

# Técnicas Estendidas e Transcrição no Estudo No 1 para violão de R. Coelho de Souza

Rodolfo Coelho de Souza

Universidade de São Paulo | Brasil

**Resumo:** Este artigo procura demonstrar algumas conexões da poética do Estudo No1 para violão e narrador (1977) com o movimento da vanguarda paulista. A influência da poesia concreta se evidencia na transformação de um texto de Guimarães Rosa em diagrama fonético sem semântica clara. Outro aspecto abordado é o papel de H. J. Koellreutter na propagação de ideias experimentais, além do serialismo, especialmente as técnicas estendidas instrumentais. A utilização de processos de “transcrição intersemiótica” entre um texto verbal abstrato e o discurso musical remete a propostas de Haroldo de Campos e Júlio Plaza. Uma das inovações da peça é o mapeamento entre inflexões da leitura dramática, na tradição do melodrama, com inflexões do discurso musical vanguardista. Finalmente, o uso de referências distorcidas de materiais folclóricos brasileiros fez uma aproximação conceitual com a literatura de G. Rosa, abrindo portas para que obras experimentais do grupo paulista utilizassem esse tipo de material.

**Palavras-chave:** técnicas estendidas, transcrição, intersemiose, obra aberta, concerto-confronto, música de vanguarda.

**Abstract:** This paper demonstrates some connections between the poetics of the Étude N.1 for narrator and guitar (1977) and the São Paulo experimental music movement. The transformational process of a text by Guimarães Rosa into a phonetic diagram without clear semantic reveals the concrete poetry influence. Another aspect approached is the role of H. J. Koellreutter in the diffusion of experimental ideas besides serialism, particularly extended instrumental techniques. The use of intersemiotic transcreation processes between the abstract verbal text and the musical discourse relates to Haroldo de Campos and Julio Plaza proposals. One of the innovations of the piece is the mapping between the inflections of the dramatic reading, in the melodrama tradition, with inflections of experimentalist musical discourses. Finally, the use of distorted references to Brazilian folk materials made a conceptual approach with Guimarães Rosa's literature, opening doors for experimental works of the São Paulo group to use this kind of material.

**Keywords:** extended techniques, transcreation, intersemiosis, open form, confront-Concerto, avant-garde music.

O objeto deste artigo é uma peça de minha autoria, composta em 1977. Passados tantos anos, 43 para ser exato, creio que posso revisitar essa composição com olhos suficientemente neutros e me permitir um olhar de testemunho histórico, ou de questionamento analítico, que não resulte apenas numa autoanálise tendenciosa, baseada em informações de bastidores, com o intuito de autopromoção. Pelo contrário, meu propósito é trazer informações sobre o início de uma corrente musical que, desde o início teve um sentido coletivo, e que hoje é compartilhada por muitos músicos.

A peça em questão é o *Estudo Nº 1* para violão e voz, estreado em 2 de junho de 1978 no Auditório do Museu de Arte de São Paulo (MASP) por Edelton Gloeden (violão), Anna Maria Kieffer (voz) (vide Figura 1). A partitura foi editada em 1981, pela Editora Novas Metas, fundada em 1978 por Sigrido Levental. A editora encerrou suas atividades há duas décadas e seu diretor faleceu em 2017, por isso o acesso a muitas das informações que transcrevo neste artigo é restrito, justificando sua reprodução.

FIGURA 1 – Foto da estreia do *Estudo Nº 1* por Edelton Gloeden e Anna Maria Kieffer no Museu de Arte de São Paulo em 1978.



Trata-se de uma peça que, à semelhança de muitas outras compostas nesse período por diversos compositores brasileiros e de outros países, oferece a possibilidade de combinações de instrumentação e modos de apresentação. Nesse sentido é pode ser enquadrada como uma “obra aberta”, na acepção que Umberto Eco forjara para esse conceito dentro do contexto da música:

Uma obra musical Clássica, uma fuga de Bach, a *Aida*, ou *Le Sacre du Printemps*, consistiam num conjunto de realidades sonoras que o autor organizava de forma definida e acabada, oferecendo-o ao ouvinte, ou então traduzia em sinais convencionais capazes de guiar o executante de maneira que este pudesse reproduzir substancialmente a forma imaginada pelo compositor; as novas obras musicais, ao contrário, não consistem numa mensagem acabada e definida, numa forma univocamente organizada, mas sim numa possibilidade de várias organizações confiadas à iniciativa do intérprete, apresentando-se, portanto não como obras concluídas, que pedem para ser revividas e compreendidas numa direção estrutural dada, mas, como obras ‘abertas’, que serão finalizadas pelo intérprete no momento em que as fruir esteticamente (ECO, 1968, p.39).

Nesse mesmo texto, Eco menciona diversos casos de obras musicais, então recentes, que teriam essa característica de obra aberta, entre elas o *Klavierstück XI* para piano de Stockhausen, a *Sequenza 1* para flauta de Berio, *Scambi* (música eletrônica) de Pousseur e a *Terceira Sonata* para piano de Boulez (ECO, 1968, p. 37-38). Mais adiante, no mesmo livro, no capítulo dedicado ao Zen (p. 203), a poética de John Cage também é observada sob essa perspectiva das obras abertas. Por outro lado, é importante observar que o fato de Eco buscar em outra arte, a Música, exemplos de obra aberta, quando sua especialidade era a literatura, permite concluir que o fenômeno deve ser percebido numa perspectiva intersemiótica, ou seja, de relações entre manifestações artísticas de linguagens diversas. De fato, as obras dos autores acima mencionados foram a fonte de inspiração para as obras da chamada vanguarda musical dos anos 1960-70 no Brasil, mas também a influência de obras literárias contemporâneas foi relevante. A publicação no Brasil em 1970 do romance *Rayuela (O jogo da amarelinha)* de Júlio Cortázar, um exemplo paradigmático de obra literária aberta, publicada em espanhol apenas dois anos antes, exerceu profundo impacto entre os artistas brasileiros de diversas linguagens. Uma evidência disso é que uma das obras mais importantes de Gilberto Mendes, escrita bem depois em 1985, recebeu o título *Três Contos de Cortázar*.

