

Alfeu Rodrigues de Araújo Filho

Flávio Aparecido de Almeida
(Orgs.)



EDUCAÇÃO,
MÚSICA E ARTES
REFLEXÕES E DESAFIOS CONTEMPORÂNEOS



científica digital



EDITORA CIENTÍFICA DIGITAL LTDA

Guarujá - São Paulo - Brasil

www.editoracientifica.com.br - contato@editoracientifica.com.br

Diagramação e Arte	Edição © 2023 Editora Científica Digital
Equipe Editorial	Texto © 2023 Os Autores
Imagens da Capa	1ª Edição - 2023
Adobe Stock - 2023	Acesso Livre - Open Access
Revisão	
Os Autores	

© COPYRIGHT DIREITOS RESERVADOS. A editora detém os direitos autorais pela edição e projeto gráfico. Os autores detêm os direitos autorais dos seus respectivos textos. Esta obra foi licenciada com uma Licença de Atribuição Creative Commons – Atribuição 4.0 Internacional, permitindo o download e compartilhamento integral ou em partes, desde que seja citada a fonte, com os créditos atribuídos aos autores e obrigatoriamente no formato Acesso Livre (Open Access) e sem a possibilidade de alteração de nenhuma forma. É proibida a catalogação em plataformas com acesso restrito e/ou com fins comerciais.



Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

E24 Educação, música e artes: reflexões e desafios contemporâneos / Organizadores Alfeu Rodrigues de Araújo Filho, Flávio Aparecido de Almeida. – Guarujá-SP: Científica Digital, 2023.

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

Inclui Bibliografia

ISBN 978-65-5360-444-5

DOI 10.37885/978-65-5360-444-5

1. Educação. 2. Música. 3. Artes. I. Araújo Filho, Alfeu Rodrigues de (Organizador). II. Almeida, Flávio Aparecido de (Organizador). III. Título.

CDD 370

Elaborado por Janaina Ramos – CRB-8/9166

Índice para catálogo sistemático:

I. Educação

E-BOOK

ACESSO LIVRE ON LINE - IMPRESSÃO PROIBIDA

2023

Alfeu Rodrigues de Araújo Filho
Flávio Aparecido de Almeida
(Orgs.)

Educação, Música e Artes: reflexões e desafios contemporâneos

1ª EDIÇÃO



científica digital

2023 - GUARUJÁ - SP

CONSELHO EDITORIAL

Prof. Dr. André Cutrim Carvalho
Prof. Dr. Antônio Marcos Mota Miranda
Profª. Ma. Auristela Correa Castro
Prof. Dr. Carlos Alberto Martins Cordeiro
Prof. Dr. Carlos Alexandre Oelke
Profª. Dra. Caroline Nóbrega de Almeida
Profª. Dra. Clara Mockdece Neves
Profª. Dra. Claudia Maria Rinhel-Silva
Profª. Dra. Clecia Simone Gonçalves Rosa Pacheco
Prof. Dr. Cristiano Marins
Profª. Dra. Cristina Berger Fadel
Prof. Dr. Daniel Luciano Gevehr
Prof. Dr. Diogo da Silva Cardoso
Prof. Dr. Ernane Rosa Martins
Prof. Dr. Everaldo dos Santos Mendes
Prof. Dr. Fabricio Gomes Gonçalves
Profª. Dra. Fernanda Rezende
Prof. Dr. Flávio Aparecido de Almeida
Profª. Dra. Francine Náthalie Ferraresi Queluz
Profª. Dra. Geuciane Felipe Guerim Fernandes

Prof. Dr. Humberto Costa
Prof. Dr. Joachin Melo Azevedo Neto
Prof. Dr. Jónata Ferreira de Moura
Prof. Dr. José Aderval Aragão
Prof. Me. Julianno Pizzano Ayoub
Prof. Dr. Leonardo Augusto Couto Finelli
Prof. Dr. Luiz Gonzaga Lapa Junior
Prof. Me. Marcelo da Fonseca Ferreira da Silva
Profª. Dra. Maria Cristina Zago
Profª. Dra. Maria Otília Zangão
Prof. Dr. Mário Henrique Gomes
Prof. Dr. Nelson J. Almeida
Prof. Dr. Octávio Barbosa Neto
Prof. Dr. Pedro Afonso Cortez
Prof. Dr. Reinaldo Pacheco dos Santos
Prof. Dr. Rogério de Melo Grillo
Profª. Dra. Rosenery Pimentel Nascimento
Prof. Dr. Rossano Sartori Dal Molin
Prof. Me. Silvio Almeida Junior
Profª. Dra. Thays Zigante Furlan Ribeiro
Prof. Dr. Wescley Viana Evangelista
Prof. Dr. Willian Carboni Viana
Prof. Dr. Willian Douglas Guilherme

Acesse a lista completa dos Membros do Conselho Editorial em www.editoracientifica.com.br/conselho

Parecer e revisão por pares

Os textos que compõem esta obra foram submetidos para avaliação do Conselho Editorial da Editora Científica Digital, sendo aprovados na revisão por pares e indicados para publicação.

Nota: Esta obra é uma produção colaborativa, tornando-se uma coletânea com reservas de direitos autorais para os autores. Alguns capítulos podem ser derivados de outros trabalhos já apresentados em eventos acadêmicos, todavia, os autores foram instruídos ao cuidado com o autoplágio. A responsabilidade pelo conteúdo de cada capítulo é exclusiva dos/as respectivos/as autores/as, não representando, necessariamente, a opinião da editora, tampouco dos organizadores e membros do conselho editorial.

APRESENTAÇÃO

Esta obra constituiu-se a partir de um processo colaborativo entre professores, estudantes e pesquisadores que se destacaram e qualificaram as discussões neste espaço formativo. Resulta, também, de movimentos interinstitucionais e de ações de incentivo à pesquisa que congregam pesquisadores das mais diversas áreas do conhecimento e de diferentes Instituições de Educação Superior públicas e privadas de abrangência nacional e internacional. Tem como objetivo integrar ações interinstitucionais nacionais e internacionais com redes de pesquisa que tenham a finalidade de fomentar a formação continuada dos profissionais da educação, por meio da produção e socialização de conhecimentos das diversas áreas do Saber. Dentre as reflexões e os desafios contemporâneos, os capítulos fomentam: a riqueza do processo artesanal de execução instrumental; o desempenho e a saúde física dos violinistas através de uma análise vetorial das velocidades que compõe o cruzamento de cordas; o processo criativo, explorando as potencialidades do cravo enquanto instrumento voltado à geração de ruídos e os elos com a escrita barroca; procedimentos criativos do compositor brasileiro Moacir Santos no universo pós-tonal da música do século XX; geração de conteúdo criativo (imagens, música, texto) através do uso de arquiteturas de autoenconder; abordagem da Bossa Nova como prática cultural historicamente contextualizada; relações entre o pensamento de Judith Butler e o campo estético no campo da arte e performatividade; sustentabilidade ambiental e a indústria da moda.

Agradecemos aos autores pelo empenho, disponibilidade e dedicação para o desenvolvimento e conclusão dessa obra. Esperamos também que esta obra sirva de instrumento didático-pedagógico para estudantes, professores dos diversos níveis de ensino em seus trabalhos e demais interessados pela temática.

Alfeu Rodrigues de Araújo Filho

Flávio Aparecido de Almeida

SUMÁRIO

Capítulo 01

MÚSICA - A EXECUÇÃO INSTRUMENTAL NA CONTEMPORANEIDADE: REFLEXÕES, DESAFIOS E FERRAMENTAS

Alfeu Rodrigues de Araújo Filho

doi 10.37885/230513025 8

Capítulo 02

VECTOR ANALYSIS OF VELOCITIES INVOLVED IN STRING CROSSING DURING VIOLIN PLAYING

Denis Mosconi; Paulo Egídio Lückman

doi 10.37885/230814129 22

Capítulo 03

TREME DE ALEGRIA: O CRAVO ENQUANTO RUÍDO NO PROCESSO DE UMA CRIAÇÃO COLABORATIVA

Austecínio Lopes de Farias; Pedro Ribeiro Cardoso

doi 10.37885/230813955 36

Capítulo 04

POST-TONALITY IN COISA Nº. 2 BY MOACIR SANTOS

Sergio Gaia Bahia

doi 10.37885/230813934 58

Capítulo 05

COMPRESS TO CREATE

Jean-Pierre Briot

doi 10.37885/230814176 80

Capítulo 06

PARA ABORDAR A BOSSA NOVA

Henrique Almeida Martins de Souza

doi 10.37885/230814137 114

Capítulo 07

ARTE E PERFORMATIVIDADE EM JUDITH BUTLER

Paulo Henrique Pinheiro da Costa

 10.37885/230713611 **138**

Capítulo 08

O CONSUMO DE PRODUTOS DE MODA BASEADO NA VERTENTE DA SUSTENTABILIDADE AMBIENTAL

Tábata Firmo de Carvalho Barbosa; Vanessa Figueiredo de Oliveira; Samantha Raquel Araújo Vaz; Mírian Cristina de Lima

 10.37885/230814160 **150**

SOBRE OS ORGANIZADORES **169**

ÍNDICE REMISSIVO **171**

MÚSICA - A EXECUÇÃO INSTRUMENTAL NA CONTEMPORANEIDADE: REFLEXÕES, DESAFIOS E FERRAMENTAS

Alfeu Rodrigues de Araújo Filho
Universidade Estadual de Maringá (UEM)

RESUMO

O presente artigo propõe uma reflexão sobre o desafio de mediar e motivar às demandas da execução de um instrumento musical, que constitui um processo artesanal, no cenário da vida contemporânea, baseado no acúmulo de atividades, na mecanicidade, no imediatismo, estabelecendo uma cronologia contra o tempo. Trata-se de uma pesquisa bibliográfica que traça um paralelo entre um dos maiores educadores brasileiros, Paulo Freire (1921-1997); importantes referências de professores/pesquisadores nacionais sobre o ensino de execução instrumental, José Alberto Kaplan (1935-2009) e Scheila Glaser (s/d), assim como um grupo de filósofos em diálogo com a Escola de Frankfurt, parâmetro de indiscutível relevância no estudo das mudanças sociais, mais reconhecido como teoria crítica, visitando o passado para contribuir no presente. A área das práticas interpretativas, nos últimos anos, caminha para reflexões científicas através dos diversos Programas de Pós-Graduação, congressos e periódicos especializados, entretanto, evidencia-se uma dificuldade comportamental na formação do indivíduo para o desenvolvimento desta prática, subtraindo resultados quanti-qualitativos na ação da execução instrumental e, conseqüentemente, enfraquecendo a trajetória de conquistas metodológicas e pedagógicas adquiridas. É neste contexto que esta pesquisa fomenta, como resultado das discussões propostas, uma importante ferramenta no processo de ensino/aprendizado: a criticidade. Um indivíduo crítico tem papel preponderante no seu processo de formação e no corpo social, possibilitando digerir, com clareza e equilíbrio, os desequilíbrios que todos nós estamos inseridos.

Palavras-chave: Execução Instrumental, Contemporaneidade, Indivíduo, Processo Formativo, Criticidade.

INTRODUÇÃO

Dentre os inúmeros saberes que compõe o universo da execução instrumental, chamamos atenção de necessidades reais que caminham na contramão da vida contemporânea: a ação individual e o processo em longo prazo.

É indiscutível que ambas as necessidades são contraditórias com o comportamento social e a cronologia da atualidade, uma vez que, através dos meios de comunicação e as reais exigências de produção imediata, quase todas as ações são coletivas e os processos instantâneos, quase como um passe de mágica: “fale inglês em oito semanas”.

O processo de execução instrumental é uma atividade artesanal e, neste caso, a ação individual reforça o campo das percepções dos instrumentistas, uma vez que os fenômenos musicais não são objetivos e nasce da experimentação diária sob o prisma individual. Já o processo em longo prazo, permite o desenvolvimento de habilidades psicomotoras do mais alto grau de refinamento, construindo o arsenal de recursos artesanais para a consequente produção artística.

Como propor este olhar de artesão? Como conviver com tamanha diversidade e quantidade de informações? Como respeitar a natureza individual dentro do processo social construído de infindáveis exigências e compromissos?

Seria ingênuo e incongruente não reconhecer as conquistas tecnológicas e as mais diversas formas de metodologias que todas as áreas de conhecimento, ao longo do tempo, ofertaram para a vida humana. As indagações, nem de perto, deixam de reconhecer esta importância, mesmo porque este é o resultado esperado e almejado pela sociedade como um todo. Entretanto, há inúmeras reflexões a cerca de “como” este arsenal é utilizado no sentido de contribuir para uma educação que promova realmente o desenvolvimento humano e não a sua regressão. Neste contexto, salientamos mais alguns questionamentos:

- É possível refletir e reter sobre os mais diversos campos de conhecimento ofertados na velocidade dos novos meios de comunicação?
- Como isto impacta no corpo social, sendo o estresse a doença do século?

- Qual o foco de atenção dos indivíduos, conectados vinte e quatro horas por dia nas redes sociais, inclusive durante seus contatos pessoais, formativos, profissionais e lazer?
- Como lidar com a construção dos saberes através do exercício da leitura, respeitando o tempo e a paciência para absorver e refletir sobre um determinado assunto, em contratempo com a vida contemporânea baseada na diversidade de ações e no imediatismo?

O objetivo está em questionar se o indivíduo, neste contexto, não é colocado à margem do que ele produz, do conhecimento necessário ao processo produtivo, do controle desse mesmo processo, bem como do que dele resulta.

Nasce o propósito principal das reflexões que serão ofertadas nesta investigação, promover uma educação crítica e reflexiva que possibilite conciliar a utilização das diversas ferramentas da sociedade contemporânea através da consciência crítica, evitando a padronização do comportamento humano, minando as particularidades do indivíduo e, consequentemente, construindo inúmeros obstáculos no processo de ensino/aprendizado.

METODOLOGIA

Práticas Interpretativas: ação artesanal x padronização comportamental

A área das práticas interpretativas é a mais jovem no cenário científico da comunidade acadêmica. Talvez porque ela representa a construção do fazer artístico fomentado, por muitos anos, na valorização do talento e não do indivíduo, assim como nos processos pedagógicos e metodológicos derivados das ações conservatoriais e generalizadas, termo que configura a influência das escolas europeias.

Mais especificamente nos últimos 30 anos, através dos Cursos de Mestrado e Doutorado, assim como na formação do quadro de docentes destinados ao exercício da pesquisa, as conquistas representam uma realidade. Entretanto as investigações da referida área ainda reside no campo da análise interpretativa, dos métodos de técnica instrumental, das metodologias de ensino e aprendizado, das relações estéticas com os períodos históricos, e embora todas as reflexões

sejam importantes, há uma lacuna quanto ao olhar sobre o indivíduo e a criticidade como ferramenta vital para que todos estes recursos possam construir alterações no estudo, na qualidade de execução instrumental, no processo de ensino/aprendizagem, na formação do indivíduo e sua atuação ativa no corpo social. É neste sentido que tecemos algumas analogias entre educação crítica e padronização do comportamento, trazendo o indivíduo no centro do processo como protagonista de sua própria história. Observem o Quadro 1:

Quadro 1. Analogia entre Educação Crítica e Padronização de Comportamento.

	Educação Crítica	Padronização de Comportamento
Comportamento	REFLEXIVO	SISTEMÁTICO
Fundamento	ARTESANAL	REPRODUÇÃO
Interesse	PERCURSO	TRABALHO FINAL
Integração	ASSOCIAÇÃO	DESINTEGRAÇÃO
Conteúdo	COMUNICAÇÃO	PADRÃO
Ênfase	UNICIDADE (INDIVIDUAL)	PADRÃO (GENERALIZADO)
Indivíduo	VALORIZADO	SUBTRAÍDO
Resultado	LIBERDADE	DEPENDÊNCIA

Fonte: Elaborado pelo pesquisador (2023).

Através da analogia, apresentada no Quadro 1, a compreensão do constructo acerca da diversidade de acontecimentos ratifica um diferencial comportamental, na esfera das práticas interpretativas, através do comportamento reflexivo, fortalecendo e confirmando a ação artesanal.

O olhar de artesão valoriza o processo, o percurso, tudo aquilo que ocorreu durante a construção do arsenal de conhecimentos sobre a área em questão, permitindo a associação dos achados, contribuindo no processo de comunicação através do viés particular, valorizando o indivíduo e, conseqüentemente, sua liberdade. A liberdade aqui representa a conquista do conhecimento e a capacidade de transferência dos recursos para vencer novos obstáculos, ofertando autonomia e independência. Tal conquista é retroalimentada pela curiosidade, ampliando a criatividade fundamentada pela luz da crítica de quem faz.

A curiosidade como inquietação indagadora, como inclinação ao desvelamento de algo, como pergunta verbalizada ou não, como procura de esclarecimento, como sinal de atenção que sugere alerta, faz parte integrante do fenômeno vital. Não haveria criatividade sem curiosidade que nos move e que nos põe pacientemente impacientes diante do mundo que fizemos, acrescentando a ele algo que fazemos (FREIRE, 2011, p.33).

Em contrapartida, há elementos da vida social que interferem no desenvolvimento ou inibição deste senso perceptivo, afetando positivamente ou negativamente todos os itens elencados acima. Vale refletir sobre quando estes aparatos técnicos, representados pelos diversos meios de comunicação, são instrumentos didáticos, contribuindo para a emancipação humana ou como aparato ideológico, para o imediatismo, subtraindo e controlando o indivíduo.

Theodor Adorno (1903-1969) em seu artigo “O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição” adverte que os meios de comunicação representavam um perigo para a possibilidade de agentes sociais íntegros e autônomos, provocando alienação cultural e, conseqüentemente, regressão da audição. Entendemos que a extensão do termo “regressão da audição” incorpora a subtração da criticidade em avaliar o que o aparato oferece e, mesmo que isto tenha sido proferido na primeira metade do século XX, continua absolutamente contemporâneo.

Transportamos isto para o cenário da execução instrumental. Resultado: caos! A explicação está no fato que tal ação reside no desenvolvimento de um processo perceptivo ativo, dinâmico e questionador.

Reforçando os dizeres de Adorno, a função da cultura e educação, no seu sentido mais essencial e profundo, enquanto princípio civilizatório desloca-se em processos de dimensões estéticas e/ou culturais esvaziados desse sentido. Altera substancialmente a percepção do indivíduo, desvinculando-se do valor intrínseco do que é ofertado, escutado e transmitido. O círculo vicioso, construído neste cenário, orienta o indivíduo para um processo de alienação, fetichista, onde:

...os próprios clássicos comumente aceitos são submetidos a uma seleção que nada tem a ver com a qualidade. (...) Esta seleção perpetua-se e termina num círculo vicioso fatal: o mais conhecido é o mais famoso, e tem mais sucesso. Consequentemente é gravado e ouvido sempre mais, e com isto se torna cada vez mais conhecido (ADORNO, 1975, p.173).

Traçamos um paralelo quanto à padronização dos aspectos técnicos e interpretativos inseridos na área de execução instrumental. O círculo vicioso, descrito acima, reforça a formação, ou melhor, a deformação do indivíduo embotado, desassistido e apático quanto ao aspecto reflexivo. Generaliza o conhecimento, espera fórmulas padronizadas e acredita na quantificação da prática em detrimento da reflexão da mesma, assim como da imitação interpretativa em detrimento do processo de criação baseado na investigação dos fenômenos musicais.

Construções e desconstruções ocorrem a todo o momento e este é o processo dinâmico de uma sociedade, da educação e da cultura. As considerações realizadas pelo filósofo e as ponderações apresentadas pelo autor deste artigo são diariamente vividas pelo corpo social do mundo contemporâneo, porém, a única forma de não permitir que isto interfira no processo de desenvolvimento perceptivo é exatamente aguçar os propósitos da crítica, do olhar, da atenção e da reflexão.

DISCUSSÃO

A criticidade: a educação como processo de desenvolvimento humano

É fato que o indivíduo se forma e se transforma no processo educacional e nas relações sociais. Na história da vida prática dos homens, os traços, os caracteres físicos e psíquicos retratam o aspecto social e individual, o objetivo e o subjetivo, atrelado na forma como a sociedade se organiza.

Não há como desenvolver a criticidade sem antes construir, esclarecer e focar o protagonista desta ação: o indivíduo.

Em meados do século XX, detectamos uma importante mutação educacional e social abrindo espaço para a valorização do indivíduo em detrimento dos alicerces construídos pela educação bancária, aquela que deposita o arsenal

conteudista na conta do indivíduo sem perspectiva de reflexão, questionamento, aplicabilidade e, conseqüentemente, funcionalidade, prejudicando a criticidade, criatividade e o desenvolvimento real de seu processo de formação (Freire, 2011).

Entretanto, mutação e alterações de paradigmas são, com certeza, um dos grandes obstáculos da natureza humana uma vez que, na maioria das vezes, no corpo social o indivíduo é mero cumpridor de deveres, o “como” e o “quando” desempenhar-se é definido conforme conveniências.

