocos de repetição do poema – sem a palavra *cloaca* – composto somente das notas ré-fá-lá-mi bemol, uma delas, algumas ou todas, em diferentes combinações, mescladas com faixas de sons experimentados em *nascemorre*. Já é uma peça repetitiva – em cima sempre de um mesmo acorde – quase minimalista, pois corre variando em mínimos aspectos. Blocos sempre de seis compassos com os tempos 3-2-2-2-1. Até o arrote, clímax da peça, depois do qual entra uma imitação falada a base de um ritmo popular em voga na época; e a coda final, quando se abre uma faixa entre os cantores, onde se lê ‘cloaca’, e eles gritam a mesma palavra três vezes, com os braços para o ar, como numa competição esportiva ou comício, isto durante os aplausos do público (espera-se...). (MENDES, 1994:102)

Sobre o poema de que se serviu Gilberto, transcrevemos uma breve e justa análise, síntese do que se pensa e se diz do poema, a endossar a opinião do compositor:

O poema - cuja primeira publicação se deu em Noigandres 4 (1958) - é construído pura e tão somente a partir de antigo slogan da Coca-Cola, o mais célebre dos refrigerantes, emblemático do imperialismo estadunidense, que foi apropriado pelo poeta. Diga-se: sob o ponto de vista sonoro, a frase é mais rica em Português que no original inglês: beba coca-cola. Drink coca cola. O ritmo em português – trocaico - supera, de longe, o que acontece em inglês. A ocorrência fônica/gráfica no slogan é a seguinte: B, duas vezes; E, uma vez; A, três vezes; C, três vezes; O, duas vezes; e L: uma vez. Sem colocar uma letra diferente a mais, apenas repetindo, Décio Pignatari constrói o poema, de uma parcimônia notória e notável: um anti-anúncio, como se tem dito, alterando e reagrupando letras/fonemas: beba, babe; coca, caco; cola, cola (operação transmutação semântica. Cola passa a ser algo gosmento, que escorre, a baba, da mesma forma que babe e caco, não poderiam constar de um anúncio publicitário, ainda mais quando se trata de um refrigerante). Por último, Décio Pignatari detona, percebendo que, em coca-cola, está contida a palavra cloaca (= esgoto; terminal das aves etc). (KHOURI, 2012)

É importante observar que o ritmo *trocaico* (– u), explicitado acima, na construção do *slogan* da empresa norte-americana em sua versão portuguesa, é respeitado por Décio ao longo do poema todo, à exceção da palavra *cloaca*; por isso mesmo ela ganha destaque, *cacofonia* que representa em relação à peça como todo: *anfíbraca* (u – u), possuidora de encontro consonantal, de hiato e de forte carga semântica. A monotonia, que perpassa quase todo o poema, reforça a ideia de *slogan*, junto à brevidade das frases, imperativas quando dotadas de verbo; tudo quanto é próprio à linguagem da publicidade pode ser encontrado aqui, exceto que o discurso construído tem conotação negativa em relação ao produto-objeto. Por isso, discordamos do termo geralmente utilizado para descrever a composição: cremos mais acertado dizer

não se tratar de *anti-propaganda* (*anti-ad*), e sim, mais propriamente, de *propaganda anti-algo* (*ad against*), o que de forma alguma invalida a obra, um dos mais célebres exemplos da estetização de processos da comunicação de massa. Crê-se válida a observação (para poema e música), pois o objeto de crítica é o produto *Coca-Cola*, assim como o que simboliza, ao lado da franquia *McDonalds* – o imperialismo norte-americano –, e não o *marketing* em si, do qual se valem tanto Décio quanto Gilberto.

O *Motet em Ré menor* de Gilberto Mendes, ou *Beba Coca-Cola*, foi composto e estreado em 1966, interpretado pelo Madrigal *Ars Viva* (dir.: Klaus-Dieter Wolff) em Santos. A composição, para coro misto (soprano, contralto, tenor e baixo), mescla canto tradicional e ruídos específicos, dentre os quais o arrote e a voz falada, além de entonações estereotipadas, explicadas em página de instruções ao fim da partitura. Nota-se, em diversas das notas explicativas, um caráter de rubrica, influências do Teatro Musicado sobre o compositor.