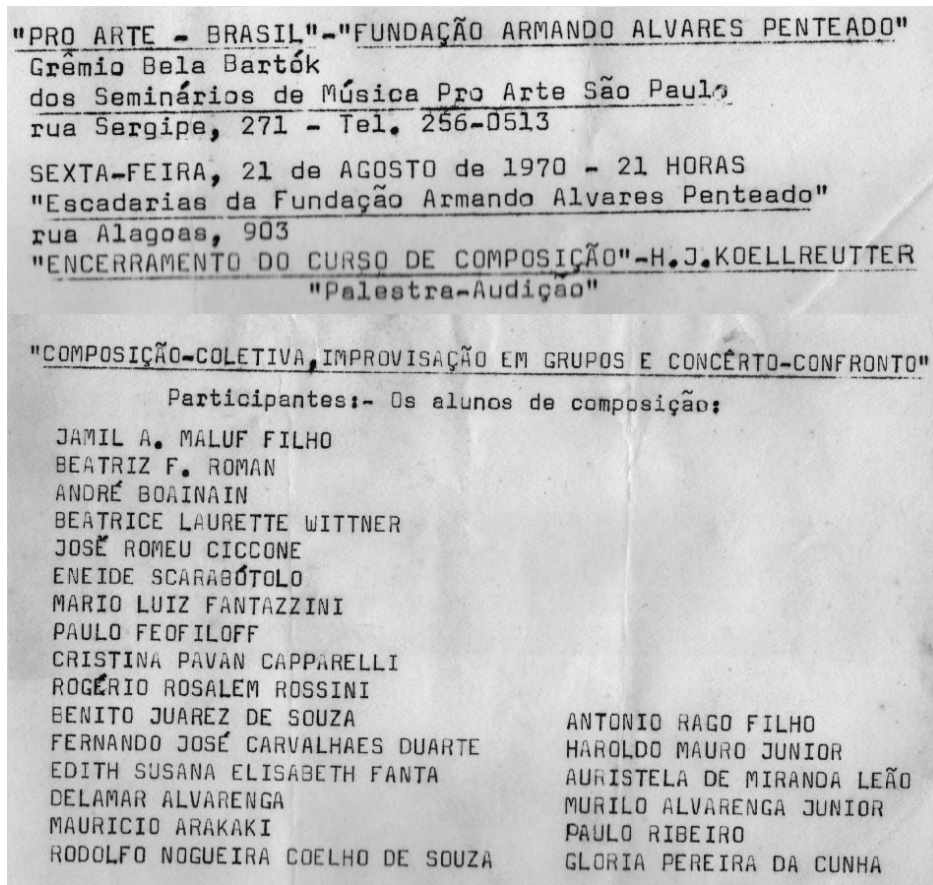
O *Estudo Nº 1* é uma peça que tem algumas características de obra aberta porque permite pelo menos quatro configurações diferentes de modo de apresentação: 1. solo de violão; 2. solo vocal; 3. voz (narrador) e violão como melodrama; 4. voz (cantor) e violão em leitura dramática da *transcrição* de textos de Guimarães Rosa em forma de poema concreto. Se, do ponto de vista da forma combinatória, a peça apresenta aspectos que são tributários das poéticas de obras abertas, entretanto do ponto de vista da linearidade da narrativa, o sentido de direcionalidade do discurso ainda é preservado em sua maior parte. Neste artigo nos concentraremos nas versões 1 e 4, porque elas abrangem todos os aspectos conceituais relevantes para arguir a originalidade da poética da peça.

## 2. O papel do grupo concretista e Koellreutter na promoção das novas poéticas

O grupo dos poetas do grupo concretista paulista exerceu, nos anos 1960-70, um papel central na propagação das poéticas da vanguarda no ambiente musical paulista, sendo que eles, por sua vez, foram influenciados pela música serial dos compositores europeus daquele período, fechando um círculo de influências, uma vez que essas mesmas obras musicais eventualmente circulavam entre os músicos através das raras gravações disponíveis e das escassas partituras trazidas da Europa por algum viajante. Salientemos também que se trata de uma época anterior à disponibilidade de cópias xerográficas. Numa outra vertente, também as artes plásticas entraram nessa corrente, e as influências mútuas foram proveitosas para todas as partes. Essas influências se deram na maior parte das vezes de maneira informal, em conversas e comentários de apresentações, além de ocasionais matérias de jornal. Note-se ainda que o *Estudo Nº 1* é anterior (ou coetâneo) aos livros que trataram pioneiramente no Brasil da teoria da *transcrição* (Campos, 1977 e 2013) e da metalinguagem (Campos, 1992) ou da intersemiótica (Plaza, 1987). Isso é compreensível porque a influência do grupo concretista sobre a vanguarda ligada ao Festival Música Nova de Santos não se restringiu aos livros que ainda viriam a ser publicados. Por isso a peça enfocada por este artigo não pode ser vista como resultado de um acaso fortuito, uma invenção *ex-nihilo*.

A relação entre poesia concreta e vanguarda musical paulista já foi sobejamente enfatizada, não é preciso revisitar essa trilha. Menos conhecido é o papel de Hans Joachim Koellreutter nesse momento artístico. Koellreutter é sempre associado ao Movimento Música Viva, gerado do Rio de Janeiro, que teve papel decisivo na divulgação da técnica dodecafônica no Brasil, e mais adiante, como proponente de novas pedagogias para a educação musical brasileira. Seu papel, porém, abrange outras atividades menos conhecidas. Durante um período, Koellreutter trabalhou para o Instituto Goethe em diversos países. Em 1970, retornou da Índia para uma breve passagem pelo Brasil, antecipando seu retorno definitivo em 1975. Naquela ocasião ministrou um curso para os Seminários de Música da Pró-Arte de São Paulo, do qual participaram diversos músicos, entre eles Jamil Maluf, Beatriz Roman, Cristina Gerling, os irmãos Delamar e Murilo Alvarenga, além de eu mesmo, os quais, nos anos seguintes, utilizaram em sua prática musical os ensinamentos aprendidos naquele evento (vide a Figura 2).

FIGURA 2 – Programa do concerto de encerramento do curso de H. J. Koellreutter na Pró-Arte de São Paulo em 1970



Naquele curso, Koellreutter não manifestou, como se poderia supor, qualquer interesse, pessoal ou pedagógico, pelo dodecafonismo ou pelo serialismo integral. Sob a influência das estéticas orientais, absorvidas durante seus anos de residência no Japão e na Índia, suas preocupações se voltavam agora a cinco novos modelos teóricos, que ele acreditava resultavam, de alguma maneira, de uma adaptação da estética Zen à cultura ocidental: uma técnica de composição que ele denominava “planimétrica”, as “técnicas instrumentais estendidas”, o gênero de espetáculo que chamava de “concerto-confronto”, o qual utilizava “composições coletivas” e “improvisação em grupos” envolvendo também o conceito de “improvisação livre”. Dessas propostas, o *Estudo N° 1* absorve explicitamente o interesse pelas técnicas estendidas e transparece alguns aspectos das outras propostas.

FIGURA 3 – Reportagem do Jornal da Tarde de 21/06/1970 noticiando o concerto de encerramento do curso de H. J. Koellreutter na Pró-Arte de São Paulo

Sexta-feira, 21-6-70 JORNAL DA TARDE

# SEU CONCERTO DE HOJE, NESTA PARTITURA

**AUTO-MOBILE**

O lugar da música tradicional no futuro: segundo o maestro Koellreutter, o museu

A partitura tradicional (abaixo) vai desaparecer no futuro, para Hans Joachim Koellreutter. Hoje, ele mostra sua nova música erudita na Fundação Alvares Penteado.

Um dos alunos dos Seminários de Música da Pro-Arte escreveu esta partitura para fita magnética, contrabaixo, guitarra elétrica, aspirador de pó, buzina a ar e um ator. Ela será apresentada junto com 23 outras composições – ao mesmo tempo – no concerto confronto. Mesmo o mestre Koellreutter só consegue ler oitenta por cento da música de seus alunos. A explicação que ele dá para isso: são composições muito pessoais, que só o autor consegue entender inteiramente. Título geral do trabalho: “Macunaíma”.