A identidade individual é quebrada, o indivíduo se instala na deriva e no narcisismo se firma. (...) O individualismo triunfante, porém desestruturado, que o Ocidente exhibe no final do século XX, nada tem em comum com o individualismo de responsabilidade, a recusa aos conformismos de grupo, a vontade de emancipação pessoal que foram desde o século XVIII a pedra de toque da construção da democracia ocidental. O indivíduo como sujeito ativo da sociedade política e civil cede lugar ao indivíduo objeto, ao “homem reflexo” passivamente integrado à máquina social e respeitosamente preso aos valores dela (CHESNEAUX, 1996, p.51).

A importância sobre o conhecimento da realidade social não é para construir uma visão pessimista no processo de ensino/aprendizado, mas, o contrário. Temos ciência de que o indivíduo, em sua integralidade, é fruto do contexto social e educacional, desperta a possibilidade de construir um processo de comunicação capaz de desenvolver a capacidade crítica do protagonista, assumindo as responsabilidades de cunho individual, assim como sua inserção ativa e dinâmica no corpo social, contribuindo em ser “um indivíduo” e não “mais um indivíduo”.

Na contribuição desta reflexão, vale ressaltar o comportamento dos inúmeros estudantes imposto pela prática educacional: o estudante objeto. O discente está mais preocupado com a nota e os inúmeros trabalhos que irá entregar do que com o quanto aprendeu, despertou interesses e consegue transportá-los para outras áreas de sua vida social, concretizando os saberes, despertando novas relações e, de fato, validando a proposta da educação como processo de desenvolvimento humano e, conseqüentemente, de mudança em sua vida pessoal e social.

Enquanto os “grandes debates”, os “seminários revolucionários” permanecerem dentro da escola, cada vez mais isolada dos problemas reais e longe das decisões políticas, não existirá uma educação libertadora (FREIRE, 2011, p.11).

Neste contexto, impossível não enfatizar a importância dos debates e do processo revolucionário inserido pelo pianista e pesquisador José Alberto Kaplan através de seu trabalho intitulado “Teoria da Aprendizagem Pianística – uma abordagem psicológica”. Nas ações das práticas interpretativas, o autor corroborou para enriquecer a trajetória de reflexões que fogem dos diversos métodos de estudo sobre a execução instrumental fundamentados em propostas que quantificam e generalizam as ações, desprovidas de criticidade e do por-que e como realizar, subtraindo, de forma alarmante, o comportamento crítico dos instrumentistas e, muitas vezes, dos próprios professores. O autor elenca importantes fatores que favorecem a prática instrumental qualitativa através do conhecimento sobre a relação do sistema nervoso central e a psicomotricidade; o estudo e aquisição do movimento voluntário; o importante desenvolvimento da educação auditiva; a aplicabilidade da atividade cognitiva, substituindo a ação quantitativa pela qualitativa, sendo este um dos maiores problemas nas práticas interpretativas. Outros importantes recursos estão relacionados com a prática da memorização realizada através das relações analíticas, substituindo o insistente processo de repetição desassistida; a transferência de aprendizagem, concretizando a autonomia e a criticidade no processo de ensino e aprendizado da execução instrumental, enfatizando que “o homem não é um ser especializado, e, portanto, não há um comportamento que não seja capaz de adquirir, devidamente orientado” (KAPLAN, 1987, p.12).

Outra importante figura de referência, nesta nova proposição de metodologia de ensino, é a pianista/pesquisadora Scheila Glaser com seu trabalho “O Ensino do Piano Erudito: O Olhar Rogeriano”. Em seu “olhar”, Glaser enfatiza que as ações pedagógicas que permitem o desenvolvimento da criticidade ocorrem através da abertura entre docente e discente em um contínuo diálogo construído através da harmonia e postura reflexiva, facilitando a abertura psicológica para novas descobertas e experiências; para a renovação de conceitos; para a aceitação das suas próprias peculiaridades e para a aceitação do outro, cada qual com suas diferenças, portanto de caráter individual, fruto do trabalho

coletivo: “a vivência de experiências sentidas como não ameaçadoras amplia o repertório interno do indivíduo e gera mudanças capazes de aumentar seu campo perceptivo” (GLASER, 2011, p.71).

No sentido educacional, entende-se como enriquecimento tudo aquilo que favorece o desenvolvimento integral do indivíduo através do conhecimento adquirido na busca constante de ser mais, ou seja, na busca permanente de si mesmo.

O processo de ensino-aprendizagem proposto por Rogers entende a aprendizagem como uma fonte de crescimento pessoal que deve contribuir para que o indivíduo adquira cada vez mais consciência de si próprio, e o professor como facilitador da aprendizagem, que coloca como foco principal o aluno e não o conteúdo (GLASER, 2011, p.64).

É inegável que os avanços tecnológicos e científicos ocorridos nos séculos XX/ XXI trouxeram grande conforto e bem estar à vida humana. Entretanto, não se pode deixar de considerar os níveis de regressão social que essa forma de organização produziu na desfiguração do indivíduo, tomando-o como objeto e não como sujeito da engrenagem, contribuindo no parasitismo e na dificuldade de operar, de forma crítica, a construção dos saberes, ou seja, a educação crítica.

A educação é uma resposta da finitude da infinitude. A educação é possível para o homem, porque este é inacabado e sabe-se inacabado. Isto leva-o à sua perfeição. A educação, portanto, implica uma busca realizada por um sujeito que é o homem. O homem deve ser o sujeito de sua própria educação. Não pode ser objeto dela (FREIRE, 2011, p.34).

CONCLUSÃO

O foco desta perquirição não está em apresentar ou desenvolver metodologias de ensino/aprendizado sobre as práticas interpretativas, mas propor uma reflexão acerca do desenvolvimento do indivíduo na conquista de uma atuação crítica que contribua e valide as reais conquistas dos processos pedagógicos e metodológicos desta área de atuação.

Ao trazer como referências pianistas/pesquisadores como Kaplan e Glaser é para ratificar a trajetória de conquistas que a *performance* instrumental conquistou a partir da segunda metade do século XX, enfraquecendo a crença

sobre o talento, o inatismo, propondo ações fundamentadas no exercício da percepção, exigindo do indivíduo uma participação ativa no processo de construção dos saberes subjetivos e objetivos que esta prática exige.

Através de seus trabalhos “Teoria da Aprendizagem Pianística – Uma abordagem psicológica” e “O Ensino do Piano Erudito: O Olhar Rogeriano”, Kaplan e Glaser colaboraram, como tantos outros pesquisadores, na construção de um novo horizonte com reais valores humanistas.

As expressões “abordagem psicológica” e “olhar” são palavras que merecem atenção e pontuam importantes mudanças no cenário das propostas pedagógicas do ensino instrumental.

Ocorre que para obter resultados que validem o caminho ofertado pelos referidos autores e promovam mudança no processo de estudo, justificando o real motivo do aprendizado baseado na mutação e na autonomia do indivíduo, configuramos a criticidade como carro chefe da união das propostas metodológicas e pedagógicas em conjunto com o grau de atuação de quem exerce os mecanismos.

A educação crítica, libertadora ou problematizadora, foi amplamente difundida por um dos maiores educadores nacionais: Paulo Freire. Em seu livro “Educação e Mudança”, o autor promove reflexões acerca do compromisso do profissional dentro do campo social, assim com a educação que promova alteração no indivíduo, evitando o estado de letargia que não projeta, não transforma, não almeja ser mais.

Contudo, no campo das práticas interpretativas, além do histórico em relação às conquistas de investigação científica ser recente, o prejuízo de indivíduos despreparados para o campo de atuação perceptiva e crítica é uma realidade inquestionável, perturbadora e que exige reflexão, evitando a obtenção de fórmulas de estudos ineficientes, desprovidas de raciocínio para uma prática que, mesmo coletiva, parte dos saberes individual. Ninguém executa um instrumento por você!

Aí reside um dos principais problemas quanto à falta de criticidade na área das práticas interpretativas: a resistência dos indivíduos em promover o desenvolvimento da ação perceptiva e a insistência na valorização do estudo quantitativo de repetição mecânica, deseducando os saberes dos fenômenos

musicais e motores provenientes da desatenção ao corpo, seu principal instrumento de trabalho.

Temos conquistas reais na pedagogia de execução instrumental como: Eutonia; Técnica de Alexander; Autorregulação; Prática Deliberada, entre outros importantes achados. Entretanto, hoje, ainda nos deparamos nas diversas instituições de ensino musical como conservatórios, escolas livres de música e universidades com inúmeros estudantes que não conseguem desenvolver as pedagogias e metodologias ofertadas por falta de condução ativa para o desenvolvimento de suas responsabilidades individuais, emprego do raciocínio lógico e da ação de perceber e aplicar os processos dinâmicos através da prática diária, construindo a jornada do conhecimento e da autonomia através de uma participação ativa e, portanto, crítica.

Muitas vezes a fala acontece, o trabalho pedagógico é realizado, as leituras são ofertadas, porém a inconsistência persiste. O indivíduo, embotado pelo próprio percurso social, não consegue desenvolver com criticidade o trabalho semanal. Volta como se nunca estivesse presente e, ao invés de construir o ano, passa de ano com a mesma falta de percepção que iniciou seus estudos. Não é por falta de possibilidade e inteligência, mas pela mais absoluta ausência de sua presença.

Possuir capacidades não significa estar apto para aplicá-las. Neste contexto é que entramos no terreno das particularidades do olhar crítico, questionador, libertador, evitando resultados baseados em fórmulas generalizadas e desconectados de sua experiência, desrespeitando a diversidade de respostas em função da natureza de cada indivíduo.

A formação do indivíduo crítico e reflexivo não será resolvida apenas com as novas propostas de metodologias ativas, uma vez que as limitações impostas a todos nós pela práxis social é uma realidade irrefutável.

Neste contexto, valorizando a soma de várias áreas de conhecimento como música, educação e filosofia, utilizamos importantes contribuições de pensadores e intérpretes da sociedade humana concatenados com os teóricos da Escola de Frankfurt, mais especificamente Walter Benjamin (1892-1940), Theodor Adorno (1903-1969) e Max Horkheimer (1895-1973). Vale frisar que considerações apontadas no passado são absolutamente verdadeiras na sociedade

contemporânea e confirma a importância na construção da criticidade como processo de desenvolvimento humano.

O indivíduo parece hoje menos individual que nunca, a sua vida íntima nunca foi tão pública, a sua vida sexual nunca foi tão codificada, a sua liberdade de expressão nunca foi tão inaudível e tão sujeita a critérios de correção política, a sua liberdade de escolha nunca foi tão derivada das escolhas feitas por outros antes dele (SANTOS, 1995, p. 22).

O diálogo entre música, educação e filosofia, através dos autores citados, tramitam no terreno da multidisciplinaridade com o objetivo de somar conteúdos e percepções sobre o protagonista de todo o processo: o indivíduo.

O olhar atento, a mutação, a investigação, a abertura ao mundo enriquecerá o exercício e aplicabilidade de todos estes achados, não como uma resposta final, mas como mais uma proposição que amplia o processo de comunicação e compreensão através da criticidade.

Ressaltamos que os avanços tecnológicos são fundamentais para o desenvolvimento cultural econômico e educacional, portanto é uma engenharia que interfere em todo este processo. Entretanto, a inconsciência, acobertada pela falsa consciência, pelo fetiche, contribui para o enfraquecimento do olhar crítico.

A proposta é buscar e construir intervenções que possam reconciliar o homem consigo mesmo, utilizando a educação e a cultura como manifestação de si. Além do mais, é fato que a engenharia tecnológica e de comunicação estão consumadas de forma irreversível.

Na ótica de Umberto Eco em sua provocação intitulada “Apocalípticos e Integrados” e que funciona como uma crítica aos críticos, vivemos submersos no universo dos meios de comunicação em tal profundidade que até mesmo para a crítica não há como escapar deles.

O universo das comunicações de massa é o nosso universo (...). Ninguém foge a essas condições, nem mesmo o virtuoso, que, indignado com a natureza inumana desse universo da informação, transmite o seu protesto, através dos canais de comunicação de massa, pelas colunas do grande diário, ou nas páginas do volume em paperback, impresso em linotipo e difundido nos quiosques das estações (ECO, 1993, p.11).

Dessa forma, a investigação ratifica a ferramenta da criticidade como importante recurso para o desenvolvimento de todas as áreas de conhecimento, entretanto, aqui, as relações apontadas foram diretamente ofertadas para a ação do ensino/aprendizado das práticas interpretativas, com foco no indivíduo e seu processo de formação e atuação.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. O Fetichismo na música e a regressão da audição. IN: Os Pensadores. Ed. Abril, São Paulo, 1975.

CHESNEAUX, Jean. Modernidade – Mundo. Vozes, Petrópolis, 1996.

ECO, Umberto. Apocalípticos e integrados. Editora Perspectiva, São Paulo, 1993.

FREIRE, Paulo. Educação e Mudança. 34ª edição. Tradução: Lilian Lopes Martin. Editora Paz e Terra, São Paulo, 2011.

FREIRE, Paulo. Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa. Editora Paz e Terra, São Paulo, 2011.

GLASER, Scheilla. O ensino de piano erudito: um olhar rogeriano. 1ª edição. Editora Biblioteca 24 horas, Seven System International Ltda, São Paulo, 2011.

KAPLAN, José Alberto. Teoria da Aprendizagem Pianística: uma abordagem psicológica. Editora Movimento, Porto Alegre, 1987.

SANTOS, Boaventura de Souza. Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade. Editora Afrontamento, Porto, 1995.

VECTOR ANALYSIS OF VELOCITIES INVOLVED IN STRING CROSSING DURING VIOLIN PLAYING

Denis Mosconi
Instituto Federal de São Paulo (IFSP)

Paulo Egídio Lückman
Universidade Estadual de Maringá (UEM)

ABSTRACT

Objective: The purpose of this work was to carry out a vector analysis of the velocities that compounds the string crossing, in order to allow a better understanding of how the movement happens, as well as to provide conditions for violinists to analyze the biomechanics involved and thus perform the string crossing in a planned, correct way, free of parasitic movements and without harming performance and the physical health. **Methods:** To carry out the proposed vector analysis, four cases of string crossing were considered, considering the direction of bow and crossing between low to high pitch string and vice-versa. The planar movement of the string crossing was decomposed and the horizontal and vertical components of were compared, in order to identify the similarities and differences in each of the cases. **Results:** The obtained results allowed classifying the changes in two categories: concave and convex, the former being more complex to be executed than the latter. **Conclusion:** From this work, violinists will have a better understanding of how the string changing movement takes place, as well as being able to plan and execute it in a way that does not compromise the sound quality or their physical health.

Keywords: Violin, String Crossing, bow Stroke, Bowing.

INTRODUCTION

The violin is the smallest instrument in the string family, being responsible for performing the soprano voice (VIENNA SYMPHONIC LIBRARY, 2022). Although a reasonable effort has been made to determine its origin, such information has been lost in time, so that what is known today is nothing more than conjectures (BACHMANN, 2013). The most accepted theory among researchers is that the violin did not emerge suddenly from an isolated invention, but as a consequence of the evolution of string instruments from antiquity to its current form (VIENNA SYMPHONIC LIBRARY, 2022; BERGMANN, 2010).

In order to produce sound properly with the violin, the musician must support it between the left shoulder and the jaw, fingering the strings with the left hand, according to the note to be played, and, with the right hand, rub the bow over the strings, depending on the sound it wants to produce.

The main functions of the left hand are to help sustain the instrument in the correct position and to produce notes in tune and at the proper moment, as determined by the melody being performed.

The right hand is primarily responsible for sound production, as it is through it that the bow is rubbed against the strings. Another great responsibility of this member is musical expressiveness, as the way the bow is conducted directly interferes with the quality of the sound produced, and is therefore essential for musical interpretation according to the style, tempo, dynamics and character of the melody.

We can consider that bow conduction is related to three factors: *bowing directions*¹, *bow strokes* and *string crossing*. The *bowing directions* are related to the act of moving the bow over the string to produce sound, and in this work, we will call this movement "translational", which can be "upwards" (the right hand approaches the violin) or "downwards" (the right hand moves away from the violin), being defined by Salles (2017, p.20, *our translation*) as "the direction of motion of the bow relative to the strings". *Bow strokes* are related to the way the bow interacts with the string during its motion, being defined by Salles

1 Also referred in this work as "bowing"

(2017, p. 20, *our translation*) as “particular type of accentuation and articulation that produces a specific sound”². Finally, the *string crossing* are related to a movement that, in this work, we will call “rotational”, to move the bow from one string to another, between the four strings of the violin. These three aspects do not always occur in isolation: in the same bowing there may be a string crossing or a variation of bow stroke.

The first bow movement that is traditionally learned when starting to study the violin is the translation, that is, the bowing. The first bow stroke with which the student comes into contact, concomitantly with the bows, is the *detaché*, which is the simplest and most used bow stroke, consisting of playing one note per bowing.

Bergmann (2010) and Lückman (2017) agree that, despite the variety of schools, there is a tendency for violin initiation methods³ to approach the first technical points basically in the same sequence: 1) open strings without string crossing, 2) open strings, with string crossing, 3) placement of first finger and 4) placement of other fingers. Some methods that follow this sequence are: Laoureux (1907), Hohmann (1910), Küchler (1914), Bang (1919), Ribeiro (1978) and Suzuki (1995)⁴. However, according to Crickboom (1923a, p. 11), this type of approach requires the student “to vanquish two of the most incontestable difficulties of the art of playing the violin: 1st the position of the right arm for the four strings; 2nd the change of string”. In addition, it is noted in the methods listed above that, while for bowings, it is described how the movement should occur (e.g. bow parallel to the bridge, wrist, arm and forearm positions), for string changes this type of information not appear. This claim is ratified by Crickboom (1923a, p.22) who states that no study is treated with more indifference than the string crossing so that numerous methods entirely overlook it.

2 As the instrumental teaching developed under oral tradition, there was never a standardization in the nomenclature of bow strokes, which are named differently by different teachers in the various existing traditions. For this reason, it is not the responsibility of this work to detail this important aspect of violin technique.

3 In this context, the word method refers to the lesson book used for learning the violin. It should not be considered synonymous with methodology, which is the way each violin school uses methods.

4 The dates mentioned here follow the academic model, that is, the year of the edition used as a reference is mentioned. But the sequence of creation of these methods is different.

The deficient explanation, in almost all initiation methods, of the movement of string crossing on the violin leads to a teaching difficulty for instrument teachers. The Crickboom statement about “indifference” to the subject is important, as poor systematization of movement leads to low-quality sound production, rhythm incompatibility and even causes the appearance of diseases (e.g. bursitis) in response to movements errors performed repeatedly. Thus, it can be very useful for violinists and teachers to understand the string crossing from the biomechanical point of view, analyzing the kinematics and dynamics of the mechanisms that constitute it.

Kinematics is a field of Physics that studies and describes motions without considering their cause. Through this approach, it is possible to decompose a general movement into isolated movements (translation, rotation) and analyze the contribution of each isolated movement to the general movement through vectors, which are a mathematical entity capable of representing a quantity regarding its magnitude and direction. The kinematic analysis is the first step that must be taken when one want to perform a dynamic analysis (i.e. the forces involved in the movement) or biomechanics (i.e. human forces involved in the production of the movement). One of the study components of kinematics is the velocity, which is the variation of an object's position in space in relation to time, such magnitude is essential to understand the direction of movement.

The purpose of this work was to carry out a vector analysis of the velocities that compounds the string crossing, in order to allow a better understanding of how the movement happens, as well as to provide conditions for violinists to analyze the biomechanics involved and thus perform the string crossing in a planned, correct way, free of parasitic movements and without harming performance and the physical health.

THEORETICAL FOUNDATION

The movements used to play the violin have a certain degree of complexity and therefore it is important to know the biomechanical foundations related to them. This statement is corroborated by Szende (1971) who states that the human movements involved in the execution of instrumental music are the most complicated, and, although the study of such movements to be difficult,

its understanding is mandatory for the teaching and learning of instrumental practice and performance. Recently, several studies have approached this subject from a scientific point of view.

Alves (2012) analyzed the movements performed by six violin students in four different performance situations. The author identified 54 inappropriate movement patterns that resulted in 23 complaints from the students, related to pain, stiffness, tension and bruxism. One of the identified patterns was the misuse of the scapulohumeral rhythm of the right arm that caused a popping in the shoulder in any movement performed with or without the violin. Unwanted elevation of the right shoulder was also observed, resulting in tension, pain and fatigue in the trapezius muscles. Such inappropriate movements are closely (but not solely) related to the movement performed during string crossing. The author also states that the *type of technique* used by the instrumentalist can also be a factor causing the identified problems.

Lima (2007) found that, among orchestra musicians, rubbed string players are more likely to develop musculoskeletal and neuromuscular diseases, being one of the causative factors the constant movement of the right shoulder due to bow movements, a concept reinforced by Okner *et al* (1997).