É principalmente no material mobilizado por Gilberto Mendes na feitura da peça que encontramos diversas semelhanças estruturais com o poema de Décio. Essas se abrigam sob certo minimalismo de ambos, no que diz respeito à escolha dos “ingredientes” a trabalhar e mesmo dos processos aos quais submetê-los. Vimos o poeta se valer de poucos sons em seu trabalho: cinco letras, cinco fonemas (desconsiderando *cloaca*), cinco palavras mais uma. O único processo que utilizou foi a permutação de sílabas e letras, ao que seguiu a disposição dos elementos no espaço, criando tensão pelo uso crescente do branco da página, interrompido pela derradeira palavra, ocupando duas colunas. Gilberto segue seus passos. Escolhe apenas quatro notas, que distribui entre os cantores, de modo que cada um deles fique responsável por uma delas, sujeitando-as somente à transposição de uma oitava: Sol sustenido  $2/3$  (baixos), Ré  $3/4$  (tenores), Lá  $3/4$  (contraltos) e Mi bemol  $4/5$  (sopranos). Soma-se a estas o Fá 3 (baixos), que só aparece nos compassos 5 e 6, justificando o *Ré menor* indicado no título da peça, mas sem consequências no decorrer da música. À alternância entre oitavas das notas escolhidas soma-se outra – as entradas das vozes, tanto quanto à ordem em que aparecem a cada repetição como quanto à palavra do verso em que entram. Do ponto de vista intervalar, há dois trítomos divididos entre as vozes masculinas (Sol sustenido - Ré) e femininas (Lá – Mi bemol), a um semitom de distância entre si, implicando, também, um acorde por quintas perfeitamente simétrico (Sol sustenido – Ré – Lá – Mi bemol, 5d – 5J – 5d), tipicamente weberniano. As dinâmicas da peça também oscilam entre poucas possibilidades: predominam os extremos, pianíssimo e fortíssimo, fato incomum às peças de vanguarda do período, nas quais era costume haver diversas variações dinâmicas, e muito sutis.

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of two systems of staves. The first system starts at measure 1 and ends at measure 6. The second system starts at measure 10 and ends at measure 16. The lyrics are 'beba coca cola', 'babe cola', 'caco caco cola', and 'cola'. Dynamics include fff, PPP, and #. The score is divided into two systems. The first system starts at measure 1 and ends at measure 6. The second system starts at measure 10 and ends at measure 16. The lyrics are 'beba coca cola', 'babe cola', 'caco caco cola', and 'cola'. Dynamics include fff, PPP, and #.

**Figura 1.** Início da obra, onde se pode ver as características apontadas acima. (MENDES, 1979)

Em seu desenvolvimento, o *Motet* reproduz aquela monotonia rítmica do poema, espécie de ladainha ou melhor, *slogan* (“compre batom... compre batom...”): o poema é repetido vinte vezes em *ostinato* – sem a palavra *cloaca* –, sendo esse o esqueleto da peça e seu principal material a nível de percepção, sempre presente em pelo menos uma das vozes, num processo cumulativo, até a entrada da *coda* (compasso 127), onde desaparece, e onde o caráter da peça muda notadamente. A acumulação se inicia no compasso 14, compasso em que aparecem os primeiros materiais contrastantes: notas longas, exalações, ondulações, intervenções rítmicas – prenúncio da *coda* –, a culminar no contraponto entre som tônico, Ré (tenores); massa sem altura definida, fruto da entoação aleatória dos demais cantores; e as intervenções dos solistas. Apesar de repetitiva a composição, nenhuma reprise é literal, algo sempre varia. Importante dizer as intervenções dos solistas não nutrem relação estrutural com o poema, configurando-se antes como pesquisa de seu “significado geral”. Para tal, Gilberto recorre, como dissemos, à algumas caricaturas e rubricas, que se melhor ilustram pela transcrição:

As partes das 4 vozes solistas, a partir do compasso nº 93, estão representadas pelo próprio texto e escritas entre as pautas. Cantar cada sílaba sobre o ponto que lhe corresponde na partitura.

Longo glissando sobre o *m* nasal, *bocca chiusa*, por uma voz de soprano que parte do mais agudo, em falsete (compasso 93), ao mais grave (compasso 122), sempre “f”.

Voz de tenor em seu registro normal, com *entonação grotesca, irritada, rabugenta* (como o Pato Donald), arranhando na garganta...

Voz de tenor em seu registro normal, com *entonação cacarejada*.

Voz de tenor em seu registro agudo, com *entonação aflita, gritando, como quem diz: 'Cuidado!'* (MENDES, 1979, p. 9, os grifos são nossos)

The image shows a musical score for voice and four soloists. It consists of three systems of staves. The first system is for the voice, starting with a treble clef, a key signature of one flat, and a time signature of 4/4. The dynamics are marked as *fff* and *decresc.*. The tempo is marked as *95*. The lyrics are: "be ba co ca cola ba be cola be ba coca ba be cola ca co ca co cola". The second system is for the four soloists, starting with a treble clef, a key signature of one flat, and a time signature of 4/4. The dynamics are marked as *PPP*. The lyrics are: "be ba co ca cola ba be cola be ba coca ba be cola ca co ca co cola". The third system is for the four soloists, starting with a treble clef, a key signature of one flat, and a time signature of 4/4. The dynamics are marked as *PPP*. The lyrics are: "co ca ca co ba be be ba ba be ba be be ba babe coca". The score includes various performance instructions such as *4 solistas*, *I m*, *gliss.*, *II*, *III*, *IV*, and *gliss.*.