Em primeiro lugar: não existe mais música erudita. O maestro Hans-Joachim Koellreutter diz isso sem traçar, até com certo desinteresse. Essa discussão é muito velha para ele, que diz ter começado há muitos anos o movimento para acabar com o “burguesismo” do Teatro Municipal. Ele que formou toda a geração de novos mestres de vanguarda no Brasil e foi um dos iniciadores do diálogismo entre eles.

— A música tem dois caminhos: a popular e a aplicada. A aplicada é uma música feita para ser usada em todos os meios de comunicação, isto é, rádio, televisão, cinema, publicidade e terapia. A música popular é a mais funcional que existe hoje, e por isso a mais atual. Quando a “erudita” aplicada e a popular tiverem seu fim, teremos a música do futuro. A música erudita, como é chamada, e o conceito hierárquico vão acabar de desaparecer ainda nesta sua tecnologia, vão ficar como peça de museu para uma elite hedonista.

Uma das alternativas para o concerto é um diálogo entre o compositor e o público, que vamos apresentar hoje à noite nas escadarias internas da Fundação Armando Alvares Penteado.

A primeira experiência de Koellreutter foi no Festival de Inverno de Ouro Preto, onde deu um curso de composição, em julho. Em agosto, ele começou um curso semelhante na Pró-Arte de São Paulo e essa audição da Fundação Alvares Penteado será o encerramento do curso.

— A base do concerto-confronto é o diálogo entre vários instrumentos. No concerto tradicional, as músicas são apresentadas em sequência. No confronto elas são apresentadas ao mesmo tempo. O confronto é feito com o público também: uma forma lúdica de praticar música, sem a velha separação entre artista e público.

No final do concerto-confronto há uma peça, chamada O Pagaré, criada por um dos alunos. Delamar, são escolhidos entre o público quem vai ser o pagador, onde vai ser o pégo e quem vai ser pagado. Os intérpretes, que na maioria são os próprios compositores, ficam em grupos em determinado espaço e o pagador começa a tocar sua parte. O pégo e o pagador tocam em outro grupo e começa um diálogo musical, improvisado, entre os dois grupos. E assim até tratam todos os grupos.

— O espectador já terá um programa que vai ajudar a seguir o que vamos fazer. Eu começo a palestra e mostro uma composição de um de meus alunos. Depois a composição de outro. E finalmente as duas juntas. Depois as 24 composições juntas e no fim a brincadeira do pagador.

Os compositores são os 24 alunos de Koellreutter no seu curso de composição. Esse curso durou três semanas na primeira ele ensinou teoria da composição estética, serial, experimental, sonoplástico e pluriométrica e a nova notação gráfica. Nessa semana eles já estavam compondo. Na segunda semana eles mesmos discutiram seus trabalhos.

— Meus alunos eram todos estudantes, de 15 a 25 anos, estudantes de música ou outros assuntos, mas também violonistas. Mas não tinham uma relação professor-aluno; tinham um laboratório onde criavam.

Na terceira semana ele começou sua função de coordenador, ajudando as composições para serem executadas simultaneamente.

Passávamos de cinco a seis horas por dia juntos, trabalhando. Fizemos análise inclusiva de obras minhas e de obras eletrônicas. Muitas das músicas de meus alunos que estão no concerto são aleatórias.

Koellreutter acha que em uma obra coletiva como essa não devem aparecer nomes. No programa só vai aparecer o seu nome, como coordenador, e Alunos dos Seminários de Música Pró-Arte. Depois, um pedido ao público: convidamos a participar do “confronto” batendo palmas, os pés, imitando ou reagindo a certos efeitos sonoros ou ruidos.

Cada compositor escreveu uma peça de cerca de 40 minutos, já na nova notação que Koellreutter ensinou. Mas mesmo ele não entende 20% da música musical de seus alunos, porque são muito pessoais.

— Cada um devia realizar uma peça com o estilo mais pessoal possível. Mas tinham que obedecer a princípios e formulas características que eu forneci e que garantiriam a unidade formal da composição. Com a minha coordenação final, a peça toda passa a ser uma composição de composições. O título da peça é Macunaíma, baseada em um trecho do livro de Mário de Andrade.

São muitos os instrumentos usados em Macunaíma: três pianos, clarinete, galinha mecânica (aquela vendida nas ruas), barulho de uma pessoa escovando os dentes, voz, violão, guitarra elétrica, baixo elétrico, órgão, xilofone, aspirador de pó, violoncelo, bateria, garrafas, fitas magnéticas, fanfara, shabegs, bombas e flautas de sines.

Koellreutter foi muito amigo de Mário de Andrade, nos 23 anos que passou no Brasil. Ele nasceu a 2 de setembro de 1915 em Freiburg, na Alemanha, mas em 1937 teve que fugir e partiu para o Brasil, onde mandou prefeita.

Chegou ao Brasil, via Suíça, com papéis falsos, e logo começou a trabalhar no Conservatório Brasileiro de Música do Rio de Janeiro, onde ensinou harmonia, contraponto, fuga e composição. Foi quem fundou e dirigiu por algum tempo o Departamento de Música da Universidade da Bahia, a Academia de Música Livre de São Paulo, e Os Seminários de Música Pró-Arte, entre outros. Nelas formou muitos alunos no Brasil, que depois tornaram-se conhecidos, como Diego Pacheco, Damiano Cozella, Claudio Santoro, Guerra Páez, Edino Krieger, Antônio Carlos Jobim, Isaac Karabchevsky, Roberto Schorrer-Jorge, Bento Isaac, Ciro Brizzolati, José Luiz Paes Nunes.

Em 1946 ele se naturalizou brasileiro. E em 1953 foi para Munique, dirigir o Goethe Institut, depois esteve em Nova Delhi, durante quatro anos e foi transferido para Tóquio, onde fundou um estúdio de música nova.

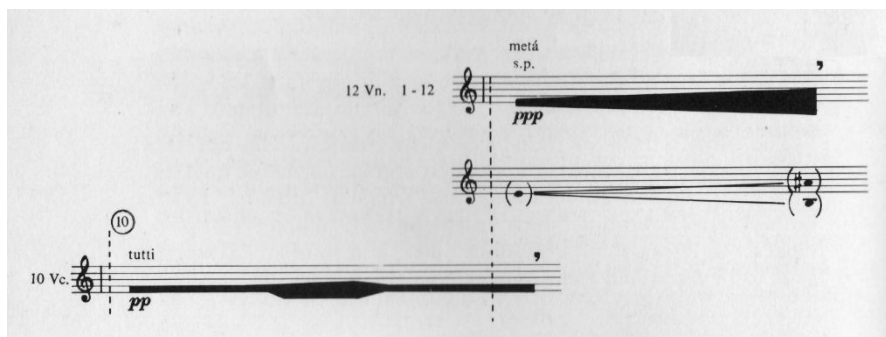
— É impressionante o movimento musical de Tóquio, onde cada noite apresentam-se no mínimo duas de suas oito grandes orquestras. Tem ainda cinco grandes academias de música, no total de 40.000 estudantes.

É para lá que Koellreutter embarca no domingo, para cumprir um contrato de 2 anos.