Cruzeiro (2005) identified that most of the instructions provided by teachers are based on their personal experience, without objective anatomical and physiological guidance related to the instrument playing.

Professor Paulo Bosísio⁵ stated in an interview (ANDRADE, [n.d.], p. 113), that the violinist Max Rostal⁶ considered the anatomical differences of his students, for example, “in the choice of fingering, where he usually presented two options for different sizes of hand”, however, this was done without disconnecting from the artistic thinking of that moment, in the work.

A detailed work on the physiology of violin playing has been carried out by Otto Szende (1971). The author approached the subject scientifically, including

5 Paulo Gustavo Bosísio, born in Rio de Janeiro in 1950, was a violin student of Yolanda Peixoto and Max Rostal. He is currently a retired professor at UNI-RIO. Bosísio has been a reference for violin students and teachers in Brazil for over 30 years.

6 Max Rostal (7 July 1905 – 6 August 1991) was a violinist and a viola player, born in Cieszyn to a Jewish merchant family. He started studying the violin at the age of 5 and won the Mendelssohn Scholarship in 1925.

using measurements of electromyographic signals to understand the muscle activity involved in building the movements for playing the violin. The preface to the first edition was written by the violinist Yehudi Menuhin⁷, who stated “This book provides an extremely useful framework of reference for those violinists and teachers wishing to ascertain the validity of a given approach”, making clear the importance that the instructions provided by teachers must be validated through an objective and scientifically proven method.

Thus, although many violin teachers do not use an objective approach from an anatomical, biomechanical and physiological point of view in their classes, scientific evidence along with the thinking of great violinists such as Max Rostal, Paulo Bosísio and Yehudi Menuhin make clear the importance of to study in detail the movements involved in the art of violin playing and to understand the biomechanics involved, in order to achieve positive results in both interpretation and technical execution. This leads us to carry out an analysis of existing methods related to violin technique.

As mentioned, the description of the movements used in string crossing is neglected by most violin methods. In addition, Crickboom (1923a) argues that such a technique is inserted into violin methods in a precipitate way, and presents an objective approach to the subject, in a structured and progressive way, in his methods, as detailed below.

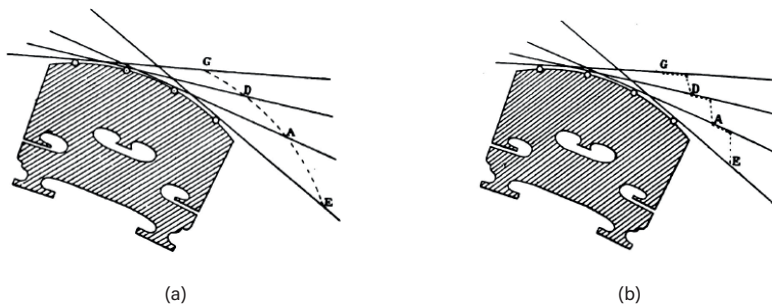
In volume 1 (CRICKBOOM, 1923a) the author introduces the technique of changing strings later in comparison to the other methods cited above, and guides the student to change between neighboring strings from the wrist, moving the arm minimally.

In volume 2 (CRICKBOOM, 1923b), the string crossing between tied notes is discussed (*legato* bow stroke, when more than one note is played in the same bowing). The author mentions that in this case the change of string must always be performed by a gradual movement of the hand, wrist and forearm, and not suddenly, as happens very often. For example, starting on the lowest string, the

⁷ Yehudi Menuhin (22 April 1916 – 12 March 1999) born in New York City, was widely considered one of the great violinists of the 20th century.

hand draws a more or less extended circular arc, similar to the convex curvature of the bridge, moving to the other strings as they change (Fig. 1).

Figure 1. Correct transition between strings – continuous and smooth movement (a) and incorrect transition between strings (b) – discontinuous movement and with jumps. The letters G, D, A and E indicate the four planes in which the bow moves to play the G, D, A and E strings, respectively.



Source: Crickboom (1923b).

The guidance mentioned in the paragraph above is the most detailed one found in the reviewed books. However, it is limited to movements from low pitch to high pitch string with down bow or change from high pitch to low pitch string with up bow. In the antagonistic cases to these, the orientation does not fully apply, because the movement of the change will be concave and not convex.

Also in Volume 2 of Crickboom (1923b), the change between non-neighboring strings is introduced, such as changing the G string to the A string. In this case, the author observes that the student almost always performs the string jump by raising and lowering the arm, in a rather fast movement, in an unrefined and uncomfortable way. The author's orientation for such a change is presented in the form of an example: when changing from the 4th to the 2nd string, or vice versa, the neck must be in the position of the 3rd string (D string); the 4th string will be reached by slightly lifting the hand and wrist and the 2nd string by pressing them down. The arm, therefore, does not participate in this movement; only the forearm will contribute with what is necessary to facilitate its execution.

The guidelines presented above address various string changing situations, with *detaché*, *legato*, and changing between non-neighboring strings. Despite being objective guidelines, which help the student to build the movement consciously, they do not encompass all the possibilities of change, as in the case of a transition from high pitch to pitch low string with down bow.

Thus, it is clear that the low quality of the movements performed can lead not only to poor musical quality but also to the appearance of neuromuscular diseases, which can compromise both the performance of the instrument and the musician's quality of life. The poor approach to string changes in the methods is also evident. The sum of these factors confirms the importance of this work.

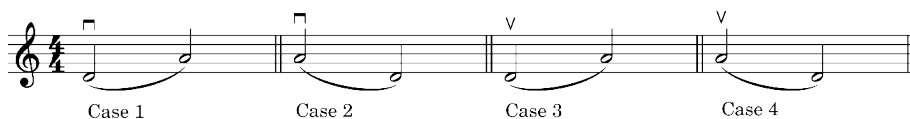
RESEARCH METHODOLOGY

To carry out the proposed vector analysis, four cases of string crossing were considered, namely:

- **Case 1:** Down bow with low to high pitch string change
- **Case 2:** Down bow with high to low pitch string change
- **Case 3:** Up bow with low to high pitch string change
- **Case 4:** Up bow with high to low pitch string change

The changes were all assumed to be carried out in legato, in order to eliminate interruptions and speed variations. However, when extending the analysis to the change with *detaché*, little is altered, since the preparation and approach to the finish string is the same. Figure 2 presents an example of melody for each case considered.

Figure 2. Example of melody for each of the four cases. Notes played on an open string (without fingering with the left hand) are considered here. The first string played is the starting string and the second string is the finishing string.



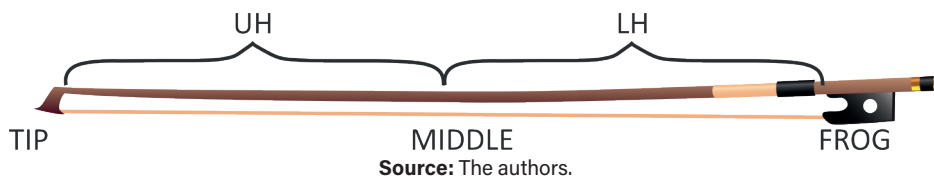
Source: The authors.

For each case, we considered the movements that we previously called translation and rotation of the bow, with the translation movement occurring as an effect of bowing up or down and the rotation as a result of the string crossing. The vectorial components of the movements were obtained and a

comparison between them was carried out, in order to identify the similarities and differences in each of the cases.

It is considered that the movements are all executed with the bow parallel to the bridge. Figure 3 presents the regions of the bow, helping to understand the terms used.

Figure 3. Regions of the bow. UH and LH means *upper half* and *lower half*, respectively.



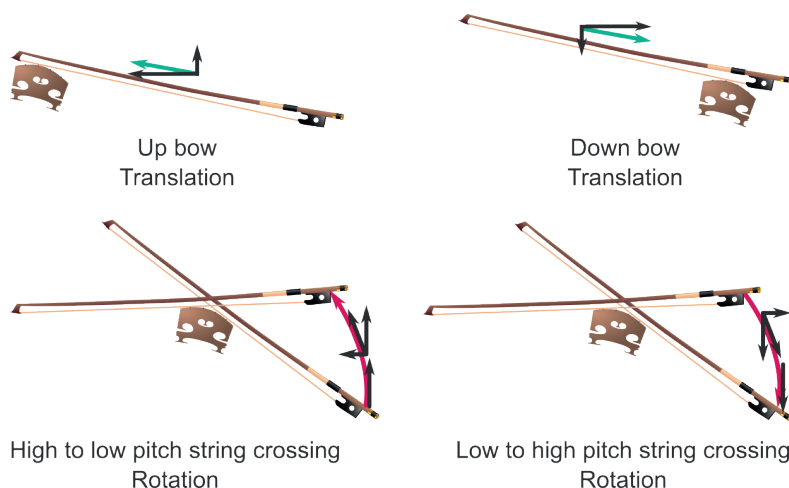
Source: The authors.

RESULTS AND DISCUSSION

The movement performed to realize a string crossing in legato, as shown in Figure 2, is called *general planar*, being the combination of a translational movement with a rotational one. Isolating each one of the movements that compound the general planar motion, and studying them separately from their vertical and horizontal components, it is possible to verify the influence of each one in the final movement.

Figure 4 presents the velocity vectors relative to the isolated movements possible to be performed with the bow. In the up bow, without string crossing, there is a pure translation, with a velocity with a vertical component upwards and a horizontal component to the left. In the case of a down bow without a string crossing, the direction of velocity and its components is reversed. If a string crossing is performed without sound production, there is a pure rotation (the movement is not a perfect circumference due to the inhomogeneous distribution of the strings on the bridge and the inclination of the violin). For pure rotation that causes a string crossing from high to low pitch string, the tangential velocity to the trajectory described by the frog has a vertical component upwards and at sometimes a horizontal component to the left. In the case of the transition from low to high pitch string, the direction of velocity and its components is inverted.

Figure 4. Velocity vectors of isolated movements that can be performed by the bow.

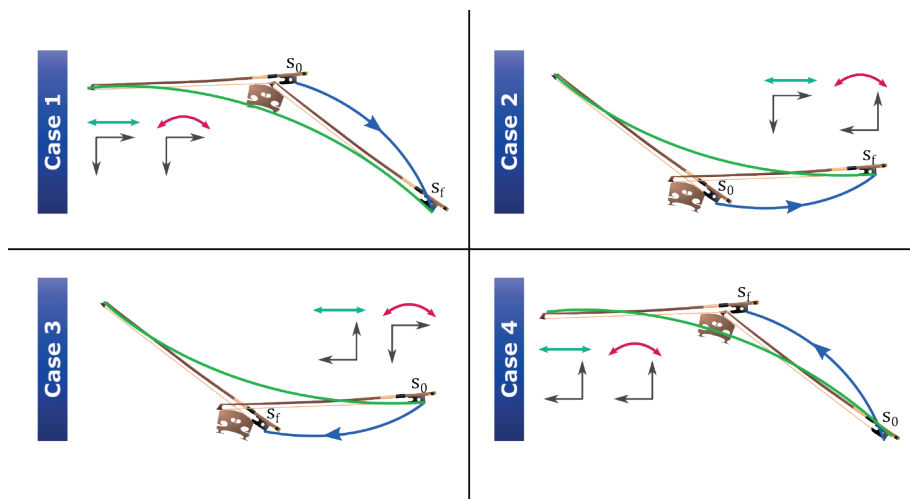


Source: The authors.

Combining the movements illustrated in Figure 4 results in the general plane movements described in each of the four cases considered in this work and presented in Figure 5.

Considering the illustrations presented in Figure 5, for **case 1**, it can be seen that the velocity components for the translation movement of the arc bow I) horizontal to the right, and II) vertical to the bottom. Such components are in line with those obtained through the rotation movement performed to string crossing. In the figure, S_0 indicates the initial position of the frog and S_f indicates its final position. The blue curve indicates the trajectory of the frog, which is convex like the surface of the bridge on which the strings rest. The convex trajectory followed by the bow follows the green line, it is like if during the movement the bow slides over the surface of this line.

Figure 5. Composition of the planar motion relative to each case studied.



Source: The authors.

For **case 2**, while the motion has horizontal components to the right and vertical to the bottom for the translational movement, the rotational movement has a vertical component to the top and a horizontal component to the left at some moments. In this case, the trajectory described by the frog is concave, opposite to the design of the surface of the bridge.

In **case 3**, the concave trajectory is repeated, but in this case the translation has vertical components for upwards and horizontal for the left, while the rotation has vertical components for downwards and horizontal for the right.

Finally, for **case 4**, there is a convex movement, with translation presenting a vertical component to the top and a horizontal component to the left, in line with the rotational movement that presents components in the same direction.

Considering the trajectory described by the frog, we can classify the bowings with string crossing in *legato* as *concave* and *convex*. The *concave* bowings are more complex to be performed, as the components of the velocities of the movements that constitute them are antagonistic, requiring the violinist to perform movements with the same member with velocities in opposite directions, concomitantly. *Convex* string crossing are less complex, since in this case all velocity components involved are consonant. Table 1 presents a comparison between the velocity components for each case.

Table 1. Comparison between the velocity components of the concave and convex string crossing (x represents the horizontal direction and y the vertical direction).

Case	Translation - x	Translation - y	Rotation - x	Rotation - y	Type
1	Right	Down	Right	Down	Convex
2	Right	Down	Left	Up	Concave
3	Left	Up	Right	Down	Concave
4	Left	Up	Left	Up	Convex

Source: The authors.

From the analysis above, it is possible to determine the trajectory that the bow (right hand) should follow for each type of change. Furthermore, one can understand how each movement is built, understanding that at times the musician must perform movements with velocities in opposite directions. Thus, the violinist is able to plan the movement, as well as adapt the technique to be used in order to produce a sound with quality, without compromising his physical health.

Although this work was done considering the violin instrument, the observations and conclusions reached apply to the viola as well.

CONCLUSIONS

The objective of this work was to carry out a vector analysis of the velocities involved during violin performance. Evaluating the velocity components for the string crossing movements in four different situations, as well as the frog trajectory, the changes can be classified into two categories: concave and convex.

The concave changes tend to be more complex than the convex ones, as they present velocity components with opposite directions, in a movement that must be executed by a single limb.

The results obtained with this work allow violinists to have a clearer and more objective understanding of the movement they perform when strings crossing.

For future works, it is intended to analyze the biomechanics involved in the construction of each of the movements analyzed cinematically in this article.

REFERENCES

- ALVES, C. V. Padrões físicos inadequados na performance musical de estudantes de violino. *Revista Acadêmica de Música*, n. 26, p. 128-139, 2012.
- ANDRADE, E. Q. Entrevista com o Professor e Violinista Paulo Bosísio. [n.d.] Available in: <https://formamus.sobral.ufc.br/entrevista-com-o-professor-e-violinista-paulo-bosisio/>. Accessed in August 22, 2023.
- BACHMANN, A. *An encyclopedia of the violin*. New York: Dover Publications, 2013.
- BANG, M. *Violin method – Part 1*. Chicago: Carl Fischer Music, 1919.
- CRICKBOOM, M. *The violin – Part 1*. Bruxelles: Schott Freres, 1923a.
- CRICKBOOM, M. *The violin – Part 2*. Bruxelles: Schott Freres, 1923b.
- CRUZEIRO, R. L. O movimento corporal na prática pedagógica do violino: um estudo com professores de adolescentes iniciantes. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, p. 81, 2005.
- BERGMANN, J. A análise e a criação de literatura musical como ferramentas da metodologia contemporânea do ensino do violino em sua fase inicial de aprendizado. Dissertação (Mestrado em Música) – Departamento de Artes, Setor de Ciências Humanas Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, p. 137, 2010.
- HOHMANN, C. H. *Practical violin method – book 1*. Chicago: Carl Fischer Music, 1910.
- KÜCHLER, F. *Praktische Violinschule..* Leipzig: Gebrüder Hug & Co, 1914.
- LAOUREUX, N. *A practical method for violin – Part 1*. New York: Scchirmer, 1907
- LÜCKMAN, P. E. O estudo racional do violino de Luis Soler: apontamentos sobre um método de iniciação violinística criado no Brasil por um virtuose catalão. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, p. 126, 2017.
- LIMA, R. C. Distúrbios funcionais neuromusculares relacionados ao trabalho: caracterização clínico-ocupacional e percepção de risco por violinistas de orquestra. Dissertação (Mestrado em Saúde Pública) – Faculdade de Medicina, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, p. 145, 2007.
- OKNER M. et al. Chin Rest Pressure in Violin Players: Musical Repertoire, Chin Rests, and Shoulder Pads as Possible Mediators, *Medical Problems of Performing Artists*, n.4, v. 12, p.112, 1997.
- RIBEIRO, J. L. *Método de violino: elementar e progressivo*. 8 ed. São Paulo: Ricordi Brasileira S/A, 1978.
- SALLES, M. I. *Arcadas e golpes de arco*. 3 ed. Brasília: Thesaurus, 2017.
- SCHMOOL, A. *Método para violino*.
- SUZUKI, Shinichi. *Suzuki Violin School, Volume 1 - Violin Part (Revised Edition)*. Los Angeles: Alfred Music, 1995.
- SZENDE, Otto. *The physiology of violin playing*. Akademiai Kiado, 1971.
- VIENNA SYMPHONIC LIBRARY. *Violin*. 2022. Available in: <https://www.vsl.info/en/academy/strings/violin>. Accessed on April 17, 2023.

TREME DE ALEGRIA: O CRAVO ENQUANTO RUÍDO NO PROCESSO DE UMA CRIAÇÃO COLABORATIVA

Austeclinio Lopes de Farias
Universidade de São Paulo (USP)

Pedro Ribeiro Cardoso
Universidade de Brasília (UnB)

RESUMO

O presente artigo tem como temas centrais o processo criativo na produção da peça *Dedicado a um Jovem que Vagueia em uma Paisagem Vulcânica enquanto Treme de Alegria* - de autoria de Austeclínio Lopes de Farias, composta para e em colaboração com o cravista Pedro Ribeiro Cardoso -, sua exploração das potencialidades do cravo enquanto instrumento voltado à geração de ruídos, e os elos que tal concepção proporciona em relação à escrita barroca. Na primeira parte do texto aborda-se os conceitos de *liminaridade* e *espacialização*, a fim de entender como o barroco musical, segundo o compositor e filósofo Hugues Dufourt, se salienta enquanto um código que tensiona noções puramente lineares da estruturação musical, culminando no erguimento do conceito de *continuum*. Em um segundo momento, abordaremos os entendimentos de *figural* como utilizado pelo filósofo Gilles Deleuze, e o de *reescritura*, como compreendido pelo compositor Silvio Ferraz, para inteirar procedimentos utilizados na montagem da composição aqui discutida. Após a introdução dos conceitos que operam na formalização da peça, se desenvolverá, por um ponto de vista técnico, como de qual forma as particularidades do cravo articulam tais noções, como também será relatado como se deu a colaboração no processo composicional.

Palavras-chave: Figural, Reescritura, Composição, Cravo, Barroco.

O Espaço Barroco

Sendo a primeira que compõe um conjunto de três partes, *Dedicado a um Jovem que Vagueia em uma Paisagem Vulcânica enquanto Treme de Alegria*¹ (2021) - composta por Austeclinio Lopes Farias em colaboração com o cravista Pedro Ribeiro Cardoso - assume como ponto de partida maior os entendimentos de *espacialização* e *liminaridade* como vias de interlocução com o cravo e o código barroco.

Segundo o compositor e filósofo Hugues Dufourt, "A ideia dominante no Barroco é a de que os elementos não se dispõem uns em relação aos outros, mas em função de uma ideia subjacente que os ordena segundo as relações de adequação mútua" (DUFOURT, 1997, p.16). Isto é dizer que o *material musical*² opera enquanto sua empregabilidade em um escalonamento *a-priorizado*, ou seja, as partes são distribuídas conforme sua correspondência com o todo - de acordo com sua proporcionalidade ao 'fundo' que é o itinerário harmônico estratificante do desdobramento temporal. De acordo com Dufourt,

A funcionalidade serve à hierarquia e não à dinâmica. A arte ornamental Barroca não deixa espaço para a contradição mas apenas para o desdobramento e para a coalescência [...] Ela impede a fragmentação, a articulação periódica e a intensificação dos elementos. O metro, o ritmo, o material temático, as funções ornamentais, a harmonia, concorrem para a manutenção de uma fatura uniforme e homogênea. (DUFOURT, 1997, p.16).