**Figura 2.** Contraponto altura definida vs, indefinida e intervenções dos solistas. (MENDES, 1979)

Exclui-se das caricaturas a soprano. O que realiza é mais transcrição de um som característico da música eletroacústica da época, *glissando de Risset*, do que teatralização, embora o gesto contribua com certa dramaticidade. Inclui-se ainda a rubrica pedindo que “sopranos, contraltos e baixos transformem o som musical [...] no ruído de uma ânsia de vômito, enquanto se contorcem com as mãos no estômago (MENDES, 1979)” na lista dos procedimentos incomuns de que lança mão o compositor, tentando garantir a semântica do poema. Mas o mais ousado recurso empregado é, de fato, o arrote:

A música vocal sempre procurou trabalhar a voz com o som limpo, mesmo na Renascença. Quando os compositores faziam uso do onomatopaico, era com sentido de reforçar uma idéia musical, não o ruído, que sempre foi evitado. Nessa obra, Gilberto Mendes põe diversos ruídos em evidência e principalmente o mais anti-social deles: o arrote. (RIZZO, 2002: 173)

E é na ênfase sobre esse ruído em particular, colocado sobre o ponto culminante da peça, que vemos o lado dadaísta de Gilberto, ao levar para a sala de concerto as reminiscências do almoço de domingo: o desejo de chocar que não deixa de estar presente no poema de Décio.

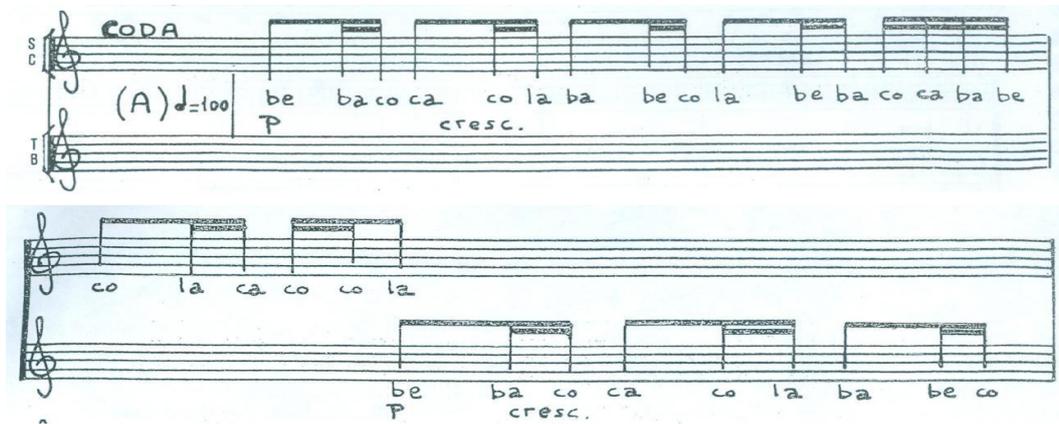


Figura 3. Arrote (A) e *coda*. Diminuição do andamento e mudança de textura. (MENDES, 1979)

A *coda* se vale de citação: seu ritmo vem da canção *Deixa isso pra lá* (Alberto Paz e Edson Menezes), gravada em 1964 por Jair Rodrigues, cujo texto é: “deixa que digam / que pensem / que falem / deixa isso pra lá / vem pra cá / o que é que tem?”. O que prevalece no trecho, contudo, é o contraste com o resto da peça, passando do contraponto de timbres à imitação simples – o elemento *cloaca* se anuncia. Chegará no fim da peça, após falso final: o levantamento da faixa e os gritos à la torcida organizada. A impropriedade da cena em sala de concerto é tal qual o da palavra em propaganda de refrigerantes: outra analogia estrutural.