Bruno Seidlhofer é o mestre de Gulda, Nelson Freire e Jacques Klein. Koellreutter formou uma geração de mestres de vanguarda

O concerto de encerramento do curso de composição de Koellreutter, em 1970, teve significativa cobertura de imprensa (vide a Figura 3). O conceito de composição planimétrica, que ele propunha, era uma adaptação das novas formas de notação baseadas em segundos, conforme praticado em transcrições da música eletrônica ou em partituras da corrente de “música textural” de Penderecki, Ligeti e Lutoslavski. Em última instância tratava-se de uma maneira implícita de fazer a escrita musical enfatizar sua natureza de gráfico cartesiano, com a escala do tempo medida pelos espaços no eixo horizontal. Isso favorecia uma concepção predominantemente arquitetônica do discurso musical. A Figura 4 nos fornece um exemplo desse tipo de notação. O *Estudo N° 1* não utiliza essa técnica, mas uma variante dela, que aliás remonta às origens da música, qual seja a relativização das proporções temporais pela ausência de metro e de barras de compasso. Uma outra maneira de interpretar essa escrita é relacioná-la à liberdade de fraseado característica dos recitativos de ópera.

FIGURA 4 – Fragmento de *Threnos* de Penderecki que exemplifica a escrita planimétrica (apud Cole 1974, p.52)



Seja para os alunos do curso, seja para a imprensa, Koellreutter não revelava haver uma origem para a proposição do “concerto-confronto”, procedimento que aliás ele repetia para muitas das ideias que revestia com um manto de originalidade deixando o ouvinte imaginar que se fossem invenções suas. Passadas cinco décadas daquele evento, podemos reconhecer que se tratava de uma adaptação da proposta de Iannis Xenakis para o uso da teoria dos jogos na composição musical, materializada em obras como *Duel* (1958-59) e *Stratégie* (1962), ambas para duas orquestras (Xenakis, 1992, p.100). O projeto da primeira era singelo no tratamento da orquestra dividida em naipes e mais complexo na segunda. O confronto explicitado no título do concerto de Koellreutter derivava em Xenakis da proposta de uma disputa entre dois regentes que comandavam as duas

orquestras. Koellreutter, assim como Xenakis, recomendava a especificação de regras claras para esse jogo musical, ou seja, o uso de um processo formal, um algoritmo, em substituição a uma forma pré-determinada. Há uma reminiscência dessa ideia no confronto entre o narrador/cantor, em oposição ao violão, no *Estudo Nº 1*, embora outras tradições também estariam evocadas nessa peça, ainda que de modo velado, desde a modinha como gênero popular, reconhecível na citação explícita à canção (quase folclórica) *Casinha Pequeninha*, de autor desconhecido, que fornece o motivo básico da composição, até as disputas dos repentistas do nordeste do Brasil, que de fato encenam duelos literário-musicais. Quanto às propostas de Koellreutter de composição coletiva e improvisação por grupos instrumentais, é possível constatar a influência dos *happenings* de John Cage que também professava sua adesão à filosofia Zen. Entretanto, dessas duas propostas não se percebe nenhum vestígio na obra estudada neste artigo, pois ela tem um autor único, e a partitura é inteiramente determinística.

Ainda quanto às propostas de Koellreutter, a utilização de técnicas estendidas é a influência que mais se evidencia na obra analisada. Tratava-se de uma tendência completamente desconhecida no ambiente brasileiro? Dificilmente se poderia afirmar que sim, porque algumas obras de John Cage que usam o piano preparado, assim como as *Sequenzas* de Berio que usam diversas técnicas estendidas, já eram conhecidas no Brasil. Em particular, pode-se reconhecer no *Estudo Nº 1*, de 1977, uma reverência à *Sequenza III* de Luciano Berio, composta em 1966.

Não obstante haver no ambiente brasileiro da época um certo caráter de senso comum na proposição do uso de técnicas estendidas, creio ter sido aquela a primeira vez em que um professor de composição oferecia um curso que ensinava de modo sistemático a escrita instrumental com técnicas estendidas para diversos instrumentos, trazendo para os alunos brasileiros informações recentes, como a técnica de multifônicos proposta por Bartolozzi (1967). Na continuação, mostraremos que a concepção do *Estudo Nº 1* se ancora fortemente no princípio de expansão da palheta dos timbres do violão e implicitamente da voz humana.

Aliás é de se estranhar que 50 anos após o curso pioneiro de Koellreutter e a ampla assimilação das técnicas estendidas, até mesmo na música comercial (como em Piazzolla), ainda se ouça falar dessas técnicas como uma ferramenta vanguardista. Nos anos 1970, diversas peças minhas utilizaram técnicas instrumentais expandidas e outros procedimentos correlatos. A primeira terá



vido *Auto-Mobile*, composta em 1970 para o concerto de encerramento do curso de Koellreutter no qual, entretanto, as composições individuais não foram identificadas. A peça foi revisada e ampliada em 1972, na forma de um espetáculo multimídia, para três conjuntos instrumentais, slides projetados em uma tela, aparelhos eletrodomésticos e um ator, e estreada no espetáculo multidisciplinar Supermercado Som e Imagem (vide figura 5), em que a influência dos *happenings* de John Cage e do teatro musical de Gilberto Mendes são evidentes.

FIGURA 5 – Cena de *Auto-Mobile* em apresentação de 1972



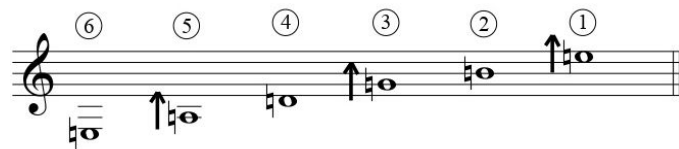
Outra peça relevante desse período é *Diagramas II* para flauta e piano de 1973, que utilizava técnicas estendidas tanto na flauta quanto no piano, tendo sido estreada no Festival Música Nova e editada posteriormente pela Editora da UnB, propiciando uma aproximação com Cláudio Santoro que retornara ao cargo de professor da universidade havia pouco tempo. Outras obras poderiam ser mencionadas, mas estas bastam para demonstrar que as técnicas estendidas têm figurado entre os recursos recorrentes da música experimental desde aquela época. Quanto às técnicas estendidas para violão, o *Estudo Nº 1* fez experimentações no mesmo período que a peça *Sighs* de Jorge Antunes, pioneira no gênero no Brasil e publicada pela Editora Wilhelm Zimmermann de Frankfurt em 1976. Entretanto, uma pesquisa não pode ter influenciado a outra, uma vez que na prática foram

quase simultâneas, e os autores não se comunicavam. Antunes, mais à frente, publicou um catálogo de técnicas estendidas para violão baseado na sua peça *Sighs* (Antunes, 2004).

### 3. A pesquisa de técnicas estendidas para violão no *Estudo N° 1*

A principal técnica estendida usada no *Estudo N° 1* é a *Scordatura*. O termo significa afinar alguma corda do instrumento com altura diferente da afinação ordinária. No *Estudo N° 1* três cordas alternadas (Mi, Sol e Lá) devem ser afinadas um quarto de tom acima (vide Figura 6).