Pode-se observar algumas particularidades que emanam de tal mecanismo que antefere a correspondência, destacando-se aqui o enfraquecimento da potencialidade de uma edificação formal a partir das particularidades sonoras que não reportam a tal dinamismo prescrito, e com isso a predisposição à acomodação do agenciamento dos materiais a um ordenamento abstrato e ao

1 Tal peça será abreviada como Treme de Alegria pelo restante do texto.

2 Partimos aqui da noção adorniana de material enquanto "aquilo o que o artista transforma: o que se apresenta em palavras, cores, sons sob qualquer tipo de relação e sujeito a qualquer procedimento desenvolvido voltado ao todo; assim, mesmo as formas podem se tornar materiais e, da mesma maneira, tudo aquilo que se apresenta adiante e que se tenha que decidir a respeito". (ADORNO, Theodor W. *Aesthetic theory*. A&C Black, p.148, 1997, t.n).

condicionamento do que seria ou não capaz de ser computado enquanto 'um som musical' - ideia esta que será abordada mais cuidadosamente adiante. Em uma primeira instância, gostaria-se de focalizar como tal homogeneização acentua uma dimensão *especializadora* da escrita musical.

Por mais que o choque e a dinamização sejam reprimidos pela onipotência harmônica-formal do baixo contínuo (seja este literal ou virtual) e pela singeleza das ferramentas de escritura - simplicidade esta que implica no amortecimento das especificidades formais -, isto traz consigo, por outro lado, a suspensão da binariedade, emanando um aparelho de fluidez, caracterizando a potência da escrita barroca enquanto um código voltado à coloração, à ornamentação, à anamorfose, à espacialização³ e à distorção:

[...] o afrouxamento dos esquemas formais, a simplificação dos procedimentos de escritura facilitam o inventário das associações instrumentais e a produção de efeitos espaciais. A universalização do esquema binário (lágrimas-alegria), que traduz uma convenção social forte e exigências formais atenuadas, é constantemente disfarçada, contra balanceada por uma técnica de funcionalização da leveza: a indeterminação, a instabilidade, a fluidez, o disfarce são fatores de encantamento. (*Ibid*).

Observa-se aqui a presença da noção de *liminaridade* que se encontra latente na ordem barroca, como também nas próprias particularidades sonoras do cravo e, devido a sua 'ausência' de controle das intensidades e então da diferenciação de camadas - tal falta aqui se apresentando como virtude -, sua propensão a mesclagem de sons simultâneos em um mesmo espaço e, consequentemente, a saturação e ao ruído⁴.

3 Por espacialização entende-se o rompimento das instâncias de linearidade: " espacialização afirma uma concepção não discursiva e não mimética da arte". DUFORT, Hugues, Il dinamismo genetico del materiale musicale e il suo movimento generatore di spazio, M/R XXVI77. Musica/Realta, p.5, 2005, t.n).

4 Vale apontar que a investigação do cravo enquanto artifício que dilui a perspicuidade da altura - sobretudo quando ataque-se múltiplas teclas simultaneamente ou quando tocadas aceleradamente -, tem sido um denominador comum entre diversas composições escritas para o instrumento durante a segunda metade do século XX. Como exemplo central, gostaria-se de mencionar a peça do compositor húngaro György Ligeti (1923-2006), nada coincidentemente nomeada Continuum (1968), aludindo ao processo de ajuntamento dos sons quando executados em alta velocidade, enfraquecendo a apreensão destes de forma ordenada e sequencial. Destacam-se, também no escopo da mesclagem de parâmetros, Jardin Secret II (1986) de Kaija Saariaho (1952) - contando também com difusão eletrônica - na qual a compositora se concentra na "ambiguidade nas relações entre altura, harmonia, timbre e ruído" (SAARIAHO, Kaija. Jardin Secret II. Disponível em: <https://saariaho.org/>

Tal afeição à construção de texturas que possui tanto o cravo quanto o imaginário barroco, nos possibilitam retomar uma noção central à música dos séculos XVII e XVIII, paralelamente à peça em discussão: o entendimento de *continuum*. Como observa novamente o compositor e filósofo francês:

[...] o movimento não pode ser representado como tal e que requer um estilo de unidade espacial, bem como uma representação de profundidade. Esta é a função do espaço sonoro na música, que é a síntese do espaço profundo e do movimento. Essa síntese assume a forma de um continuum fluente de qualidades. (DUFOURT, 2005, p. 7, t.n).

Como exemplo, pode-se observar tal situação 'textural' em *Les Baricades Mistérieuses* (1716-1717) (Fig.1) de F. Couperin (1668-1733). Peça esta que, por meio da mesclagem de suas partes, para Tom Service, cria

[...] uma tapeçaria em constante mudança de melodia e harmonia, interagindo e sobrepondo-se em diferentes esquemas rítmicos e melódicos. O efeito é cintilante, caleidoscópico e sedutor, um *trompe l'oeil* sônico que aparenta ter imagens pressagiadas da matemática fractal. (SERVICE, 2010, t.n)⁵.

Figura 1. F. Couperin - *Les Baricades Mistérieuses*, 1716-1717 (c. 1-7).



Fonte: Paris: Mr Couperin, Le Sieur Boivin, Le Sr le Clerc, n.d.[1745].

works/jardin-secret-ii/. Data de acesso: 23/07/2022, t.n); De O De Do (1970) de Salvatore Sciarrino (1947) e, sob um paradigma um tanto distinto destes, Khoai (1976) de Iannis Xenakis (1953-2001) e Rounds for Harpsichord (1965) de Luciano Berio (1925-2003).

5 No original: "an ever-changing tapestry of melody and harmony, interacting and overlapping with different rhythmic schemes and melodies. The effect is shimmering, kaleidoscopic and seductive, a sonic *trompe l'oeil* that seems to have presaged images of fractal mathematics".

Dufourt aponta ainda para a maneira como a esquematização do espaço no plano das artes-visuais durante o século XV contribuiu de forma decisiva na espacialização enquanto ferramenta na figuração do tempo e do movimento⁶. Segundo o autor:

O novo sistema de figuração introduz um escalonamento de planos que delimita o espaço em profundidade [...] a estrutura do espaço barroco [...] se despoja de toda substancialidade para abranger o infinito [...] A tensão do espaço em direção ao infinito torna a qualidade independente do objeto e o insere na teia de um continuum de relações. (DUFOURT, 2005, p.9, t.n)⁷.

O filósofo traça assim uma ponte entre a introdução da perspectiva e profundidade na pintura renascentista com a criação de um *continuum operacional* no plano musical, culminando em tal "teia de um *continuum* de relações" que é o sistema tonal. A construção de um sistema que relaciona e medeia duas heterogeneidades a partir de uma categoria - por exemplo a altura, possibilitando a ferramenta de transcrição⁸ - instala uma apreensão visual (na partitura) através de tal *continuum operacional* que paira sobre estes dois ou mais elementos distintos. O *espaço agregativo* na pintura, ou seja, um fundo no qual figuras se justapõem em um mesmo plano - aqui não ocorrendo o ensaio de instalar aplicadamente a ilusão de uma profundidade contínua nem de relacionar as

6 "o século XVI se encaminhou para uma concepção unitária do espaço que culminaria com Brunelleschi [...] Matemática e arte interferem para converter o espaço agregativo da Idade Média em um espaço sistemático". DUFOURT, Hugues, Il dinamismo genetico del materiale musicale e il suo movimento generatore di spazio, M/R XXVI77. Musica/Realtà, p.7, 2005, t.n.

7 No original: "Le nouveau système de figuration introduit un échelonnement de plans qui jalonne l'espace en profondeur [...] la structure de l'espace baroque, qui se dépouille de toute substantialité pour englober l'infini [...] La tension de l'espace vers l'infini rend la qualité indépendante de l'objet et l'insère dans la trame d'un continuum de relations.

8 "A mediação gráfica é o artifício supremo, a arte dos substitutivos. Tomando por paradigma seu próprio sistema semiológico de substituição, a música ocidental se lançou no caminho de seu próprio formalismo. Assim, ela utilizou todos os recursos de um esquematismo espacial para elaborar seus procedimentos simbólicos de expressão. Ela se colocou então no espaço intermediário, e no entanto específico, da transcrição. E o que é transcrever senão converter uma ordem de apreensão em outra e procurar os agenciamentos que dão conta simultaneamente de um e de outro? [...] O espírito que transcreve é aquele que está sempre negando. Ele reprime a sensorialidade, relega o gesto e a palavra a um nível subalterno e solicita da audição interna um esforço sem precedentes de articulação e de discernimento. Um dom de mão dupla [...] Não são as formas que contam, nem sua significação intrínseca, mas a posição que cada unidade discreta ocupa no sistema de referências". DUFOURT, Hugues. O artifício da escrita na música ocidental. DEBATES-Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música, n. 1, p.10-12, 1997. (grifo dos autores).

magnitudes aparentes -, transformou-se, a partir da introdução da perspectiva renascentista por meio do ponto de fuga, em um *espaço sistemático*: o uso de leis geométricas passou a possibilitar a distribuição e separação por planos interligados, nos quais um *continuum* seria estabelecido⁹. Isto é dizer que a *perspectiva, a profundidade, instala uma temporalidade cíclica na percepção*. A ideia central a ser iluminada aqui é a disposição que o renascentismo (culminando no barroco) adquire de inserir figuras em um *continuum de relações*¹⁰ - relação que tende ao afrouxamento não somente de rigidez formais, como atestado anteriormente, mas também à apreensão auditiva linear, tendo em vista que, como observa Dufourt, a co-habitação e sobreposição de elementos tende a uma amalgamação de direcionalidades. Pode-se ainda perceber na seguinte passagem de D'errico a noção de *continuum* como instalador de uma *liminaridade*:

Como na infinidade de dobras das estátuas de Bernini, como na proliferação barroca de ornamentos que confunde o limite entre a matéria e vácuo, o som é levado ao ponto em que a percepção de uma sequência discreta de notas é dissipada em um continuum material. (D'ERRICO, 2018, p.115, t.n)¹¹.

É de tal forma que a noção de *continuum* como meio perceptivo a instalar um espaço - espaço este que consiste na aglomeração de heterogeneidades -, ocupará na peça em discussão uma dimensão central.

9 "A identificação entre a pintura e o olhar durante o Renascimento Italiano é tamanha que Brunelleschi baseia a perspectiva a partir do ponto de vista do observador e o plano da imagem, determinando assim o ponto de fuga. Este espelhamento entre o ponto de vista e o ponto de fuga, contudo, se efetiva através da geometria, a construção do espaço se faz mediante a linha. O quadro é visto como uma intersecção da pirâmide visual: segue-se daí que todas as propriedades pictóricas são proporcionais aos objetos vistos. Há uma ruptura com o espaço hierático e simbólico da idade média [...] A perspectiva formulada por Brunelleschi e divulgada por Alberti em seu tratado sobre a pintura em meados do séc. XV determina teoricamente os preceitos desta construção matemática de um modelo perceptivo". GIANNOTTI, Marco (org.) reflexões sobre a cor. WMF, p.30-31, 2021.

10 De tal forma, a pintura deixa "de representar a relação exclusiva do sagrado e do profano, para estabelecer uma visão múltipla, que explorava indiferentemente a proximidade e a distância, o homem e a paisagem". Ibid, p. 31-32. Isso é dizer que a figura passa a se encaixar em um espaço que se caracteriza como um "infinito contínuo". PANOFSKY, Erwin; CAREAGA, Virginia. La perspectiva como forma simbólica. Tusquets Editores, 1999

11 No original: "As in the infinity of folds of Bernini's statues, as in the baroque proliferation of ornaments that blurs the limit between matter and void, sound is brought to the point where the perception of a discrete sequence of notes is dissipated into a material continuum".

Figuralidade e Reescrituração

Gostaria-se neste momento de frisar a inclinação diversa que Hugues Dufourt identifica como resultante do nivelamento dos materiais a serviço do *continuum* - homogeneização esta que produz, como mencionado anteriormente, o dificultamento da virtualidade de uma elaboração que se 'morfa' conforme a introjeção de elementos que não são previstos pela operacionalidade ordenada e regulada de antemão. Isto é dizer que o *continuum* barroco aqui ilustrado, de caráter cíclico, é intolerante não somente à absorção de materiais que não podem ser computados pelo seu modo operacional - como por exemplo aquele que frustra a sua parametrização por meio da abstração 'nota' -, mas também a elementos que não ilustram este mesmo mecanismo, que tensionam a apreensão clara de marcadores formais.

Vale mencionar aqui, tendo em vista tal relação de adequação entre figura¹² e forma, as noções de *figurativo* e *figural* como pensadas por Gilles Deleuze em seu livro intitulado *Francis Bacon: lógica da sensação* (1981). O uso que o filósofo faz dos conceitos de François-Lyotard (LYOTARD, 2011) para distinguir, via a obra do pintor Francis Bacon (1909-1992), a idiossincrasia da figura no plano *figurativo* - "na medida em que se refere a algo representado", isto é, quando a figura opera segundo sua correspondência à procedimentos, formalizações e/ou narrativas platônicas -; e do plano *figural* - quando

[...] é uma decoração material que não delinea uma forma. É uma geometria não mais a serviço do essencial e eterno, mas uma geometria a serviço dos "problemas" ou "acidentes", ablação, adjunção, projeção, interseção. É, portanto, uma linha que nunca deixa de mudar de direção. (DELEUZE, 2003, p. 46, t.n)¹³.

Isto é, quando a figura, por meio de "quebras", "repartições", "desvios", "giros sobre si mesma", "enrolações", ou "extensões" de "seus limites naturais"

12 Ou qualquer material musical: o figurativo e o figural não dependem, como os trabalhamos aqui, na utilização exclusiva da figura, mas também para qualquer material inserido em uma equação composicional.

13 No original: "insofar as it refers to something represented" e "it is a material decoration that does not outline a form. It is a geometry no longer in the service of the essential and eternal, but a geometry in the service of "problems" or "accidents," ablation, adjunction, projection, intersection. It is thus a line that never ceases to change direction".

(DELEUZE, 2003, p.46) - em última instância *incorespondências* à operação implícita -, dissocia a própria referencialidade que carrega e/ou instala na percepção. Neste sentido, o *figurativo* pressupõe a figura a serviço de um contexto erguido *a-prioriamente* - o figurativo permite o desvio conforme este continue contemplando o ordenamento abstrato e enquanto possa ser codificado a partir do paradigma epistemológico estipulado de antemão -, enquanto o *figural* pressupõe que o dinamismo floresça justamente a partir da deformação da figura - a não-conformidade entre figura e representação traça a forma como uma continuidade descontínua, como uma instabilidade.

Assim, o plano figural opera por meio do embate entre *figuração* e *desfiguração*:

A pintura não tem modelo para representar nem história para narrar. Tem, assim, duas possibilidades de escapar o figurativo: em direção à forma pura, pela abstração; ou para o puramente figural, por extração ou isolamento [...]. O figurativo (representação) implica a relação de uma imagem com um objeto que ela deveria ilustrar; mas implica também a relação de uma imagem com outras imagens num todo composto que atribui um objecto específico a cada uma delas [...] Assim, para uma cabeça, começa-se pela forma figurativa intencional ou esboçada. Um o arrasta de um contorno a outro, como um cinza que se espalha por toda parte. Mas esse cinza não é o cinza indiferenciado do branco e do preto; é o cinza colorido, ou melhor, o cinza colorido, do qual surgirão novas relações (tons quebrados) completamente diferentes das relações de semelhança. E essas novas relações de tons quebrados produzem uma semelhança mais profunda, uma semelhança não figurativa para a mesma forma; ou seja, uma imagem exclusivamente figural¹⁴. (DELEUZE, 2003, p. 2, 3, 158, t.n)

14 No original: "Painting has neither a model to represent nor a story to narrate. It thus has two possible ways of escaping the figurative: toward pure form, through abstraction; or toward the purely figural, through extraction or isolation [...] The figurative (representation) implies the relationship of an image to an object that it is supposed to illustrate; but it also implies the relationship of an image to other images in a composite whole which assigns a specific object to each of them [...] Thus, for a head, one starts with the intentional or sketched out figurative form. One scrambles it from one contour to the other, like a gray that spreads itself everywhere. But this gray is not the undifferentiated gray of white and black; it is the colored gray, or rather the coloring gray, out of which new relations will emerge (broken tones) that are completely different from relations of resemblance. And these new relations of broken tones produce a more profound resemblance, a nonfigurative resemblance for the same form; that is, a uniquely figural Image".

A noção de *figural* informa, na presente situação, a configuração do material de maneira que este subtraia seu encargo de ilustrar, fixar ou clarear uma operação determinada, mas que dialeticamente insinue-a, que aluda a tal operação. O material aqui não mais se *insere* em um contexto - ou um *continuum* -, mas, contrariamente, sua dinâmica emana e simultaneamente distorce, tenciona enquanto põe em movimento uma processualidade.

Podemos possivelmente traçar transversalidades entre os conceitos que Deleuze utiliza para pensar a obra de Francis Bacon com o diálogo que *treme de alegria* propõe com a espacialização barroca. Se temos por um lado um *continuum* cíclico que Dufourt identifica no código barroco - código sustentado pela ciclicidade e infinitude da marcha harmônica - código que será associado aqui com o plano *figurativo* - ou seja, a adequação mútua entre material e codificação - se opõe à noção de *figural*: uma contínua tensão entre tais categorias - tensão esta que a peça em questão se baseia. De tal forma, pode-se pensar não somente uma figura a serviço do figurativo contrastante à figura a serviço do *figural*, mas também um espaço fixo em contraste a outro volúvel, ou um *continuum figurativo* em oposição a um *continuum figural*. Contrariamente a um *continuum* que se ergue *a-prioriamente*, ou seja, que insere os materiais conforme sua harmonização (no sentido expandido da palavra) com seu percurso abstrato, impedindo assim a intensificação de seus elementos, isto é, que estes retroativamente modulem o código em operação, os elementos em *Treme de Alegria* irão re-arranjar o *continuum* conforme seu desdobramento, instalando agora não um campo cíclico, mas um plano em transformação paulatina: um *continuum instável*.

Se no *figural* de Deleuze o material opera como contaminação e dissociação do contexto - ou como coloca o próprio autor, uma processualidade que se implode por meio de "marcas livres que estendem ou prendem a linha, atuando abaixo ou além da representação" (DELEUZE, 2003, p.46)¹⁵ -, pode-se ainda investigar a possível sincronia de tal noção com aquela de *reescritura*, como trabalhada pelo compositor Silvío Ferraz. Podemos encontrar tal transversalidade

¹⁵ No original: "free marks that extend or arrest the line, acting beneath or beyond representation".

do plano figural de Deleuze enquanto um processo que acolhe a introjeção de forças desestabilizadoras com os entendimentos de reescritura do compositor paulista, tendo como exemplo “uma primeira definição de reescritura que corresponde a atravessar uma música por uma ideia que lhe é alheia”, ou ainda, a concentração nas características dos materiais em jogo que fogem do plano pré-figurado com a reescritura operando “como se a outra música se convertesse em um grande gesto a ser refeito” (FERRAZ, 2008, p.47).

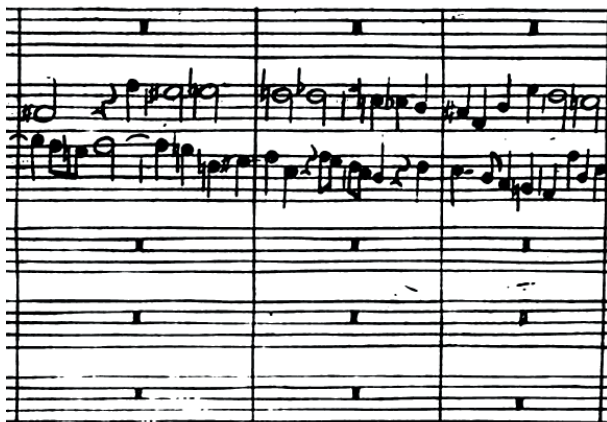
Sem se ater na relação que o próprio Francis Bacon possui com o *Retrato do Papa Inocêncio X* (1650) de Diego Velázquez (1599-1660), podemos observar o movimento de trazer a frente distintos ângulos de um mesmo material, de um processo, ou mesmo de uma tendência por meio da reescritura na orquestração (1935) (Fig. 3) que Anton Webern (1883-1945) faz da *Oferenda Musical* BWV 1079 (1747) (Fig.2) de Johann Sebastian Bach (1685-1750). Retomando a tendência da espacialização da escuta que possui a escrita barroca segundo Dufourt, vale ainda observar outra dimensão de rompimento da linearidade na prática barroca, e mais especificamente na escrita polifônica de Bach: a simultaneidade de duas ou mais figuras, resultando na fragilização da nitidez do início e do fim de cada voz, assim instalando uma continuidade e ciclicidade entre múltiplas figuras. A escuta se desloca então de uma compreensão linear de uma plena melodia que se inicia, se desenvolve, e se encerra, e se direciona para uma apreensão de partes que tendem a se mesclar, assim disfarçando suas trajetórias sequenciais.

Webern intensifica ainda mais tal aspecto espacializador ao *miniaturizar* e *atrofiar* a figura musical: o compositor austríaco, ao distribuir grupos de 5, 4, 3, 2, até mesmo 1 nota de uma mesma figura da *Oferenda Musical* entre toda a orquestra, frustra ainda mais uma escuta linear que já se amortecia na polifonia bachiana. Ao mesmo tempo que Webern reescreve e transgride uma dimensão da composição de Bach - a distribuição da própria linha condutora, do sujeito -, ele ilumina outra - o ouvido que se atenta ao timbre que permeia e emana da sobreposição de figuras.