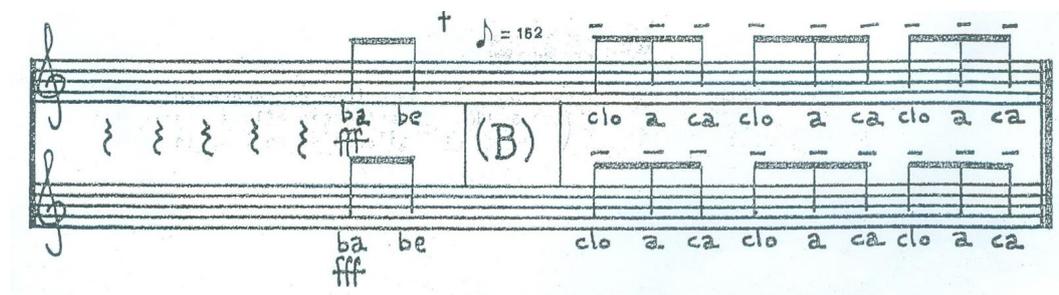


Figura 4. Fim da peça. Ergue-se a faixa e grita-se “cloaca”. (MENDES, 1979)

### 3 | CONCLUSÕES E CONSIDERAÇÕES FINAIS

Creemos ter esclarecido o processo de *tradução intersemiótica* texto-música orientado pelo conceito de *isomorfismo*. O compositor busca imitar o jogo do poema, mas, ao mesmo tempo, afasta-se dele, por lidar com problemas estritamente musicais. No caso, pela música não ter em si semântica, Mendes, em querendo dar algum relevo a esse aspecto do texto, precisou recorrer a elementos extra-musicais: simulação de ânsia de vômito, caricaturas, etc... A obra tem autonomia em relação à sua origem, mas dela se distancia: nunca se poderia dizer ter captado a música, de modo definitivo, a essência do poema, assim como não há tradução ou interpretação cabal de obra qualquer; mas não se poderá também dizer que o não represente. Poderiam quaisquer outros compositores musicar esse poema, enfatizando cada qual aspectos distintos, em

transposições mais ou menos convincentes: poderia haver quem buscasse o velho no novo, conformando-o à tradição que o antecede. Entretanto, um poema propõe alguns caminhos mais ou menos claros, que os criadores haverão de trilhar à sua maneira, como bem o fez Gilberto. Finalmente, é por tal que defendemos mais importante do que a novidade dos textos ser a novidade da proposta. Repetimos: encontrar o original para recriá-lo originalmente; e completamos: através da criatividade musical, instigada pela referência à mão e alimentada pelo compromisso com a música, apesar do *status quo*. Esse compromisso precede à obra, à escolha do texto e à sua interpretação, precede a tudo – mas às vezes carece de impulso: fazer.

## REFERÊNCIAS

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem e outras metas**. 4ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2013

CLÜVER, Claus. Iconicidade e isomorfismo em poemas concretos brasileiros. IN: **O eixo e a roda**, v. 13, p. 1–232. Belo Horizonte, 2006. Disponível em: <http://goo.gl/oMzQt9>. Acessado em: 16/11/2014.

DE BONIS, M. F.. Sol; Fa Mi Sol Do Re Mi; Do. **Dazibao - Crítica de Arte**, v. 2, p. 53-66, 2014

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. Trad.: Izidoro Bilkstein e José Paulo Paes. 5ª Ed. São Paulo: Cultrix, 1971.

KHOURI, Omar. **Verbo e visualidade: a propósito da poesia de Décio Pignatari e Augusto de Campos**. 2012. Disponível em: <http://goo.gl/9ru7pW>. Acessado em: 07/03/2015

MANIFESTO CONCRETISTA. In: **AD - arquitetura e decoração**, São Paulo, n. 20, nov/dez, 1956

MANIFESTO MÚSICA NOVA. In: **Invenção: revista de Arte de Vanguarda**, ano 2, n. 3, jun. 1963

MENDES, Gilberto. **Motet em ré menor**. São Paulo: Novas Metas, 1979. 11 p. Partitura.

\_\_\_\_\_. **Uma odisseia musical: dos mares do sul à elegância pop/art déco**. São Paulo: Edusp, 1994. 336 p.

OLIVEIRA, Willy Corrêa. **Beethoven, Proprietário de um Cérebro**. São Paulo: Perspectiva, 1979

PIGNATARI, Décio. **Informação. Linguagem. Comunicação**. São Paulo: Perspectiva, 2003

PLANO-PILOTO PARA POESIA CONCRETA. In: **Noigandres**, São Paulo, n. 4, 1958.

POUND, E. **ABC da Literatura**. Trad.: Augusto de Campos e José Paulo Paes. 11ª Ed. São Paulo: Cultrix, 2012.

RIZZO, L. Celso. **A influência da poesia concreta na música vocal dos compositores Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira**. 2002. 252 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo - SP, 2002

SANTOS, Antonio E. **O Antropofagismo na Obra Pianística de Gilberto Mendes**. São Paulo: Annablume, 1997.