FIGURA 6 – Scordatura, com afinação em quartos-tom, de 3 cordas do violão



O uso de afinações em quartos de tons faz parte da tradição das correntes experimentalistas do século XX, portanto não poderia ser considerada uma grande novidade na época em que foi usada nesta peça. Basta lembrar que Alois Hába usou essa afinação em muitas obras a partir de seu *Quarteto de Cordas N° 2 Op. 7* de 1920, Charles Ives usou-a em suas *Quarter-Tone Pieces S.128* de 1923-24 e Harry Partch (1901-1974) tirou partido de afinações microtonais ao longo de toda sua produção. Apesar disso, nessa época o uso de *scordatura* no violão era ainda incomum (exceto a sexta em Ré que era encontrada com frequência) e muito menos com uma afinação em quartos de tom ao longo de uma peça inteira.

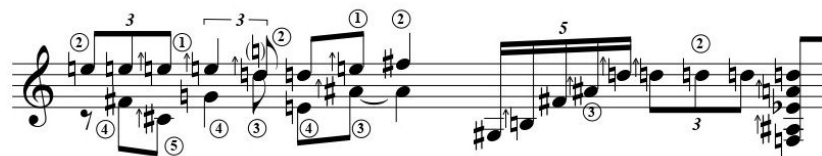
Além da influência do experimentalismo da vanguarda, há uma clara motivação programática para o uso dessa afinação, relacionada ao texto literário utilizado nas versões de performance 2 a 4, que são fragmentos do romance *Grande Sertão: Veredas* de Guimarães Rosa, reproduzidos textualmente na versão 3 ou transformados graficamente na versão 4.

Esse sentido implícito à composição direciona o interpretante ao universo da cultura rural brasileira, ao ambiente do sertão de Rosa e ao ambiente sonoro que ele descreve literariamente. Como observamos acima, o motivo melódico usado é uma apropriação da cultura popular numa

referência à nostalgia da vida no campo. Nesse ambiente a imaginação auditiva desliza facilmente para as modas de viola, as duplas caipiras e a sonoridade da viola de arame. A afinação microtonal, portanto, é uma alusão distorcida e amplificada às imprecisões da afinação das violas caipiras. Os batimentos gerados pelo choque de afinações com pequenas diferenças nas violas, que se observa no ambiente original, podem resultar de diversos fatores, como a base modal das escalas usadas (principalmente o mixelódio) que induz divergências do temperamento equalizado, os efeitos de imprecisão de afinação entre as cordas duplas, a colisão mecânica das cordas duplas e sobretudo a sobreposição de diferenças de afinação entre mais de um instrumento tocados simultaneamente, como é comum acontecer nesse contexto. Encontra-se no YouTube diversos exemplos de gravações de cantadores populares do nordeste brasileiro em que se pode ouvir essa aura de batimentos microtonais<sup>1</sup>.

A afinação em quartos de tom em cordas alternadas do violão, especificada para o *Estudo N.1*, permite que os efeitos da linguagem microtonal sejam explorados tanto melódica quanto harmonicamente, como é mostrado na Figura 7. Desse modo, o estranhamento na recepção inicial da afinação incomum vai se dissipando, deixando claro para o receptor que se trata de uma propriedade intrínseca ao sistema utilizado e não falhas involuntárias.

FIGURA 7 – Notas produzidas por cordas adjacentes (1 e 2, ou 3 e 4) ouvidas na linha melódica ou nos acordes facilitam a percepção das diferenças de quarto de tom



Outra técnica estendida utilizada é o *Frotando* cuja notação nesta peça segue o modelo da Figura 8. A bula da partitura (aliás não existe partitura da corrente da vanguarda que não tenha uma bula original) especifica que se use uma régua áspera de madeira, inserida entre duas cordas em posição perpendicular ao tampo do instrumento, para roçar continuamente a corda, produzindo um efeito de trêmolo não-mensurado.

<sup>1</sup> Como por exemplo em: <<https://youtu.be/XTYXUUhOWxes>>. Acesso em: 01 set. 2020.

FIGURA 8 – Efeito de *Frotando* produzido pelo atrito de um objeto



Na época em que a peça foi escrita era comum as crianças usarem em suas atividades escolares o tipo de régua que se vê na Figura 9. Para exemplificar este trabalho precisei recorrer a uma régua que ganhei de brinde em uma viagem, porque elas caíram em desuso ou foram substituídas por régua de plástico que não produzem o mesmo resultado almejado. Mas nada impede que se substitua o objeto especificado originalmente por outro semelhante que produza o resultado esperado, a critério do violonista.

FIGURA 9 – Efeito de *Frotando* produzido pelo atrito de um objeto.



O propósito deste efeito tem dois aspectos. O primeiro é expandir a palheta de sons do violão introduzindo um tipo de som sustentado, como aqueles produzidos por instrumentos de arco. Isso amplia o contraste entre modos de produção sonora que o violão pode oferecer. O método tem, porém, severas limitações. Não permite de fato uma produção de som sustentado continuamente como nos violinos pois o curso possível da régua é curto demais até que encontre o obstáculo do tampo do fundo da caixa ou esgote seu comprimento na outra direção. Resta então usar a alternância de direções de movimento do arco em trêmolo. Isso condiciona a significação sonora a um estereótipo de tensão e suspense, o que limitou a utilização do efeito na peça a uma única passagem perto do seu final. Note-se ainda que em determinados momentos a escrita implica que duas cordas adjacentes estarão sendo atritadas simultaneamente. Este detalhe é relevante porque mescla o efeito de frotagem ao efeito microtonal, conferindo mais unidade ao discurso.

Ainda outra técnica estendida utilizada é o *Bisbilhando Pizzicato* cuja notação na peça segue a especificação da Figura 10.

FIGURA 10 – Efeito de *Bisbilhando Pizzicato* de um acorde



A bula especifica que a mão esquerda se apoie levemente sobre as seis cordas do violão na posição da casa indicada (C3, no exemplo) com o propósito de abafar a emissão de notas com altura claramente definida. Enquanto isso a mão direita executa arpejos irregulares do acorde indicado, produzindo um efeito semelhante ao *bisbilhando* de harpa, um efeito que se encontra em obras da época, como *November Steps* de Toru Takemitsu.

Além dos efeitos sonoros acima descritos pode-se atentar para algumas novidades na notação musical, uma tendência que foi fértil naquele período. O curso de Koellreutter, acima relatado, procurava induzir no aluno a visão de que a mera mudança no sistema de notação musical produziria necessariamente mudanças perceptíveis no resultado sonoro. A escrita planimétrica propugnada trazia, pelo menos em parte, essa mensagem. Não se cultiva mais essa ilusão, porque na prática ela não se prova verídica. Mesmo assim, algumas das inovações propostas nessa época foram incorporadas ao repertório corrente da notação musical, como é o caso do *accelerando* que pode ser indicado pela inclinação em ângulo das barras de subdivisão rítmica (ver Figura 11). Essa escrita alternativa, que na época era pouco conhecida, hoje está incorporada até aos sistemas de notação musical por computador, como o programa *Finale*.