É de tal forma que, como ilustra Silvio Ferraz, “até mesmo uma pequena sonoridade pode servir como foco para a reescritura”. No caso weberniano, tal sonoridade seria a noção mesma de espacialização da escuta, de uma dimensão tímbrica que se torna prioridade. Segundo o autor, “Deste modo a referência

aqui deixa de ter sua função de citação, o que implicaria em mecanismos de identificação de uma música na outra, pois a obra original é retomada por sua força de atração e não por sua referencialidade semântica" (*Ibid*, p.48-49)¹⁶.

Figura 2. Johann Sebastian Bach - Ricercar a 6 da "Oferenda Musical", 1747 (c.11-15).



Fonte: Leipzig: Johann Sebastian Bach, 1747.

16 Assim como a figura como elemento que implica sua própria desmembração quando inserida em uma relação figural, o mesmo vale para a aparente utilização de 'citações' - denominação esta que no presente contexto se dissipa de seu sentido pleno, se aceitarmos que o procedimento da citação se estabelece através de sua meta-presença através de uma dimensão globalmente textual. Como aponta Safatle, a "citação é o uso do trecho de outro texto como confirmação de um raciocínio que você controla [...] Nesse sentido, ela não é um procedimento especial da escrita; ela é a própria essência da escrita", diferentemente da operação em discussão que almeja sua convocação nascente da própria corporalidade do material e, como nesse caso a ferramenta da 'citação' se distancia do seu caráter majoritariamente textual de "consolidar a unidade", ela se instala sob um caráter fisiológico, ressaltando a materialidade do hipotexto, operando como uma aparelho de distorção e "contágio" que "desestabiliza a forma, impondo-lhe um princípio de heteronomia", como "corpos estranhos que recompõem, retroativamente, todo o sistema de relações que dão estrutura a obra". À vista disso, "A música não pode citar porque não se trata de um encadeamento causal de argumentos". MENEZES, Flo; SAFATLE, Vladimir; A potência das fendas. N-1, p. 28-29. 2021.

Figura 3. A. Webern, Fuga (Ricercata) a 6 vozes da “Oferenda Musical”, 1935 (c.11-15).

Fonte: Vienna: Universal Edition, 1935. Plate U.E. 10277.

Ferraz aponta ainda que a reescritura “Poeticamente seria como ser atraído por uma música de outra cultura e querer reescrevê-la, porém explorando não sua forma aparente, mas tentando extrair dela aquelas forças que nos atraíram” (FERRAZ, 2006, p.48). Ainda outro exemplo de reescritura enquanto duplicidade entre ‘traição e tradução’, propondo agora o uso do processo de reescritura no campo visual, é a associação entre *Untitled* (1964) (Fig. 5) de Cy Twombly (1928-2011) com *A intervenção das Sabinas* (1799) (Fig. 4) de Jacques-Louis David (1748-1825) - comparação feita por Emma Baker - demonstrando uma das diversas tentativas de atualização da agressividade de pinturas de séculos passados que Twombly almejava, no presente caso “retirando a figuração, tornando-a completamente emotiva e visceral através da pintura e da marcação”¹⁷.

¹⁷ CY TWOMBLY'S HEROIC MASTERPIECE, Youtube, 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=X-nJNcE4uKs&t=135s>>. Acesso em: 08/04/2022.

Figura 4. A intervenção das Sabinas (1799).



Fonte: <https://arthistoryproject.com/artists/jacques-louis-david/the-intervention-of-the-sabine-women/> - Acesso em 10/05/2022.

Figura 5. *Untitled* (1964).



Fonte: <https://www.mutualart.com/Artwork/Untitled/4B2589AD50A31A82> - Acesso em 11/05/2022.

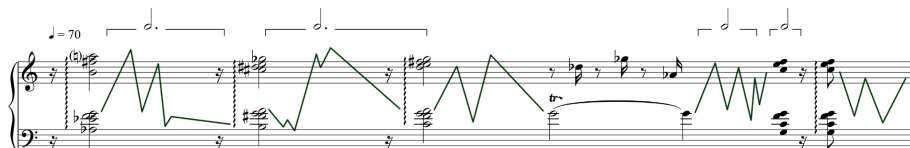
Tais exemplos orientam a noção de reescritura enquanto uma processualidade que se deixa contaminar por um elemento heterogêneo, por uma força que escapa a sua ordem, produzindo assim uma intensificação de uma força já contida no hipotexto.

O ponto de partida da conversação entre *Treme de Alegria* e a escrita barroca é portanto a própria saturação do espaço polifônico, aqui operando como uma textura em contínua mutação. Ou seja, o *continuum* será o foco da

reescritura, ou da convocação das 'forças' da polifonia barroca, com fragmentos de obras de Bach como contaminações que introjetam instabilidade no *continuum*.

A recursividade que permeia a primeira metade da peça se trata basicamente de um *cluster* sustentado por meio de um trinado entre todos os dedos do instrumentista. Denominamos essa sonoridade como 'goma', aludindo ao seu caráter plástico e aquoso devido a sua fácil perambulação pelas teclas, como também sua mutação topológica para blocos atacados de forma percussiva, filtragens para 'harmonias' mais específicas e metamorfoses em figuras bachianas. Tal 'goma' pode ser compreendida por si só enquanto um 'mergulho' em um dispositivo barroco central: o ornamento enquanto ferramenta que proporciona fluidez e nebulosidade na figura musical. Recuperando o trecho de D'errico acionado anteriormente, por meio da ornamentação, "o som é levado ao ponto em que a percepção de uma sequência discreta de notas é dissipada em um continuum material", produzindo assim o 'espaço profundo', ou a trama que caracteriza o início da peça.

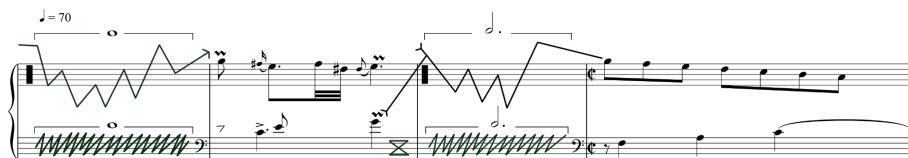
Figura 6. Sistema 5 da página 1 de *Treme de Alegria*.



Fonte: Elaboração dos autores.

De tal goma, 'citações', ou melhor dizendo, contaminações da Aria das *Variações Goldberg* BWV 988 (1741) e do *Concerto Italiano* BWV 971 (1735), tanto surgem tanto retornam a goma, como se tratasse de uma filtragem, ou um microscópio que colocasse em foco justamente uma dentro de todas as virtuais figuras que estão contidas dentro da trama central, da goma.

Figura 7. Sistema 2 da página 2 de *Treme de Alegria*.



Fonte: Elaboração dos autores.

A partir daqui, propõe-se uma associação a noção de *figural* como visto em Deleuze: os fragmentos de Bach não servem aqui para enfatizar ou delinear uma cadência tonal nem um percurso harmônico ou algo semelhante, mas servem agora para desintegrar o percurso da goma, para desestabilizar o fluxo anteriormente consolidado. É de tal forma que a peça culminará em uma paulatina transformação do *cluster* que caracteriza a goma para um acorde 'dominante'.

Figura 8. Sistema 3 da página 3 de *Treme de Alegria*.



Fonte: Elaboração dos autores.

O Cravo Enquanto Material e Diálogo Entre Compositor e Intérprete

É pertinente proporcionar uma leitura da peça também por um ponto de vista técnico-mecânico e expressivo-interpretativo para contemplar de forma global a centralidade das particularidades do cravo para a estruturação da peça. Para isso, levantam-se algumas características sobre a prática de se compor para o instrumento.

Beatriz Pavan (2009) chama a atenção para o fato de que os compositores que mais escreveram para cravo eram também cravistas. Dado o percurso histórico do cravo desde o seu "eclipse" no final do século XVIII até seu "renascimento" no início do século XX, tendo em perspectiva a trajetória da música de concerto ocidental – que, assim como aponta Bruce Haynes (2007), distanciou os músicos de concerto da prática da composição e da improvisação –, nota-se, bem como afirma Pavan (2009), que a parceria entre compositor e intérprete

muitas vezes se faz necessária para que a composição para cravo esteja em contato com a materialidade e particularidades do instrumento. Uma vez que o cravo é pouco comum e conhecido, muitos compositores podem não saber escrever de forma perspicaz para o instrumento, cabendo aos instrumentistas e intérpretes que conhecem o instrumento trazerem à tona as especificidades que devem ser atentadas quando se escreve para cravo. Não é raro encontrar composições designadas para ‘cravo’ ou para ‘cravo ou piano’ que se aproximam mais de uma escrita tipicamente pianística do que cravística. Essa abordagem geralmente se reflete em texturas muito densas, dobramentos de oitava, uso de pedal de sustentação, marcações de acentuação ou outras marcações tipicamente pianísticas, que não necessariamente se adequam na transposição de um instrumento para o outro. Durante o processo de composição da peça *Treme de Alegria*, verificou-se o quanto essa aliança entre compositor e intérprete foi benéfica para o resultado composicional. Dentre os muitos aspectos relevantes que foram ponderados e absorvidos, destacam-se: a utilização estrutural dos arpejos; a construção de dinâmica por meio da textura e do número de elementos sonoros; a gestualidade proveniente da facilidade de ornamentação, algo que surge também da própria mecânica do instrumento (TIENSUU, 1997); a utilização da tessitura enquanto um fator composicional; a utilização de gestos e citações típicas do repertório cravístico – fator este que também facilitou em muito a abordagem interpretativa.

Destaca-se que o papel do cravista intérprete, em parceria com o compositor, foi além daquele tipicamente esperado, superando o papel de um mero consultor técnico. Ao longo do processo, percebeu-se que todos os *inputs*, assim como todas as observações e particularidades observadas e demonstradas acerca do instrumento, não apenas auxiliaram na composição, orientando de que maneiras a peça poderia soar melhor – ou quais os seriam os melhores recursos a se utilizar –, mas também se demonstraram fundamentais para a recontextualização e reconcepção da peça, trazendo à tona materiais e particularidades do instrumento que se tornaram centrais na reestruturação da peça.

Dentre os diversos processos dialéticos entre intérprete e compositor que contribuíram neste processo, talvez um dos mais significativos tenha sido o de envio – e posterior *feedback* – das improvisações sobre os principais materiais constitutivos da peça. A testagem e improvisação em cima das ‘gomas’ ‘livres’, e

não o contrário - acabou por revelar um potencial expressivo do gesto improvisado sob determinadas tessituras que demonstrou um potencial de articulação de expressividade e densidade sonora que eclipsaram a ideia inicial, composta por gomas de notas e alturas fixas. Neste sentido, verificou-se que a mecanicidade gestual, muitas vezes advinda de uma intertextualidade com o repertório barroco, ganhou espaço no planejamento composicional, protagonizando o *locus* do *continuum* sonoro almejado inicialmente.

Outro elemento incorporado advindo das improvisações foi o espaço da reverberação, da ressonância interna do instrumento, no qual o próprio corpo físico - acústico - do instrumento, após uma pausa consciente do intérprete, reverbera parte do espectro harmônico das notas anteriormente tocadas. Destaca-se que nem sempre o registro fonográfico do instrumento capta esse recurso, sendo, por vezes, necessário assistir a uma performance presencial para se atentar a esse detalhe, como foi no caso da composição da peça. Após o reconhecimento e a reapropriação desse recurso, essas pausas 'com sobras de harmônicos' se tornaram elementos constitutivos da forma da peça, o que proporcionou uma espécie de teia - ou cola, ou até mesmo um *continuum* - estendendo e unificando os diversos materiais utilizados.

O arpejo é muitas vezes reconhecido como um dos principais recursos expressivos ao cravo, tanto que se especula que a própria etimologia da palavra cravo em inglês, *harpsichord*¹⁸ - designando "harpa de corda" - aponta para a importância desse recurso. Enquanto um instrumento de corda pinçada que não possui grande maleabilidade de dinâmica, o arpejo pode servir para suavizar a sonoridade de acordes que, caso não fossem arpejados, soariam de forma áspera e dura, graças ao ataque simultâneo dos plectros (KHADAVI, 1983). Fora isso, o arpejo também pode se mostrar útil para prolongar a duração do som do instrumento, assim como é um excelente recurso para se elidir ideias musicais¹⁹. Dentre outras possibilidades, o arpejo, ou os arpejos - já que existem inúmeras possibilidades distintas de se arpejar um acorde - pode ser utilizado para ressaltar uma ideia, intensificando-a ou suavizando-a (ALBUQUERQUE,

18 Ou em francês antigo, harpechord.

19 Recurso que irá constituir a figuração e poética da peça de forma modular.

2008). Seu uso se mostra tão recorrente no repertório tradicional para cravo que muitos autores advertem que seu uso era comum mesmo quando não sinalizado enquanto marcação na partitura. No mesmo sentido, para a peça *Treme de Alegria*, foi pensando, tanto em nível composicional quanto interpretativo, em se aproveitar e compartilhar, levando em conta suas especificidades, de um *input* criativo do intérprete, encontrado na prática de performance de música historicamente informada. No caso da peça, essa liberdade se encontra na forma de como se pode articular as gomas, nas especificidades e temporalidades rítmicas e nas diferentes maneiras de se arpejar, por exemplo. Desse modo, o uso do arpejo na peça se mostrou pertinente e estruturante, uma vez que, além de estabelecer um elo com o imaginário do repertório dos séculos XVII e XVIII para cravo, fez com que a sonoridade de determinados acordes se tornasse mais inteligível – como também na concepção formal da peça tal uso de uma ferramenta fulcral da prática cravística na percepção do trânsito entre ruído e progressão harmônica – uma vez que o arpejo diminui consideravelmente os ruídos transientes dos acordes *plaqués* (não arpejados), proporcionando uma maior gradualidade espectral entre ruído e harmonia. Fora isso, do ponto de vista do intérprete, o arpejo exige um *dêg* criativo maior, uma vez que são diversas as possibilidades de realização. Também se mostrou útil, ao longo do processo criativo, para uma melhor apreensão e abordagem dos acordes como também para estabelecer um elo entre compositor e intérprete. Nota-se que nos primeiros esboços da peça, poucos eram os pontos de arpejo. Uma vez que o processo composicional estava mais avançado, o arpejo se demonstrou um recurso sonoro composicional que enriqueceu e complexificou auditivamente, formalmente e intertextualmente, assim como auxiliou na abordagem interpretativa.

Quanto ao uso da tessitura, ressalta-se que o cravo tem colorações timbrísticas distintas ao longo das oitavas, diferentemente de outros instrumentos cuja sonoridade, poder-se-ia dizer, é mais homogênea ao longo das oitavas. Alguns compositores barrocos, como Louis Couperin (1626-1661) e François Couperin, por exemplo, sabiam se utilizar muito bem deste recurso, utilizando-o para valorizar novas seções ou ideias a partir.

Figura 9. F. Couperin, Second Acte - Les Viéleux, et les Guex, 1716-1717 (c.7-19).



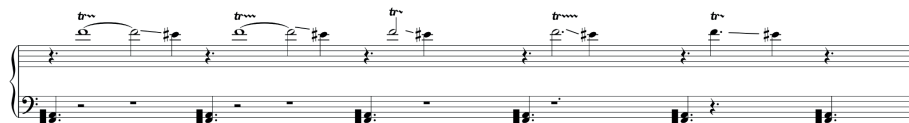
Fonte: Paris: Mr Couperin, Le Sieur Boivin, Le Sr le Clerc, n.d.[1745].

No exemplo acima, retirado da peça *Les Fastes de la grande et ancienne Mxnstrndxsx* (1716-1717), encontramos um exemplo de mudança de tessitura enquanto um fator formal, segmentando e demarcando a entrada da *Second Air de Vièle*. Nota-se, no compasso 16, o salto ascendente de um intervalo décima na linha melodia da mão direita, indo para uma região de coloração timbrística distinta, mais brilhante e aberta, daquela encontrada no segmento anterior, cuja tessitura médio-grave tem uma coloração mais opaca e fechada. Percebe-se que para acentuar esse efeito, o compositor também intensifica o *drone*, simulando um efeito próximo à sonoridade de uma viola de roda, na mão esquerda - enquanto antes o ritmo se dava em semínimas, agora a articulação é em colcheias. Toda essa transformação dos materiais de um segmento para o outro, como a mudança da tessitura e da articulação rítmica reforçam o contraste entre os segmentos e trazem uma nova percepção sobre a espacialização na peça. Nota-se que na segunda parte, dado ao *drone* ostinato e uma utilização mais ampla da tessitura do instrumento, indo do grave ao agudo, não somente do grave ao médio gravo, como antes, a peça se intensifica de harmônicos e também ruídos, gerando um forte efeito textural.

Para a peça *Trema de Alegria*, esse foi um dos parâmetros adotados que surgiram mediante a interação compositor e intérprete. Para a composição, foi concebido todo um planejamento do uso das regiões do cravo. A princípio, para a escrita da peça, o cravo foi pensado como tendo três regiões timbrísticas predominantes: a grave, a média e a aguda, com um *dégradé* entre elas. Enquanto

a peça começa na região médio/aguda e termina na grave, em um dos pontos culminantes os dois extremos do cravo soam simultaneamente.

Figura 10. sistema 4 da página 2 de *Treme de Alegria*.



Fonte: Elaboração dos autores.

Vale ressaltar que o recurso da reginação não foi especialmente explorado na peça *Treme de Alegria*, uma vez que ela foi escrita para um cravo de um manual que não dispunha da possibilidade de troca rápida entre os dois jogos de corda²⁰. Neste sentido, uma vez que um cravo ou uma espineta tenha uma tessitura que vá de um Sol0 até um Ré5, é possível executar a peça. Nota-se que, para a gravação, a composição foi interpretada com os dois jogos de 8' acionados simultaneamente, reginação também típica dos cravos italianos de um manual.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Buscamos aqui relatar a co-mutabilidade que os mais diversos e minuciosos elementos envolvidos na criação musical agenciam na sua corporificação, e como a própria noção de *material* se configura então de forma dialética e dinâmica, mutando-se entre estados tanto materiais quanto imateriais, demandando a aptidão para uma constante reelaboração dos aparelhos tanto físicos quanto mentais, a ponto de revelar sua binariedade enquanto nebulosa.

²⁰ O cravo em questão é um cravo de modelo alemão construído pelo luthier Abel Vargas. É um cravo de um manual e dois jogos de corda de 8', com a possibilidade do registro de alaúde no 8' secundário. A extensão do instrumento vai do Solo ao Ré5.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. *Aesthetic theory*. Londres: A&C Black, 1997.

ALBUQUERQUE, Clara. *A Formação do Cravista no Brasil: um estudo sobre história, técnicas e habilidades*. 2008. 300f. Dissertação (Mestrado em Musicologia). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

CYTWOBLY'S HEROIC MASTERPIECE, Youtube, 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=X-nJNcE4uKs&t=135s>>. Data de acesso: 08/04/2022.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: The logic of sensation*. Minnesota: U of Minnesota Press, 2003.

D'ERRICO, Lucia. *Powers of Divergence: An Experimental Approach to Music Performance*. Leuven: Leuven University Press, 2018.

DUFOURT, Hughes. *O artifício da escrita na música ocidental*. Rio de Janeiro: DEBATES-Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música, n. 1, 1997.

DUFOURT, Hugues. *Il dinamismo genetico del materiale musicale e il suo movimento generatore di spazio*. Lucca: Musica/Realtà, 2005.

FERRAZ, Silvio. *A fórmula da reescritura*. São Paulo: Seminário Música Ciência Tecnologia, v. 1, n. 3, 2008.

HAYNES, Bruce. *The End of Early Music: a period performer's history of music*. Oxford: Oxford University Press. 2007.

GIANNOTTI, Marco (org.). *reflexões sobre a cor*. São Paulo: WMF, 2021.

KHADAVI, Linda Sue. *Twentieth-Century Harpsichord Music: selected playing techniques*. 1983. 121f. Thesis (Doctor of Musical Arts), University of Missouri, Kansas City. 1983.

LYOTARD, Jean-François. *Discourse, figure*. Minnesota: U of Minnesota Press, 2011.

MENEZES, Flo; SAFATLE, Vladimir; *A potência das fendas*. São Paulo: N-1, 2021.

PANOFSKY, Erwin; CAREAGA, Virginia. *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets Editores, 1999.

PAVAN, Beatriz. *O Cravo na Música de Câmara Contemporânea Brasileira*. 2009. 76f. Produção Artística e Artigo (Mestrado em Performance Musical) – Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2009.

SAARIAHO, Kaija. *Jardin Secret II*. c2015. Disponível em: <https://saariaho.org/works/jardin-secret-ii/>. Data de acesso: 23/07/2022.