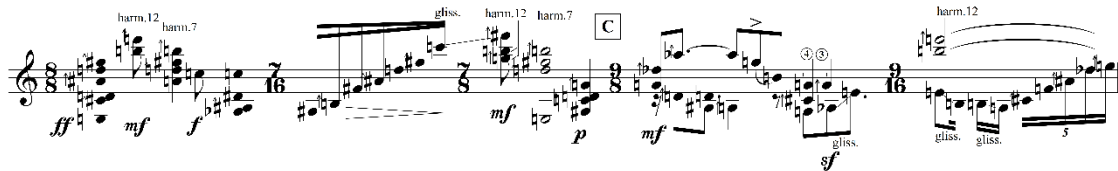
FIGURA 11 – Notação alternativa de um *accelerando*



Há outros detalhes de notação que poderiam ser mencionados, como a ausência de barras de compasso, ou a métrica irregular e sem identificações. Esses aspectos não aparecem na bula porque utilizam convenções usuais de notação musical. Não obstante, seria possível refazer a notação da peça identificando barras de compassos e as métricas envolvidas, o que revelaria a complexidade

rítmica subjacente a uma escrita aparentemente fluida.

FIGURA 12 – Trecho do *Estudo* reescrito com notação que identifica métricas implícitas



A Figura 12 reescreve um fragmento da partitura, na altura da letra C da performance, identificando uma possível interpretação das métricas envolvidas, mas que certamente não a única viável. A liberdade interpretativa para a performance, propiciada pela notação não metrificada, fica evidenciada quando se amarra o discurso a uma notação unívoca. Esse resultado não é irrelevante para a poética da peça. Ele evidencia que a flexibilidade na expressividade discursiva é parte essencial dos objetivos narrativos na concepção da peça.

#### 4. A relação entre voz e violão no *Estudo N° 1* como processo de *transcrição*

As versões 2 a 4 do *Estudo N° 1*, que além do violão incluem a voz humana, fazendo o papel de um narrador ou cantor que improvisa uma performance vocal baseada em indicações vagas de modo semelhante à *Sequenza III* de Berio, descendem de uma antiga tradição que perdeu público na segunda metade do século vinte com o advento dos meios de comunicação de massa. Refiro-me ao gênero do recital de poesia com performances em estilo de melodrama. Reconhece-se a influência desse gênero na gênese do *Lied*, a canção de câmara do romantismo alemão. Muitos autores demarcam o nascimento do *Lied* na publicação do Opus 1 de Schubert, que é canção *Erlkönig*, sobre poema de Goethe. O poema é uma balada romântica, ou seja, um poema que narra uma história em forma de poesia. Esse *Lied* de Schubert não tem partes definidas por algum esquema formal convencional, como o ternário ABA. Apenas segue as mudanças de sentido poético das sucessivas estrofes, fazendo a música reagir ao poema através de novas figurações e muitas modulações. Os analistas denominam esse tipo de *Lied* de *Durchkomponiert* ou *through composed*. Menos comum é mencionarem que essa composição é herdeira direta do melodrama.

O melodrama da época de Schubert era um espetáculo em que um ator lia um poema de forma teatral, dramática, e era acompanhado por um piano que executava trechos musicais padronizados para cada tópico de sentido expressivo sugerido pelo poema. Se, por exemplo, a passagem fosse dramática, o piano poderia tocar uma sequência de acordes de sétima diminuta em trêmolo; se a passagem do poema fosse lírica, o pianista tocaria um fragmento de melodia conhecida adequando o caráter do acompanhamento. Sabemos que o cinema mudo do início do século vinte reciclou a experiência do melodrama na sonorização ao vivo das sessões de cinema, sincronizando as imagens dos filmes com peças de músicas tocadas por pequenos grupos instrumentais, ou às vezes apenas um piano. Publicavam-se álbuns de músicas compostas para cada situação narrativa: cena de amor, de briga, com cavalos ou veículos, etc.

Os principais recursos de relações entre texto em música do *Lied* de Schubert foram construídos a partir dessa tradição. Os celebrados efeitos de *word painting* de seus *Lieder* são derivados dos artifícios idiomáticos do melodrama.

Pode-se então concluir que as versões 2 a 4 do *Estudo Nº 1* são herdeiras da tradição do melodrama. Trata-se, portanto, de um caso de transposição de conteúdos entre diferentes linguagens, como já ocorrera no romantismo na ligação entre literatura e música. Não obstante essa origem comum, há aspectos originais nesta nova proposição. As relações entre texto e música não se restringem a aspectos semânticos da expressividade musical, como no melodrama, mas neste caso operam processos estruturais de transformação na própria materialidade dos textos poético e musical, ou seja, nos significantes verbais. Como mencionamos acima, essa opção está diretamente relacionada com a influência do grupo de poetas concretistas sobre o movimento da vanguarda musical nos anos 1970.

Os textos utilizados na peça partem de fragmentos do livro *Grande Sertão: Veredas* de Guimarães Rosa (1956). É curioso observar que cerca de vinte anos separavam a publicação do romance da composição do *Estudo*, enquanto esta análise dista o dobro da criação musical e o triplo da literária. Este é um fenômeno recorrente nos estudos analíticos. É preciso que se ganhe uma perspectiva histórica dos eventos para que eles possam ser avaliados no seu significado.

O processo de transformação do texto de Rosa foi efetuado em estágios sucessivos. O derradeiro foi a *transcrição* do texto literário em discurso musical. Inicialmente foi feita uma

seleção de excertos do romance. Esses textos aparecem identificados na partitura nas laterais de um grande painel de signos verbais, numerados pelas letras A a M.

A seguir esses textos são codificados como num vasto diagrama de palavras cruzadas. A frase de Rosa transcrita abaixo gera a forma global da peça. Ele aparece perto do desfecho do romance num momento de reflexão retrospectiva do personagem Riobaldo. Essa escolha indica que o melodrama implícito à narrativa do *Estudo* assume Riobaldo como a voz do narrador e Diadorim como seu objeto de discurso.

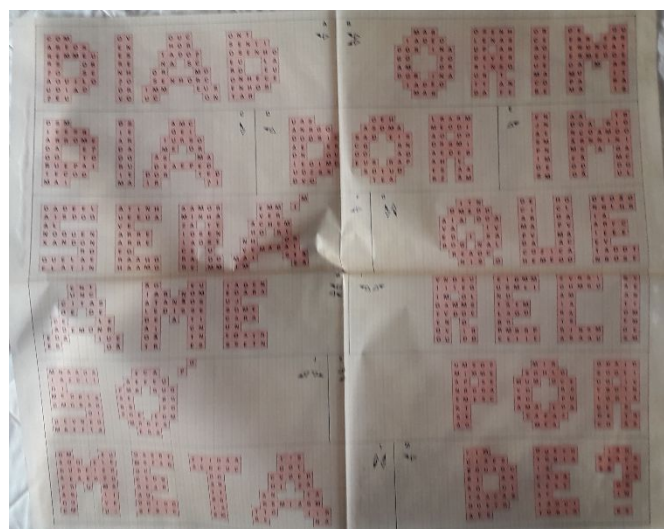
*Diadorim, Diadorim, será que amerei só por metade?* (Rosa, 1956, p. 453)

Entretanto, essa frase, que pode ser recitada na forma original no bloco C, aparece transformada na estrutura do diagrama, através de recortes irregulares dos vocábulos, produzindo o texto codificado abaixo:

Diad / Orim / Dia / Dor / Im / Será / Que / Ame / Reci / Só / Por / Meta / De?

Esses fragmentos estão mapeados aos 13 excertos do romance, e a sua forma está preenchida pelas letras do texto mapeado em configurações não necessariamente lineares. O resultado é o diagrama desenhado em papel vegetal que está fotografado.