SERVICE, Tom. *Solving François Couperin's Les Barricades Mystérieuses*. 14/01/2010. Disponível em: <https://www.theguardian.com/music/tomserviceblog/2010/jan/14/francois-couperin-barricades-music>. Data de acesso: 06/04/2022.

TIENSUU, Jukka. *Harpsichord: a mother of necessity?* In: Computer Music Review, 1997. Disponível em <https://tiensuu.fi/Harpsichord_MotherOfNecessity.pdf>. Acesso em 24 mai. 2019.

POST-TONALITY IN *COISA Nº. 2* BY MOACIR SANTOS

Sergio Gaia Bahia
Conservatório Pernambucano de Música

Artigo original publicado em: 2018 - Revista Música

Oferecimento de obra científica e/ou literária com autorização do(s) autor(es) conforme Art. 5, inc. I da Lei de Direitos Autorais - Lei 9610/98.

RESUMO

This article investigates the Brazilian composer Moacir Santos's creative procedures for Coisa nº. 2 (Thing nº. 2), a composition from his album Coisas, from 1965. As a musician who combined experience in the popular universe with the study of erudite repertoire, Santos was a distinctive creator of Brazilian music in the 1960s. His economic style merged elements of popular styles, jazz, African percussion and classical influences. Here we focus on his harmonic language, applying tools of neo- Riemannian analysis and set theory, and aim at demonstrating how the artist's harmonic processes helped situate him in the 20th century's post-tonal musical universe.

Palavras-chave: Moacir Santos, Coisa nº.2, Post-Tonality, Music Analysis.

CONTEXTUALIZATION

It is curious to note how the analysis of the music of Moacir Santos has varied among authors who have studied it since some phonographic releases reintroduced it to the Brazilian public, beginning in 2001. However, when one thinks about the nature of his work and his career path, it is perfectly natural that such a process has taken place. First, Santos came from a background that artistically speaking was totally identified with Brazilian popular music: He grew up in the 1930s and '40s as an instrumentalist with bands from the interior of the Northeast, jazz bands of various radio stations (including that of Rio de Janeiro's Radio Nacional) and military bands; he was also a composer of *xotes*, *frevos*, *marchas*, *choros* and pieces in other genres. Even after his theoretical studies from the 1950s on and his subsequent refinement, Santos continued to produce work that was associated with popular music. Santos was also an artist who received recognition late in his career in his own country. In 1967, two years after releasing his debut album *Coisas*, the composer migrated to the United States, due to financial issues. He released four albums there and only returned to publishing material in Brazil in 2001, with the double album *Ouro Negro*. Both the public and Brazilian researchers seemed to have needed some time to get accustomed to the aesthetics of the recently discovered artist.

In this context, it was natural that two factors occurred: (1) Academic attempts to understand Santos would have different approaches in the works that dealt with him, mainly due to the newness of the theme;¹ and, (2) the choice of the means to analyze his music relied mainly on the tools commonly used in the analysis of popular music. However, even the works that adopted this approach (ZANONE GOMES, 2008; ERNEST DIAS, 2010; VICENTE, 2012) are unanimous in being intrigued by Santos's harmonic *dubiety*, indicating that, in a sense, the chord symbols of popular music did not explain everything about certain aspects of the artist's language. There are, therefore, comments on his "ambivalence of modes" (ERNEST DIAS, 2010, p. 187), or in the "use of a selection of notes in the melody that end up forming a one-mode structure, without a direct linkage to

1 The first research about Moacir Santos appeared with the thesis of Imprata (2007).

the tonality or underlying harmonic progression of the music" (VICENTE, 2012, p. 155). Such indications open up clues to something in Santos that becomes evident after a deeper look. The harmonic discourse through economic chord changes, the triadic transformations and the parsimonious exchanges of modes often tell more about his harmonic language than the possible chord symbols chosen to represent it. We will see in this article, based on *Coisa nº. 2*, what these procedures indicate about the artist's harmony and how we can understand it more clearly. The first important point, however, is that in spite of being built by the progression of triads and tetrads this harmony is not always fully in tune with tonal principles, which lead us to the following considerations by Straus (2005):

All tonal music is centric, focused on specific pitch-classes or triads, but not all centric music is tonal. Even without the resources of tonality, music can be organized around referential centers...In the absence of functional harmony and traditional voice leading, composers use a variety of contextual means of reinforcement. (STRAUS, 2005, p. 131).

We shall now see which of these means can be identified in *Coisa nº. 2* and how, therefore, we can situate it in the broad universe of Post-Tonality.

INTRODUCTION: PARSIMONY AND HARMONIC AMBIGUITY

One of the striking features of Santos's procedures is the way he gradually builds up the strategies of harmonic dubiety in his pieces, and *Coisa nº. 2* is a ready example of this process. By this logic, the introduction of the music begins with the simplest strategy of dubiety, with this passage being closer to a functional language. Here the melody clearly establishes the mixolydian mode, while the accompaniment operates a kind of *modulatory harmony* in this passage, as Vicente (2012) defines it, relying on Tiné (2008). With the exception of mm. 1–2 and 9–10, the notes that operate the bass function bring cycles of fifths. The reduction below presents a piano melody, guitar accompaniment and piano and vibraphone arpeggios:

(IV7)
I7
Bb7(13)

IIIm7b5
Gm7b5

IIIIm7b13
Am7b13

V7/II
D7(#9) D7(#9b5) D7(#9)

IIIm7b13
Gm7b13

V7
C7(#9) Cm7b5 C7(#9)

I6
F6

5

Vibraphone arpeggio

Piano arpeggio

(IV7)
Eb7(13)

IIIm7b5
Cm7b5

IIIIm7b13
Dm7b13

V7/II
G7(#9)

Gm7b5

G7(#9)

9

IIIm7b13
Cm7b13

V7
F7(#9) Fm7b5 F7(#9)

I6
Bb6

13

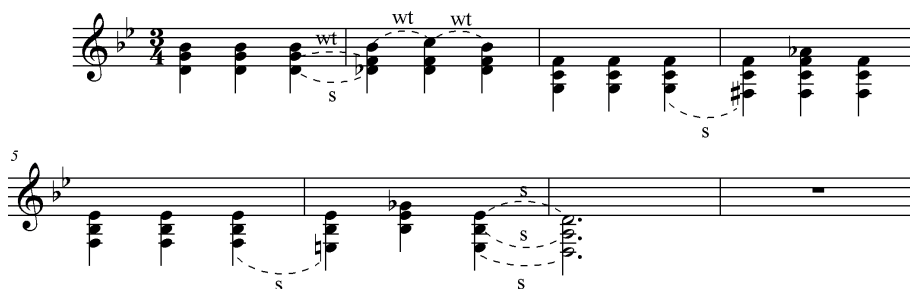
Vibraphone arpeggio (an octave higher)

Example 1. Introduction, Moacir Santos, *Coisa no. 2*, mm. 1–16.

Some aspects stand out amidst the simplicity of this section. Initially, there is the Bb7(13) chord that supposedly would be the first degree in the harmonic

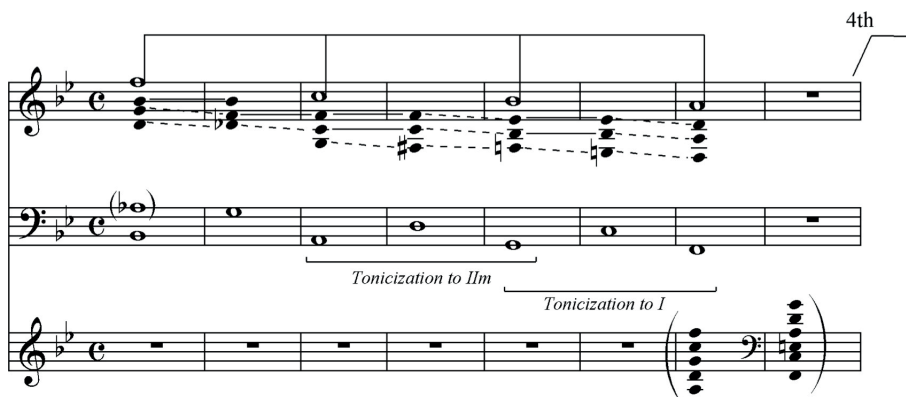
hierarchy, but its dominant structure and the very sequence of progression make it clear that the discourse takes another path: in this case, resolving into F major in mm. 7–8. The melody in that first *pole* of the section (mm. 1–8) states the F-mixolydian mode (the E in the piano arpeggio, in mm. 8, is the only occasional detail to suggest the Ionian mode). Then the whole first pole is transposed upwards by a perfect fourth and the process repeats itself: the E|, 7(13) chord does not come to be affirmed as first degree, in view of the discourse going to the tone of B| major. The melody now affirms the B|,- mixolydian mode. Having received different chord symbols in two other works (ERNST DIAS, 2010; VICENTE, 2012), this passage has its harmonic dubiety punctuated in the following way by the first author: “Ambivalence of modes: mm. 1–2 (B| and B|m); mm. 3–4 (F and Fm, in the second inversion); mm. 5–6 (E| and E|m); mm. 7 (F6); mm. 8 (Fmaj7)” (ERNST DIAS, 2010, p. 187).

In addition to the typical ambivalences of the artist, however, the introduction of *Coisa no. 2* is clearly constructed by three main aspects: parsimonious voice leading, symmetry, and parallelism. Taking the simple transposition of pitch as a symmetric process (RHODE, 1997), we have already mentioned the exact transposition of the first pole upward by a perfect fourth, generating the conclusive pole. Another transposition pervades the whole passage, and concerns the constant intervals of a perfect fifth between the top line of the chords and the melody notes (the only exceptions being made to ornamental function notes such as G5 in the first beat of mm. 2 and Mi 5 in the first beat of mm. 4). The melody, in turn, constantly presents a parallelism of octaves, a detail not included in the reduction. As regards parsimonious voice leading, the inner voices of the accompaniment clearly emphasize intervals of a whole tone and half tone, even suggesting the influence of the visual element of the guitar in the way Santos built the harmony (there are visually symmetrical voicings in the instrument, for example, between the mm. 3–4 and 5–6). Example 2 brings the reduction only with inner voices:



Example 2. Inner voices in the accompaniment of the introduction, Moacir Santos, *Coisa no. 2*, mm. 1–8.

Other sections of *Coisa no. 2* will bring new examples of parsimonious harmonic discourse in Santos, whose language often appears in accordance with the words of Tymoczko, for whom “Harmony and counterpoint constrain one another...Clearly, efficient voice leading is simply conjunct melodic motion in all parts of a contrapuntal texture” (TYMOCZKO, 2011, pp. 12–13). Thus, even in this excerpt from *Coisa no. 2*, closer to a tonal nature, it is clear that what drives the discourse is a concern relative to the counterpoint in the voice leading, so that indeed the structuring elements of the introduction are the following: Descending-scale modal melody; movement by seconds in the inner voices; parallel perfect fifths between the top line of the accompaniment and the melody notes; parallel octaves in the melody; the first pole moving up a perfect fourth to the second pole (transposition); and, the bass in cycles of fifths (slightly altered). The graphic presented in Example 3 aims to summarize these aspects in the first pole of the introduction. Unfilled noteheads with stems refer to the melody, those without stem to the bass, and filled noteheads refer to accompaniment (those in parentheses, however, refer to vibraphone and piano arpeggios). The regular lines indicate continuity of notes and the dots indicate changes by a whole tone or semitone. The graph presumes the transposition of the first pole upward by a perfect fourth and the consequent repetition of the same process in the second pole:

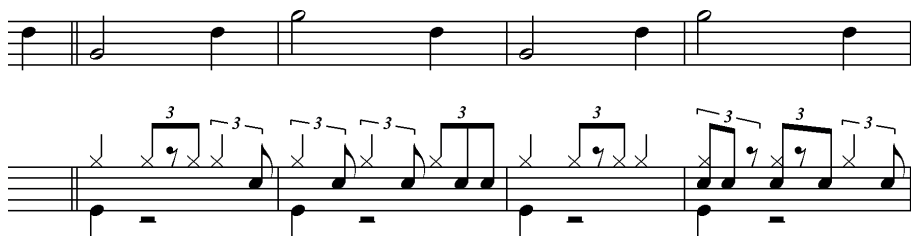


Example 3. Graphic related to the first pole of the introduction, Moacir Santos, *Coisa no. 2*, mm. 1–8.

A final note about the intro section can be made regarding the vibraphone arpeggios. If one revisits Example 1, one sees that these occur at constant perfect fourth intervals, resulting in a symmetrical sensation occurring only halfway through (mm. 7–8) and in the conclusion (mm. 15–16) of the section. Arpeggios by fourths, obviously, form a symmetry since their intervals are read in the same way, vertically speaking, in any direction. This quality of constructing symmetries only at key points of his musical sections (halves, transitions, conclusions), deconstructing them soon after, is a striking feature in Santos's procedures.

Section A: adding harmonic procedures

Section A of *Coisa no. 2* begins the gradual immersion in the harmonic ambiguity of the piece, reaching a point where we can no longer understand it by chord symbols. But the circular aspect already begins to overlap with the linear meaning of the discourse, in part, because of the ostinato of the double bass, whose pattern of fourths and fifths is joined to the ternary jazzy rhythm of the drums. Both will remain constant throughout the rest of the work:



Example 4. Ostinato of the double bass and ternary rhythm of the drums, Moacir Santos, *Coisa no. 2*, mm. 17–20.

When the melody of section A enters, the same factors of voice leading and counterpoint of the introduction continue to govern the music. All the voices of the accompaniment (not just the inner ones) move by tone and semitone. As the melody passes to the trombone, horn and tenor sax, in a lower region, the intervals between the two upper lines now occur in the guitar accompaniment (no longer between accompaniment and melody), always maintaining the pattern of perfect fifths and of fourths, their inversions (the only exceptions being the augmented fourth in mm. 22 and the minor sixth in mm. 24). The chord symbols below, taken from the official songbook of the album *Coisas* (SANTOS, 2005), serve only to expose the harmonic ambiguity around the indefiniteness between Bb minor and Bb major, the latter affirming itself only at the end of the section. The lack of linkage of the melody (still in B mixolydian) with the *music's underlying harmonic progression* (VICENTE, 2012) is clear in this section:

21 Bbm7 C/Bb Cb/Bb Bb

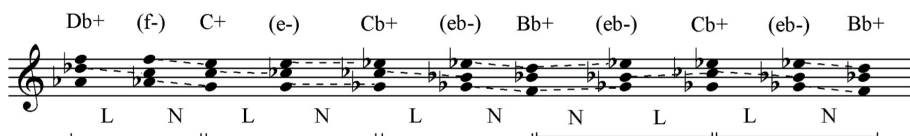
Acomp.

Melody

Bass



In the case of Example 6, we're talking about *composed* or *mixed* triadic transformations. This means that there is more than one transformation category connecting each of the triads: L + N or N + L. The following example, without the top melodic line, more clearly exposes this process (signs of + for the major triads and of - for the minor triads):



Example 7. Triadic transformations among the triads of section A, Moacir Santos, *Coisa no. 2*, mm. 21–30.

The triads outside the parenthesis are those connected by Santos and those inside the parentheses are the minor intermediate triads. The transformation *L* refers to the term *Leading- tone*, with the root note moving downward by a half tone and transforming a major triad into a minor one – such a relation occurs in the opposite direction between the octave and the antepenultimate triad. The *N* transformation (*Nebenverwandt*, according to Cohn (1998, p. 290) and introduced by Weitzmann (1853), which in English means something like *next* or *neighbor- related*) maps a minor triad in its major dominant, or a major triad in its minor subdominant by means of the parallel movement of two voices per semitone. Through this discourse organized by the triadic transformations, Santos thus constructs a progression that is not confined to the limits of diatonic tonality. It is interesting to observe how this process occurs visually through the Tonnetz (tonal network). In Example 8, the horizontal lines present perfect fifths, while the two diagonal axes bring major and minor thirds intervals. Each major triad (triangles up) is always surrounded by three minor triads (triangles down) and vice versa:²

² The *Tonnetz*, as it originally appeared in Euler (1739), showed a space created between notes related by perfect fifth and major third intervals. Later developed by Oettingen (1866), Riemann (1880) and other Nineteenth-century German theorists, it became an especial tool to chart harmonic motion between chords, working as a spatial representation of tonal distance. New interpretations of these relations would appear with the Neo-Riemannian theorists in the Twentieth-century. Lewin (1982; 1987) started and developed a transformational approach to triadic relations, aiming to show how a consonant triad (or *Klänge*) can be transformed to obtain another one. Finally, some of Lewin's transformations were developed by Hyer (1989), who organized these relations graphi-

an art in which unity, proportion and variety are the main factors" (ERNEST DIAS, 2010, p. 167). In this section B of *Coisa no. 2*, such principles, dear to the composer, are thus revealed: *unity* is conquered by the continuity of relations of seconds in the harmony, besides the continuation in the ostinato of the double bass and the drum rhythm. Moreover, the contour of the leading line in the harmonic accompaniment repeats, as we have said, the same contour of the leading line observed in the harmony of section A. Already showing variety, this appears initially in the main melody, whose arpeggiated contour contrasts with the linear melodic design of the previous section:

31 Cb/Bb Bbm7(11)

Vibraphone

Piano

Melody

Bass

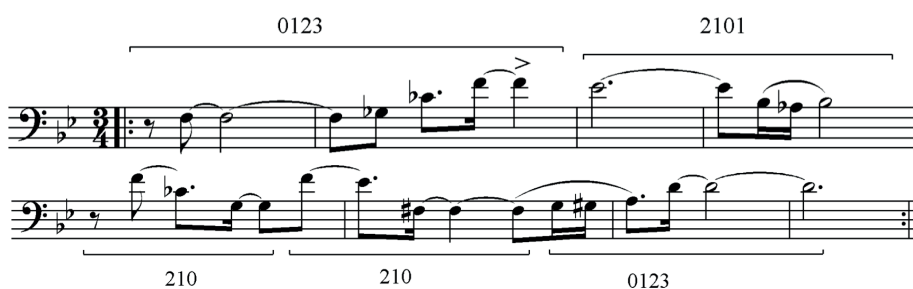
35 G7/Bb Ebm/Bb Bbmaj7

Example 9. Section B, Moacir Santos, *Coisa no. 2*, mm. 31–38.

The melody (still played by trombone, horn and tenor sax), even breaking the preceding linear style, reveals its coherence through the *musical contour*. To understand this parameter, according to Straus, "We do not need to know the exact notes and intervals; we only need to know which notes are

higher and which are lower" (STRAUS, 2005, 99). Thus, a melodic line can be described by its *contour segments* (CSEG), which designate its notes by numbering, from the lowest (number 0) to the highest (highest number). Let us see how the melody of section B can be described by these segments:³

The issue of melodic contour was treated in different ways by scholars like Morris (1987; 1993), who excluded the temporal dimension from the contour analysis for the first time; Marvin (1988), with an approach strongly focused on the listeners' aural perception from musical patterns; Sampaio (2012); Moreira (2105), and others.



Example 10. Contour segments in the melody of section B, Moacir Santos, *Coisa no. 2*, mm. 31–38.

It can be seen that, if the contour of the first segment is retrograde, the segment <3210> is obtained. Taking only the first (highest) note of this segment results in <210>, a configuration that starts the second and summarizes the third and fourth CSEGs. The fifth and last CSEG only repeats the first. These relations of retrogradation and repetition of the first CSEG help to illustrate the unity of the melody of section B as to the perception of its contour.

it is from the horizontal point of view that this section can be understood, as far as the subtle changes between modes are concerned. More precisely, we must resort to the concept of *referential collections*, which Straus (2005) points

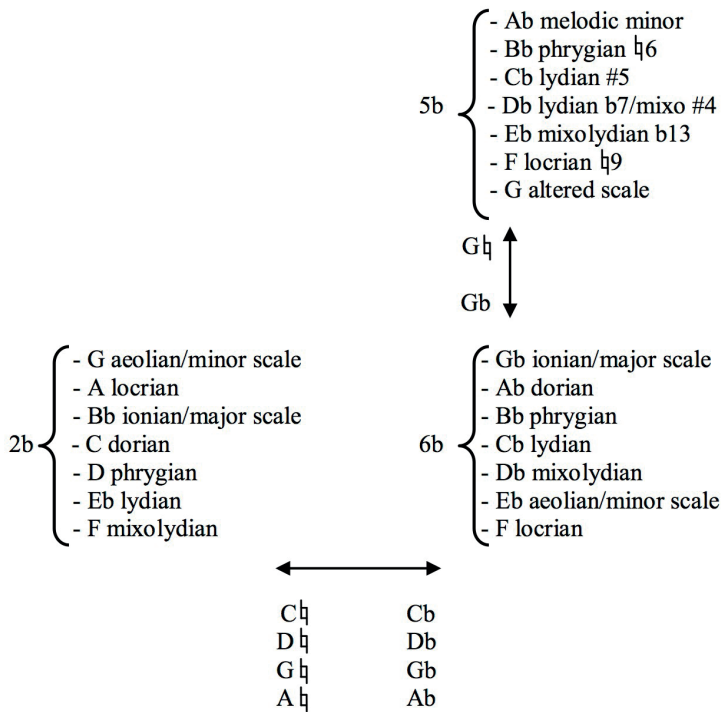
³ The sharp change of melodic character seems to have caused a specific harmonic consequence in this section of the piece: contrary to the previous sections, the accompaniment chords basically stack the notes of the melody vertically, that is, there is not a melodic note that is not present in the chord that accompanies it (the only exception being the last two sixteenth notes of mm. 36, with an ornamental function). The discourse's horizontal sense, therefore, seems to have defined its construction at this point in the piece, so as to render unlikely any functional relation between harmonic blocks, or even processes of triadic transformation. The chord symbols, in turn, become useless for analysis. Therefore,

out as relevant for much of the post-tonal music of the twentieth century: diatonic collection, octatonic collection, whole-tone collection and hexatonic collection. The author thus defines, for example, the diatonic collection:

The diatonic collection is any transposition of the seven “white notes” of the piano...All the major scales, (natural) minor scales, and church modes are diatonic collections. Diatonic collections also are common in twentieth-century music. Large stretches of music by Stravinsky and others can be referred to one or more diatonic collections. In post-tonal music, however, the diatonic collection is used without the functional harmony and traditional voice leading of tonal music. (STRAUS, 2005, p. 140).

From this understanding of the diatonic collection as a set of pitch-classes, the definition of a centric tone becomes less important, since the collections are designated simply by the amount of accidentals they have—the *1-sharp* collection, for example, may designate: C lydian, D mixolydian, E aeolian, F# locrian, G ionian, A dorian or B phrygian. Hence the concept arises in Straus of *collectional interaction*, according to which “Music may shift from one [collection] to another and musical passages can be understood in terms of the interpenetration of one by another” (STRAUS, 2005, p. 150). By this logic, this section B of *Coisa no. 2* can be understood as follows:

Acoustic collection



Diatonic collection

Example 11. Collectional interaction in section B.

This is the order in which the collections of the example above appear in the harmony of section B:



Example 12. Order of referential collections in section B.

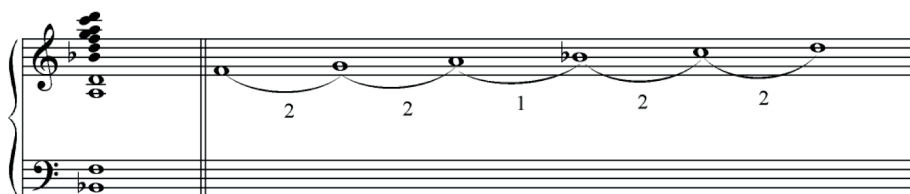
Starting from the last two examples, Santos handles parsimonious changes between the first three collections, with modification by only one semitone between each one. In the last exchange, however, parsimony is abandoned, a kind

of breaking of the pattern at the last moment that in its own way is yet another of the composer's recurring trademarks. Here, however, the break is justified, in part, by maintaining the B $\flat$ -ionian mode as a conclusive collection in all sections of *Coisa no. 2*. This outcome, however, is achieved by a permanent modal dubiety and never by the traditional means of tonality.

In this context, Santos also tends to position some symmetries at key points in his sections (halves, conclusions, transitions, etc.), breaking such symmetries soon afterwards. In this section B, the symmetry is due to the last set of pitch-classes of the passage, located in the last two measures (see Example 9). This set consists of all pitch-classes referring to the piano, vibraphone (filled noteheads on the left in the example below), double bass, tenor sax, tenor trombone and horn. Excluding repeated notes from the set, we see how it appears when laid horizontally:

Set [5,7,9,10,0,2]

(Bbmaj7)



Example 13. Symmetrical conclusive set of section B.

Though the set is a simple manifestation of an incomplete scale, the detail to observe is that only at this point - and nowhere else in the section - the chosen notes result in a horizontal palindrome: the intervals are read in the same way from left to right or vice versa, a level of a little deeper symmetry that will be, as usual, abandoned shortly thereafter by the artist.

Section A': harmonic expansion of section A

The classic primer of *unity* and *variety* continues to operate on this varied reiteration of section A of the piece. Here the more static melody of that section returns, whereas, for the first time, the subtle voice leadings by intervals of

seconds in the accompaniment are modified by a denser harmony. Let's look at the initial data in the reduction below:

39

Melody (vibraphone)

Accompaniment (guitar and piano)

Bass

Bb7(#9) C(b9)/Bb Fm7(9)/Bb Amaj7/Bb

43

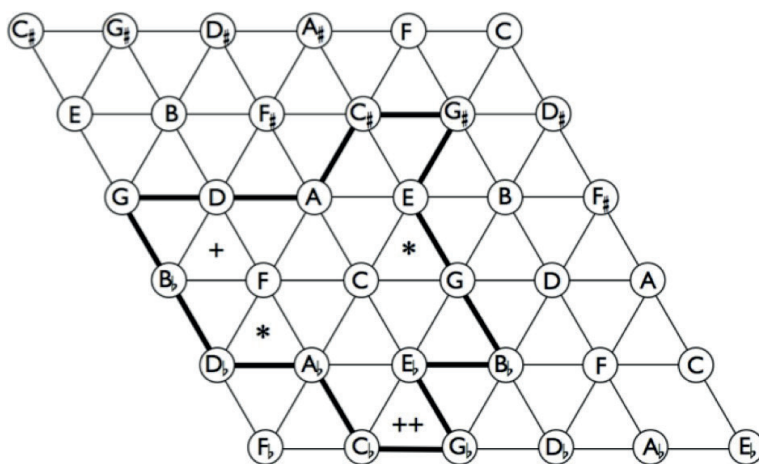
Fm7(9)/Bb F7sus4(b9,#11) Bbmaj7 Bb6 Bbmaj7 Bb6

1. 2.

1. 2.

Example 14. Reduction of section A' Moacir Santos, *Coisa no. 2*, mm. 39–48.

What happens in this section is precisely the return of the harmonic strategy of section A, with a modal melody supported by chords related by triadic transformation, all of which here are composed of superimposed triads (e.g., C major triad on G diminished in mm. 40) or interlaced (ex: a C major triad interlaced with that of F minor, considering the note Ab as a third omitted from the latter, in mm. 44). What happens here is that section A undergoes a kind of *harmonic expansion*, seen more deeply through the *Tonnetz*. All the major, minor and diminished triads present in section A' are presented below, graphically representing its *total harmony*:



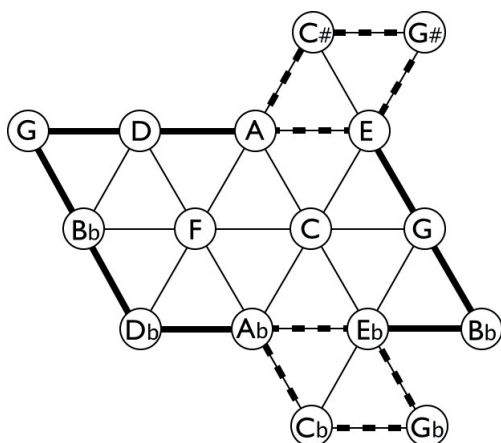
+ Bb major: chords 4 and 6 in section A.

++ B major: chords 3 and 5 in section A.

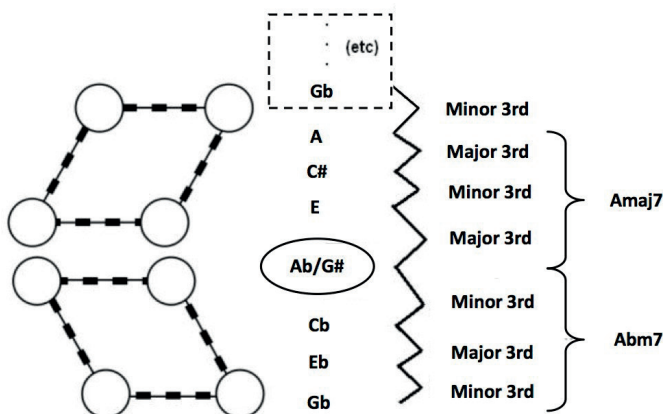
* Db major and C major: respectively, chords 1 and 2 in section A.

Example 15. *Tonnetz* with *total harmony* of section A'.

The process of harmonic expansion is revealed by the signs of +, ++ and * contained in the *Tonnetz*, indicating the inclusion within section A' of all triads present in section A. In this way, it is the *total harmony* of both the parts that are revealed in the figure above. This harmony also indicates a second important relation: the two parallelograms, upper and lower of the figure, visually demonstrate a symmetrical inversion relation, which is confirmed by stacking vertically the notes of both around their common note, thus forming a vertical interval palindrome. Below is the resulting *Tonnetz* figure, followed by this relation:



Example 16. Resulting *Tonnez* figure.



Example 17. Symmetric relationship between parallelograms.

Finally, it is worth citing once again a last common symmetric procedure in Santos work: the one of positioning symmetrical sets in key points of its sections. In the case of section A', the progression advances to a symmetrical set in the central tetrachord, then the symmetry falls apart, then reappears in the concluding set (see Example 18). In this analysis, we disregard the pedal in B emphasizing the whole passage, but that however integrates the last symmetry involving the B 6 chord. Note that here we are referring to *pitch-symmetrical* chords (i.e., one takes into account the exact register in which the notes appear in the score) (STRAUS, 2005). What is formed, therefore,

are vertical interval palindromes at the symmetrical points (the numbers of the intervals below refer to the number of semitones):

Example 18. Pitch symmetry in sets located at key points of section A', Moacir Santos, *Coisa no. 2*, mm. 39–46.

CONCLUSION

Although new variations of sections A and B still appear throughout the piece (including a section A transposed up a minor third), practically no new harmonic materials will arise from then on. Thus, as far as harmony is concerned, *Coisa no. 2* could be summed up as being in this form: Introduction/A/B/A'. The facts mentioned above, however, sufficiently attest to the central argument of this article: that through analysis the harmony of Santos reveals procedures that go well beyond what his *harmonic dubiousness* initially suggests. The detailed and hidden character of his aesthetics draws attention above all to its being contained in a structure of great simplicity and economy of means. It is clear, as said, that the analytical tools commonly used in popular music, or in traditional tonal language, though useful in certain ways, are insufficient to understand Santos. The reasons for this, as we have seen, lie in the use of triadic transformations, specific voice leadings, parsimonious exchanges between referential collections, and occasional symmetries, among several other aspects that help situate Moacir Santos in the wide universe of post-tonal music. Other factors of *Coisa no. 2*, such as harmonic voicings and counterpoint are elements of great importance as the piece's variation resources, and the way Santos works with his *voicings* is certainly one of the trademarks of his style. Such factors, however, are a subject for other articles.

REFERENCES

- COHN, Richard. 1998. "Introduction to Neo-Riemannian Theory: A Survey and a Historical Perspective." *Journal of Music Theory*, v. 42, n. 2, pp. 167-180.
- _____. 1998. "Squares Dances with Cubes." *Journal of Music Theory*, vol. 42, no. 2, 283-296.
- ERNEST DIAS, Andrea. 2010. *Mais 'coisas' sobre Moacir Santos, ou os caminhos de um músico brasileiro*. PhD diss., Universidade Federal da Bahia.
- MARVIN, Elizabeth West. *A Generalized Theory of Musical Contour: Its Application to Melodic and Rhythmic Analysis of Non-Tonal Music and its Perceptual and Pedagogical Implications*. PhD diss., University of Rochester, 1988.
- MOACIR SANTOS. *Coisas*. Rio de Janeiro: Forma, 1965. 1 CD.
- MOREIRA, Daniel. *Perspectivas para a análise textural a partir da mediação entre a Teoria dos Contornos e a Análise Particional*. Master's thesis, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2015.
- MORRIS, Robert D. *Composition with pitch-classes: a theory of compositional design*. New Haven: Yale University Press, 1987.
- _____. 1993. "New directions in the theory and analysis of musical contour." *Music Theory Spectrum*, v. 15, pp. 205-28.
- ROHDE, Geraldo Mário. *Simetria: rigor e imaginação*. Porto Alegre: Edipucrs, 1997.
- SAMPAIO, Marcos da Silva. 2012. *A Teoria de Relações de Contornos Musicais: Inconsistências, Soluções e Ferramentas*. PhD diss., Universidade Federal da Bahia.
- SANTOS, Moacir. *Coisas: cancioneiro Moacir Santos*. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2005.
- STRAUS, Joseph Nathan. *Introduction to Post-tonal theory*. 3rd ed. New Jersey: Pearson Prentice Hall, 2005.
- TYMOCZKO, Dmitri. *A Geometry of Music*. New York: Oxford University Press, 2011.
- VICENTE, Alexandre Luís. *Moacir Santos, seus ritmos e modos: 'coisas' do Ouro Negro*. PhD diss., Universidade do Estado de Santa Catarina, 2012.
- ZANONI GOMES, João Marcelo. *Coisas de Moacir Santos*. PhD diss., Universidade Federal do Paraná.

COMPRESS TO CREATE

Jean-Pierre Briot
(CNRS; Sorbonne Université; PUC-Rio)

Artigo original publicado em: 2020
Journal MusMat

Oferecimento de obra científica e/ou literária com autorização do(s) autor(es) conforme Art. 5, inc. I da Lei de Direitos Autorais - Lei 9610/98

ABSTRACT

The current tsunami of deep learning has already conquered new areas, such as the generation of creative content (images, music, text). The motivation is in using the capacity of modern deep learning architectures and associated training and generation techniques to automatically learn styles from arbitrary corpora and then to generate samples from the estimated distribution, with some degree of control over the generation. In this article, we analyze the use of autoencoder architectures and how their ability for compressing information turns out to be an interesting source for generation of music. Autoencoders are good at representation learning, that is at extracting a compressed and abstract representation (a set of latent variables) common to the set of training examples. By choosing various instances of this abstract representation (i.e., by sampling the latent variables), we may efficiently generate various instances within the style which has been learnt. Furthermore, we may use various approaches for controlling the generation, such as interpolation, attribute vector arithmetics, recursion and objective optimization, as will be illustrated by various examples. Before concluding the article, we will discuss some limitations of autoencoders, introduce the concept of variational autoencoders and briefly compare their respective merits and limitations for generating music.

Keywords: Deep Learning, Autoencoder, Latent Variables, Music Generation, Control.

I. INTRODUCTION

One of the first documented case of algorithmic composition (i.e., using a formal process, including steps (algorithm) and components, to compose music), long before computers, is the *Musikalisches Würfelspiel* (Dice Music), attributed to Mozart. A musical piece is generated by concatenating randomly selected (by throwing dices) predefined music segments composed in a given style (Austrian waltz in a given key).

The first musics generated by computer appeared in the late 1950s, shortly after the invention of the first computers. The *Illiac Suite* is the first score composed by a computer [12] and was an early example of algorithmic music composition, making use of stochastic models (Markov chains) for generation, as well as rules to filter generated material according to desired properties. Note that, as opposed to the previous case which consists in rearranging predefined material, abstract models (transitions and constraints) are used to guide the generation.

One important limitation is that the specification of such abstract models, being rules, grammar, or automata, etc., is difficult (reserved to experts) and error prone. With the advent of machine learning techniques, it became natural to apply them to learn models from a corpus of existing music. In addition, the method becomes, in principle, independent of a specific musical style (e.g., classical, jazz, blues, serial). More precisely, the style is actually defined *extensively* by (and learnt from) the various examples of music curated as the training examples.

The two main abstract models which can be induced by machine learning techniques are Markov models and artificial neural networks¹. Since the mid 2010s, deep learning – the 3rd wave of artificial neural networks – has been producing striking successes and is now used routinely for applications such as image recognition, voice recognition and translation. A growing area of application of deep learning techniques is the *generation of content*, notably music but also images. Various types of artificial neural network *architectures* (feedforward, recurrent, etc.) are being used². In this article, we will focus on a

1 Some tentative comparison, pros and cons, of neural networks and Markov models for learning musical style and for generation may be found in [2, Section 1.2.3].

2 See a tentative classification and analysis, e.g., in [1].

specific type of artificial neural network, autoencoders, and how they turn out an interesting approach for generating music.

II. RELATED WORK AND ORGANIZATION

A recent book about deep learning techniques for music generation is [2], with some shorter introduction and survey in [1]. Some general surveys about of AI-based methods for algorithmic music composition are [22] and [6], as well as books [4] and [21]. A complete book about deep learning is [8]. There are various introductory books (and courses) about artificial neural networks, e.g., a very good course named “Machine Learning”, created by Andrew Ng at Stanford, and freely available on Coursera.

In this article, in Section III we will introduce the (actually very simple) concept of autoencoder, the way to represent music and to train it on a corpus of Celtic melodies. Section IV will introduce a straightforward way of using an autoencoder to generate new melodies, illustrated by various examples. Section V will introduce and analyze various approaches for controlling the generation of the melodies. Section VI will discuss some limitations and further developments, notably the concept of variational autoencoder, and analyze its merits and limits concerning generation, before concluding this article.

III. AUTOENCODER

I. Architecture

An autoencoder is a feedforward³ neural network with the following structural constraints:

- the size (number of nodes) of the output layer is *equal* to the size of the input layer;

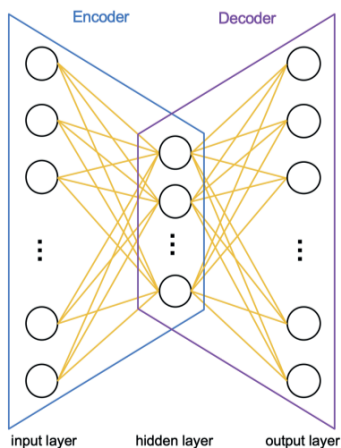
³ A *feedforward* neural network, also named *multilayer Perceptron* (MLP), is the most basic and common type of artificial neural network. It is composed of an arbitrary sequence of *layers* composed of artificial neurons, where each successive layer is analog to multiclass ^{logistic regression}. Computation proceeds by *feedforwarding* data from the input layer into the successive layers, until reaching the output layer.

- there is (exactly) *one* hidden layer; and
- the size of the hidden layer is *smaller* than the size of the input layer.

The output layer actually *mirrors* the input layer, creating its peculiar symmetric diabolo (or sand-timer) shape aspect, as shown in Figure 1, with two components highlighted:

- the *encoder* component, composed of the input layer and the hidden layer (and their connex- ions); and
- the *decoder* component, composed of the hidden layer and the output layer (and their connexions).

Figure 1. Autoencoder architecture (with its encoder component in blue and its decoder component in purple).



II. Training

An autoencoder is trained with each of the examples both as the input data and as the output target, thus trying to minimize the difference between the reconstructed data and the original input data. As the hidden layer has fewer

nodes than the input layer, the *encoder* component must compress *information*⁴, while the *decoder* component has to *reconstruct*, as accurately as possible, the initial information. This forces the autoencoder to *discover* significant (discriminating) *features* to encode useful information into the hidden layer nodes, considered as a vector of *latent variables*.

III. Generation

Indeed the motivation for an autoencoder is neither in just learning the identity function and nor in the direct compressing of data, as opposed to some experiments in using compression for creating art, e.g., the compressed cars by the sculptor César in the 1960s and more recently by the sculptor Ichwan Noor (see Figure 2). The *latent vector* of an autoencoder constitute a compact representation (some kind of label [26]) of the common features of the learnt examples. By *instantiating* this latent vector and *decoding* it (by feedforwarding it into the decoder), we can generate a new musical content corresponding to the values of the latent variables and in the same format as the training examples.

IV. Representation and Encoding

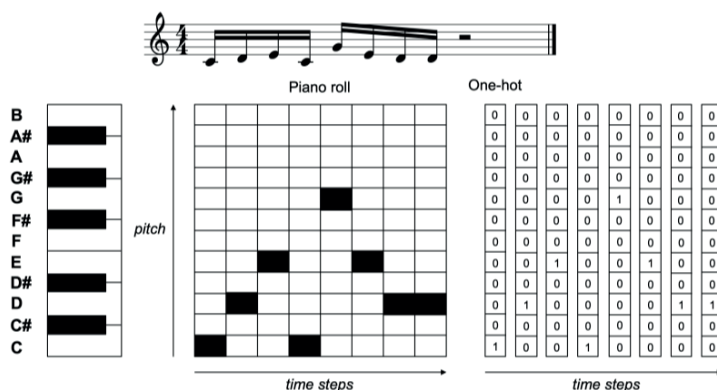
In order to use an autoencoder with music, we need to define a way to represent that music. As in this article we focus on *algorithmic music composition*, we will consider a symbolic representation (of notes and durations), as opposed to some *audio* representation (waveform signal or spectrum). We choose a *piano roll* representation, for its simplicity. Piano roll (and its name) is inspired from automated mechanical pianos with a continuous roll of paper with perforations (holes) punched

⁴ Compared to traditional dimension reduction algorithms, such as principal component analysis (PCA), feature extraction by an autoencoder is nonlinear, thus more general, but it does not ensure orthogonality of the dimensions, as we will see in Section VI.iii.