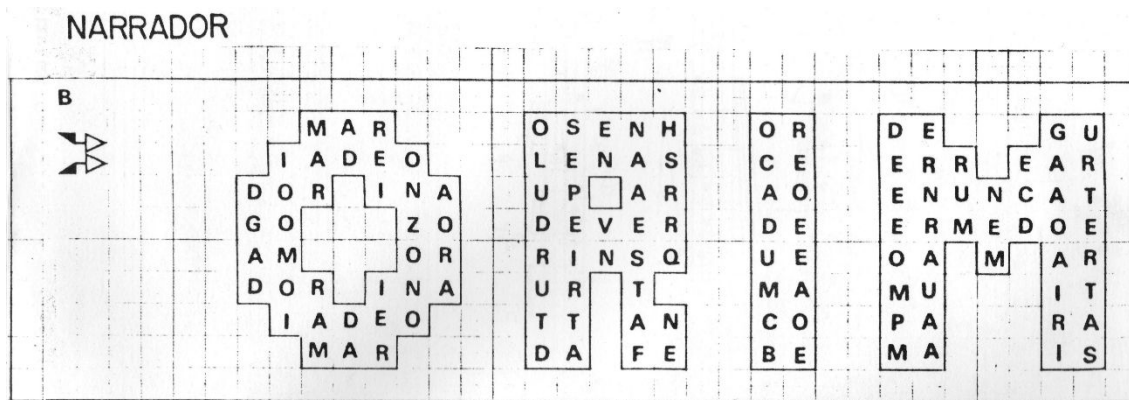
FIGURA 13 – Transformação do texto de G. Rosa em diagrama poético.





Para se compreender com mais detalhes o processo de transformação, tomemos o bloco B que aparece no canto superior à direita do diagrama, reproduzido na Figura 14 a partir da partitura publicada.

FIGURA 14 – Codificação em forma de palavras cruzadas de excerto do texto de G. Rosa



Conforme nos informam os blocos de texto originais publicados na partitura, esse trecho do diagrama codifica o seguinte texto de Guimarães Rosa: “O Senhor lê. De Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins – que nasceu para o dever de guerrear e nunca ter medo, e mais para muito amar, sem gozo de amor” (Rosa, 1956, p. 458).

É possível localizar as palavras deste texto inseridas de modo não linear no diagrama, em forma de palavras cruzadas, mas o processo de inserção não tem relevância hermenêutica. Basta perceber que foi feita uma transformação do texto original que turva radicalmente seu conteúdo semântico. Na versão 3 de performance do *Estudo*, o narrador deve ler o texto sem ter nenhuma preocupação de recuperar o texto original e nem mesmo de que a narrativa produza algum sentido semântico. As flechas abaixo da letra B como índice do bloco, sugerem que os vocábulos sejam lidos da esquerda para a direita, começando de cima para baixo ou de baixo para cima, indiferentemente. Uma leitura seguindo essa diretriz produzirá uma narrativa como esta:

Mar Da Fé Bemáis  
Iadéo Tan Copára  
Dor Inaurt Mamuit  
Amor Rinsque o Amar  
....

Uma constatação curiosa a que se chega após a audição de uma performance da versão 3 da peça é que a língua artificial gerada soa semelhante a uma desconhecida língua latina arcaica. Creio que Andrei Markov, o matemático que propôs a teoria de cadeia de eventos baseadas em probabilidades que leva seu nome, poderia confirmar que isso seria esperado, uma vez que uma de suas pesquisas iniciais estudou a distribuição de vogais no poema Eugene Onegin de Alexander Pushkin para estudar sua previsibilidade, o que resultou no seu teorema do limite central para essas cadeias.

O processo de *transcrição* do poema em discurso musical estabelece um mapeamento entre a versão codificada do texto de Rosa do diagrama poético em leitura não semântica, com as alturas, ritmos e dinâmicas do texto musical. Fornecer detalhes desse processo de mapeamento seria trazer informações de bastidor que a rigor não têm nenhuma relevância. O que interessa é o resultado dessas ações operadas sobre o motivo original do início da peça que geram variações sucessivas como num processo schoenberguiano de variações progressivas. Esse resultado é uma conversão do sentido expressivo do texto de Rosa num discurso musical que conserva alguma semelhança com as inflexões da expressividade da leitura verbal, uma hipótese que a mera audição de uma gravação pode validar<sup>2</sup>.

A Figura 15 exemplifica o processo através da relação entre uma leitura do texto associado ao bloco C e a música *transcrita* através do mapeamento proposto.

FIGURA 15 – Exemplo de *transcrição* por processo de mapeamento entre texto poético codificado e discurso musical na letra C do *Estudo Nº 1*

The musical score for 'Estudo Nº 1' is presented in a single system with a treble clef and a 9/8 time signature. A box labeled 'C' is positioned above the first measure. The score consists of two phrases of music. The first phrase begins with a dynamic marking of *mf* and includes a glissando. The second phrase starts with a dynamic marking of *sf* and also features a glissando. A harmonic marking 'harm. 12' is placed above the second phrase. The lyrics 'Di - a - de? Or - me - t Ci - so - p' are aligned under the first phrase, and 'Mer - e - a - que - a - im - ser - a - dor' are aligned under the second phrase. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingering numbers (4, 3, 5).

<sup>2</sup> Uma gravação do *Estudo Nº 1* na versão 1 para violão solo, na interpretação de Teresinha Prada, pode ser ouvida em: <<https://youtu.be/w1C1k4Vbo2s>>. Acesso em: 01 set. 2020.

Uma gravação da versão 3 do *Estudo Nº 1* interpretada por Edelson Gloeden (violão) e Anna Maria Kieffer (narrador) pode ser ouvida no livro-áudio *Música de Rodolfo Coelho de Souza*, São Paulo: Editora Novas Metas, 1983.

## 5. Conclusões

O *Estudo Nº1* para violão e narrador de Rodolfo Coelho de Souza, composto em 1977, fornece uma série de evidências sobre as poéticas que caracterizaram o movimento da vanguarda paulista ligada ao Festival Música Nova de Santos. Algumas dessas evidências poderiam ser facilmente assumidas a priori, como a influência do movimento de poesia concreta, que tinha Haroldo de Campos, Décio Pignatari e Augusto de Campos como seus expoentes. Um exame superficial da partitura já permite imaginar que o diagrama que serve de partitura para o narrador foi gerado a partir dos maneirismos dos poemas concretos do período.

Por outro lado, menos previsível são as ligações dessa peça com as ideias propagadas por H. J. Koellreutter em um curso ministrado no início daquela década em São Paulo. Alguns tópicos abordados no curso, que não abordou como seria esperado nenhum tema ligado ao serialismo, surgem como influências plausíveis para a gênese da poética da peça. Para que se compreendesse a extensão da influência das propostas de Koellreutter no ambiente cultural da época, na região de São Paulo, foi necessário rever dados pouco conhecidos daquele curso. Creio ter ficado demonstrado que pelo menos um dos pilares da linguagem do *Estudo Nº 1*, o uso sistemático de técnicas instrumentais estendidas, no caso para violão, foi uma prática incentivada por Koellreutter e que antecede em algumas décadas a utilização como língua franca desses recursos em obras de outros compositores, entre os quais não se pode deixar de mencionar Arthur Kampela. Por outro lado, em outros contextos regionais, como em Brasília, outras iniciativas, como as de Jorge Antunes também floresciam, sem que houvesse um contato imediato entre os protagonistas.

A influência do grupo concretista não se limitou à codificação do texto de Guimarães Rosa em forma de poema concreto diagramático, um modo elegante de se dizer “como palavras cruzadas”. A proposta mais instigante utilizada foi certamente o conceito de *transcrição*, em que uma linguagem se converte em outra através de algum processo de mapeamento. Neste caso o poema transformado em discurso abstrato serviu de base para a conversão dos ritmos e inflexões da leitura do texto em ritmos, alturas, inflexões do discurso musical.

Essa aproximação entre um autor que cuidou de temas regionais, como foi Guimarães Rosa e a música do grupo vanguardista paulista surge como fator estético inesperado. A vanguarda paulista

se contrapunha com veemência à corrente do nacionalismo musical. Por isso encontrar nesta peça alguns elementos que, a rigor, seriam pertinentes ao programa dos nacionalistas, como utilizar como motivo uma canção semi-folclórica como *Casinha Pequeninha*, representa uma quebra de paradigma dentro do grupo. Todavia essa aparente quebra tem uma justificativa plausível. A rejeição do nacionalismo não era de fato uma rejeição do uso ou apropriação de elementos da cultura brasileira para a criação de novas obras. A crítica se justificava pela ausência de experimentação nas obras nacionalistas, pelo convencionalismo e conservadorismo da linguagem empregada. Quando se trata de um escritor como Guimarães Rosa, esse paradigma havia sido quebrado por processos de invenção de linguagem que o aproximaram das experiências de James Joyce, entre outros. Portanto utilizar o texto de Rosa sinalizava um caminho novo para a apropriação na música de elementos da cultura brasileira, mas utilizando técnicas de caráter inovador, sem recair nas fórmulas desgastadas do nacionalismo musical. Isso foi possível justamente pela apropriação do experimentalismo difundido por Koellreutter.

## REFERÊNCIAS

- ANTUNES, Jorge. *Sons Novos para o Piano, a Harpa e o Violão*. Brasília: Sistrum, 2004.
- BARTOLOZZI, Bruno. *New sounds for woodwind*. London: Oxford, 1967.
- ECO, Umberto. *Ópera Aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1968 (original 1962).
- CAMPOS, Haroldo. *A Arte no Horizonte do Provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- CAMPOS, Haroldo. *Metalinguagem e Outras Metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CAMPOS, Haroldo. *Transcrição*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.
- XENAKIS, Iannis. *Formalized Music: thought and mathematics in music*. New York: Pendragon, 1992.

## **SOBRE O AUTOR**

Professor Titular do Departamento de Música da Universidade de São Paulo, no campus de Ribeirão Preto e orientador de doutorado na Música da Escola de Comunicações e Artes da USP. Doutor em Composição Musical pela University of Texas at Austin (2000). É coordenador do Lateam - Laboratório de Teoria e Análise Musical do DM-FFCLRP-USP e presidente da TeMA - Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical, tendo sido o primeiro editor de seu periódico *Musica Theorica*. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7500-0182>. E-mail: [rcoelho@usp.br](mailto:rcoelho@usp.br)

## APÊNDICE

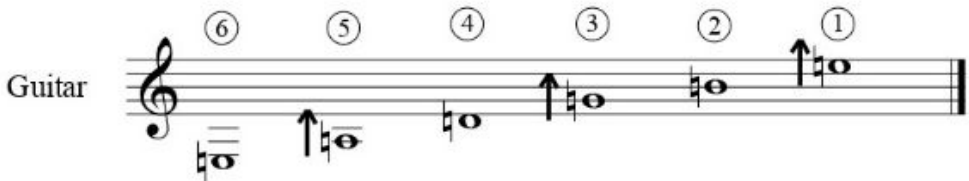
### Partitura do *Estudo Nº 1*

# Estudo N.1 for guitar


Rodolfo Coelho de Souza

**INSTRUCTIONS FOR THE NOTATION OF EXPANDED TECHNIQUES**


1. SCORDATURA: Quarter tone tuning of alternated strings

Guitar 


2. ACCELERANDO



3. FROTANDO: Use a rough wooden thin stick or flat ruler to rub the string like a violin bow performing a "tremollo" effect



4. BISBIGLIANDO PIZZICATO



# Estudo N.1

for guitar

Rodolfo Coelho de Souza  
(1977)

parlando rubato (♩ = 50 - 60)

Guitar

**A**

*mp* *f*

**B**

*p* *mf* *p*

**C**

*mf* *p* *mf* *sf* *mp* *mp* *ff* *ff* *mf* *mp* *mp*

**D**

*f* *p* *f* *mf* *mp*

harm.12 harm.7

gliss. harm.12 harm.7

gliss. gliss.

2

The musical score is written on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of several measures of music with various dynamics and techniques. The score includes:

- Measures 1-3: Dynamics range from *f* to *ff*. Includes a triplet of eighth notes.
- Measures 4-6: Dynamics range from *mf* to *sf*. Includes a glissando (gliss.) and a section marked 'C1' with a '5' above it.
- Measures 7-9: Dynamics range from *f* to *mp*. Includes a section marked 'E' and a triplet of eighth notes.
- Measures 10-12: Dynamics range from *f* to *mp*. Includes a section marked 'F' and a triplet of eighth notes.
- Measures 13-15: Dynamics range from *mf* to *sf*. Includes a glissando (gliss.) and a section marked 'G'.
- Measures 16-18: Dynamics range from *mf* to *sf*. Includes a section marked 'H' and a triplet of eighth notes.
- Measures 19-21: Dynamics range from *f* to *sf*. Includes a section marked 'H' and a triplet of eighth notes.
- Measures 22-24: Dynamics range from *f* to *sf*. Includes a section marked 'H' and a triplet of eighth notes.



The musical score is written in treble clef and consists of several systems of music. Key features include:

- System 1:** Starts with *accel.* and *desaccel.* markings. Includes a *pizz.* section with *ord.* (order) indicated by a circled 2. Dynamics range from *p* to *f*. A circled 3 indicates a triplet.
- Section I:** A bracketed section containing a *harm.12* (harmonic 12th) instruction. It begins with *Meno mosso* ( $\text{♩} = 30 - 40$ ) and includes *gliss.* (glissando) markings. Dynamics include *ff*, *sfmp*, *f*, *sf*, *mp*, *f*, *mf*, *sf*, *sf*, *sf*, and *sf*.
- Section J:** A bracketed section with circled numbers 1 through 6. Dynamics include *mf*, *sf*, *sf*, *sf*, *sf*, *sf*, and *ff*.
- Section K:** A bracketed section with circled numbers 1 and 2. Dynamics include *mf*, *gliss.*, *f*, and *ff*.
- Section L:** A bracketed section with circled numbers 1 through 6. Includes fret numbers C3, C5, C1, C3, C3, C5, C11, C9, C5, C3, C9. Dynamics include *mf*, *p*, *pp*, *pp*, *p*, *mf*, and *p*.
- Section M:** A bracketed section starting with *Tempo I*. Includes *accel.* and *desaccel.* markings. Dynamics include *p*, *f*, and *ff*.