Figure 2. Compressed cars by César (left) and by Ichwan Noor (right).



Figure 3. Example of: (top) score; (middle) piano roll; (right) one-hot encoding – with a time step of a sixteenth note.



into it. In practice, it is a two dimensional table with the x axis representing the successive time steps and the y axis the pitch, as shown in Figure 3.

There is still an additional step from the representation to the artificial network input, this is the *encoding*⁵ of a representation (of a musical content). It consists in the *mapping* of the representation (composed of a set of *variables*, e.g., pitch or dynamics) into a set of *inputs* (also named *input nodes* or *input variables*) for the neural network architecture. The most frequent type of encoding is *one-hot-encoding*⁶, where a discrete or a *categorical variable* is

5 Note that this stage of encoding is different and independent of the encoding that will be performed by the Encoder.

6 The advantage of *one-hot encoding* over *value encoding* (direct encoding of a variable as a scalar) is its robust-

encoded as a categorical variable, through a vector with the number of all possible elements as its length. Then, to represent a given element, the corresponding element of the *one-hot vector*⁷ is set to 1 and all other elements to 0. For instance, the pitch of a note is represented as shown in the right part of Figure 3⁸.

Figure 4. "The Green Mountain" (8 first measures).



Figure 5. "Willa Fjord" (8 first measures).



Note that a *global time* step has to be fixed and usually corresponds, as stated by Todd in [27], to the greatest common factor of the durations of all the notes to be learned. In the case of the corpus that we will consider, it is a sixteenth note. Also note that, there is no way to distinguish between a long note and a repeated short note⁹. Therefore, we will use the solution proposed in [10] to consider holding current note (a *hold*) as a special kind of note (pitch). This solution is simple, but its main limitation is that it only applies to the case of monophonic melodies¹⁰. We will also consider silence (rest) as a special kind of note¹¹. These two special cases will be added to the set of possible note pitches for the one-hot vector.

ness against numerical operations approximations (discrete versus analog), at the cost of a high cardinality and therefore a potentially large number of nodes for the architecture.

7 The name comes from digital circuits, *one-hot* referring to a group of bits among which the only legal (possible) combinations of values are those with a single *high* (hot!) (1) bit, all the others being *low* (0).

8 The Figure also illustrates that a piano roll could be straightforwardly encoded as a sequence of one-hot vectors to construct the input representation of an architecture, as we will see in Figure 6.

9 Actually, in the original mechanical paper piano roll, the distinction is made: two holes are different from a longer single hole. The end of the hole is the encoding of the end of the note.

10 Which is the case for Celtic melodies. Polyphonic music would need to be represented as different voices/tracks.

11 For the reason discussed in [2, Section 4.11.7].

V. Learning Celtic Melodies

In this article, we will use as corpus a set of Celtic melodies, selected from the folk music repository "The Session" [14]. In practice, we selected 75 melodies, all in 4/4, in D Major key, and tagged as "Reel" (a type of Celtic dance). Two examples, "The Green Mountain" and "Willa Fjord", are shown¹² in Figures 4 and 5, respectively.

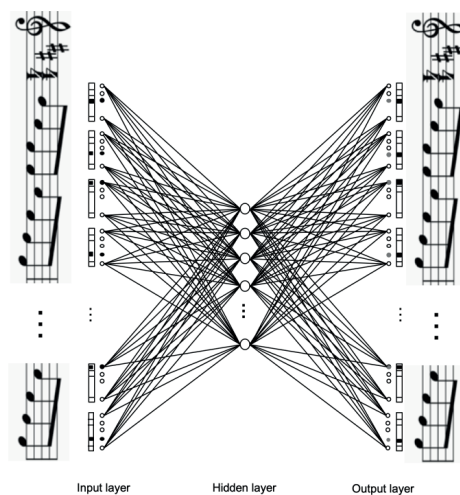
The shortest melody in the corpus is 8 measures long and the shortest note duration is a sixteenth note. The lowest note pitch is G₃ and the highest note pitch is B₅. Thus, the number of possible notes within the [G₃, B₅] interval is 29. The size of the final one-hot vector is thus 31 (after adding the hold and rest cases). The size of the the input representation is therefore: 8 (measures) × 16 (sixteenth notes per measure) × 31 (size of the one-hot vector) = 8 × 16 × 31 = 3,968.

VI. Architecture

Successive melody time slices are encoded into successive one-hot vectors which are concatenated and directly mapped to the input nodes of the neural network autoencoder architecture. In Figure 6, each blackened vector element, as well as each corresponding blackened input node element, illustrate the specific encoding (one-hot vector index) of a specific note time slice, depending on its

¹² Actually, only their 8 first measures, which is the actual length of the melodies that will be considered, as explained just below.

Figure 6. Autoencoder architecture for learning melodies.



actual pitch (or a note hold in the case of a longer note). The dual process happens at the output. Each grey output node element illustrates the chosen note (the one with the highest probability), leading to a corresponding one-hot index, leading ultimately to a sequence of notes.

The input layer and the output layer of the autoencoder architecture have 3,968 nodes. The hidden layer has an arbitrary number of nodes¹³, e.g., 1500 nodes. The output layer activation function (as well as the hidden layer activation function) is sigmoid and the loss (reconstruction error) function is binary cross entropy¹⁴. The optimizer algorithm is ADAM and training hyperparameters are: number of epochs = 100 and minibatch size = 20. We use the Keras framework as front end, Theano platform as the back end and our own made representation library¹⁵. Purposively, we do not use any additional optimization, as to keep it simple and generic.

¹³ Which will be varied, as we will see in Section IV.i.

¹⁴ See, e.g., [2, Sections 5.5.3 and 5.5.4] for details about the reasons of these choices.

¹⁵ It transforms a musical score into data for the architecture and vice-versa. We designed it for our course at UNIRIO which is available at <http://www-desir.lip6.fr/~briot/cours/unirio3/>. It uses the Music21 symbolic music representation library as pivot and also for reading MIDI and ABC music formats.

Training the architecture proceeds by presenting an example of melody at the input layer and at the output layer (as the target for the reconstruction)¹⁶. The training procedure will incrementally adjust the connexion weights between neurons in order to minimize the reconstruction error.

IV. GENERATION

The model having being trained, it may be used for generation. As explained in Section III.iii and shown in Figure 7, we instantiate the latent vector, usually denoted as z , and feedforward it into the

Figure 7. Generation of a melody by the decoder component of the autoencoder from a latent vector (random or given).

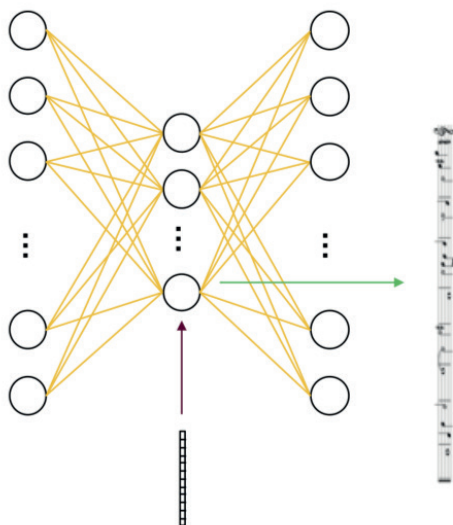


Figure 8. Example of melody generated from a random latent vector by the decoder component of the autoencoder ($h = 1500$) trained on the Celtic melodies corpus.



¹⁶ Actually, a mini batch of examples, randomly selected from the training set, is used for each epoch.

decoder component. This will reconstruct some melody corresponding to the compressed version. Figure 8 shows an example of melody generated from a latent vector randomly generated¹⁷.

I. Size of the Hidden Layer

For simplification, we will name h the size of the hidden layer (which is also the size of the latent vector z). Setting the value of h is an important decision. If h is large, close to the input (and output) layer size, reconstruction will be almost perfect or even perfect, but there will be many latent variables to be instantiated in order to generate melodies¹⁸. If h is small, the control of the generation will be easier to understand, specially in the case of $h = 2$ where the latent vector can be visualized in a 2D-figure¹⁹, as shown for each example of the corpus²⁰ in Figure 9, but the reconstruction will not be optimal.

Figure 10 shows the loss (the error of the reconstruction) and the accuracy (the precision of the reconstruction), in function of h . Our experiment shows that $h = 1.258$ is the lowest value for which the accuracy is equal to 1, that is, for which the reconstruction of all training examples is perfect.

In Figure 11, we show the reconstruction by the autoencoder of “The Green Mountain” melody, in function of the value of h . We could see that with $h = 1000$, the reconstruction is still perfect²¹.

17 The ranges of the possible values for each latent variable may be determined by computing the lowest and the highest values of latent variables for each training example, see Figure 9.

18 And moreover, the autoencoder may not be enough forced to extract interesting features.

19 Let us think of the analogy of approximating a 3D location on earth onto a 2D map and even onto a 1D road on this map.

20 To compute the value of z corresponding to a given melody, we just need to feedforward the melody data into the encoder component of the autoencoder and retrieve the values of the hidden layer nodes, i.e. the latent variables.

21 The reconstruction of “The Green Mountain” is perfect but it is not the case for all the training examples, otherwise the accuracy (for all examples) would have been equal to 1. Also note that, as opposed to the initial score of “The Green Mountain” in Figure 4 which has a key signature (with two J , i.e. D Major) because the actual key was part of the specification, the score of the reconstruction has no key signature but the notes are indeed equivalent. (We used MuseScore to display the scores).

Figure 9. Values of the latent vector (z) generated by the encoder component of the autoencoder ($h = 2$) for each of the 75 examples of Celtic melodies. Each dot and its color (from blue to yellow) corresponds to each melody of the corpus (from #0 to #74).

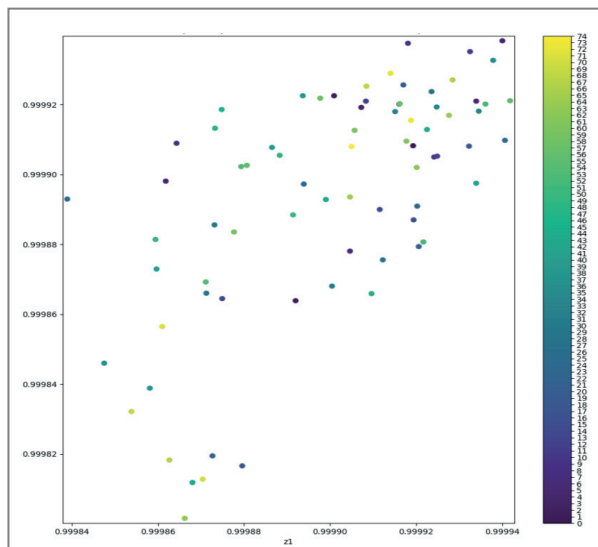
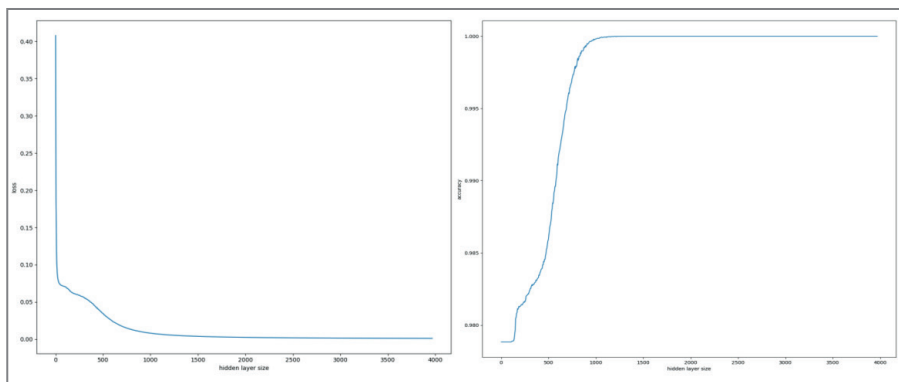


Figure 10. (left) Loss and (right) Accuracy of the reconstruction by the autoencoder, in function of h .



With $h = 750$, reconstruction has only a minor error: the last note of the 6th measure, a D quarter note, has been substituted by D and B 16ths notes. With $h = 500$, some further errors and

Figure 11. (from top to bottom) Reconstruction by the autoencoder of “The Green Mountain” for $h = 1000, 750, 500, 250, 200, 150, 100, 2$.



simplifications appear, although most of melodic motives are still preserved. It is from $h = 150$ that the melody starts being simplified, with from $h = 100$ a major simplification trend and quasi stability.

It may seem surprising that, even with a small size of the hidden layer, the autoencoder could reconstruct partially an initial melody. What does the autoencoder is in fact to map the various dimensions corresponding to the various latent variables to some variational characteristics which vary among examples, e.g., main melodic motif, average duration of notes, etc.²² What is common to all examples is stored into the connexion weights of the network,

²² As will be discussed in Section VI.iii.

for it to be able to reconstruct a melody. What is specific to examples is stored into the latent variables. Therefore, changing the values of the latent variables will allow to change the melodies generated.

V. APPROACHES FOR GENERATION

I. Exploration

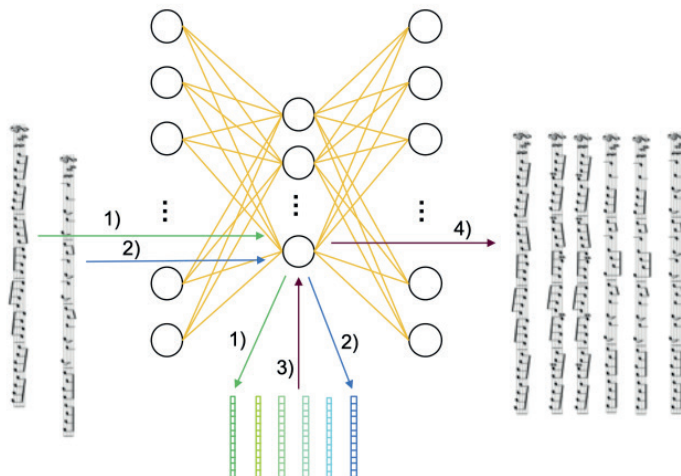
The latent space (the space of variation for z the latent vector of latent variables) may be explored with various operations to control/vary the generation of content, e.g., as summarized in [24]:

- translation;
- interpolation;
- averaging;
- attribute vector arithmetics.

II. Interpolation

We may for instance do interpolation (morphing) between two existing melodies, “The Green Mountain” (see Figure 4) and “Willa Fjord” (Figure 5), with, e.g., 5 steps of linear interpolation. In practice, as shown in Figure 12:

Figure 12. Generation of interpolation between two melodies by the autoencoder: 1) encode 1st melody into a latent vector; 2) encode 2nd melody into another latent vector; 3) interpolate between them; 4) decode interpolated latent vectors to reconstruct successive melodies.



1. we compute the value of z resulting from feedforwarding "The Green Mountain" into the encoder component of the autoencoder;
2. as well as the value of z resulting from feedforwarding "Willa Fjord";
3. we compute the various values/steps for interpolating between the two values of z ; and
4. we feedforward each value into the decoder component of the auto-encoder to reconstruct the corresponding successive melodies.

In the case of $h = 1500$, the resulting melodies are shown in Figure 13. We could see that the interpolation, although correct (it maps the start and the target), is not uniform. Step 1 is equal to start and step 4 is equal to target. This discontinuity limitation will be analyzed and addressed in Section VI.i.

Figure 13. (from top to bottom) Melodies resulting from the interpolation (5 steps) by the autoencoder ($h = 1500$), from “The Green Mountain” to “Willa Fjord”.



We can also do interpolation between arbitrary values of z . With $h = 2$, we interpolate the

Figure 14. Values of z for the interpolation (5 steps) of z_1 (from its min value (dark purple blue spot) to its max value (yellow spot)), while z_2 is constantly equal to its mean value.

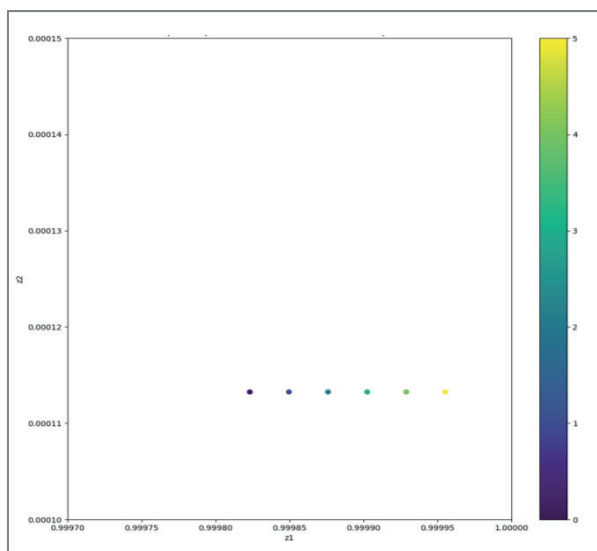


Figure 15. Melody resulting from the interpolation (5 steps) by the autoencoder ($h = 2$) of the value of z_1 (from its min value to its max value), while z_2 is constantly equal to its mean value.



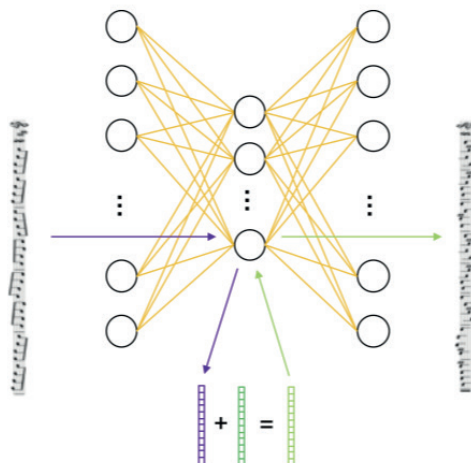
Figure 16. Melody resulting from the interpolation (5 steps) by the autoencoder ($h = 2$) of the value of z_2 (from its min value to its max value), while z_1 is constantly equal to its mean value.



Figure 17. Bach Chorale BWV 347 soprano voice (transposed into D Major key) (8 first measures).



Figure 18. Generation of the adaptation of a melody by adding an attribute vector to its encoded latent vector and decoding the resulting latent vector.



iii. Attribute Vector Arithmetics

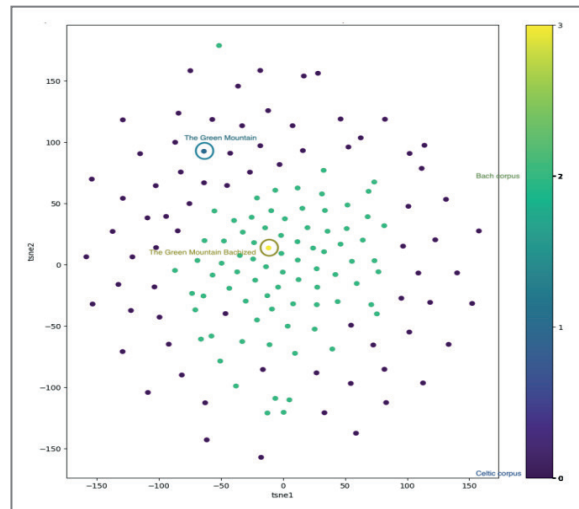
In this approach, the idea is to specify some attribute vector capturing a given characteristic (e.g., long notes, high pitch range, etc.) and to apply it to an existing example in order to influence it. An attribute vector is computed as the mean of the latent vectors of all examples sharing that characteristic. As an example, let us augment the Celtic corpus with a set of (80) soprano voice melodies from Bach chorales – an example, BWV 347, is shown at Figure 17 – and train the autoencoder accordingly²⁴. Let us compute the mean of latent vectors of all Bach chorales soprano voices examples. Then, as illustrated in Figure 18:

²⁴The training set of examples is the union of Celtic melodies and Bach soprano melodies. We transpose Bach soprano melodies into the D Major key in order to be aligned with the Celtic corpus. Also, as some Bach

- We can see that the original melody has been simplified, with longer notes, such as in the Bach *chorales* melodies corpus, while keeping the basic melodic motif. Figure 20 shows²⁵ the position of this chimera melody regarding the Celtic and Bach corpus. We can see that the original

25 It uses the T-distributed Stochastic Neighbor Embedding (t-SNE) nonlinear dimensionality reduction machine learning algorithm for visualization [28]. t-SNE models each high-dimensional object by a two (or three) dimensional point in such a way that similar objects are modeled by nearby points and dissimilar objects are modeled by distant points. The difference with an autoencoder is that t-SNE does not try to minimize a reconstruction error but instead tries to preserve the neighborhood distances.

Figure 20. TSNe representation of the following melodies: Celtic corpus (dark purple blue spots) – including “The Green Mountain” (circled blue spot) –; Bach corpus (green spots); and “The Green Mountain Bach-ized” (circled yellow spot) generated by the autoencoder ($h = 1500$).



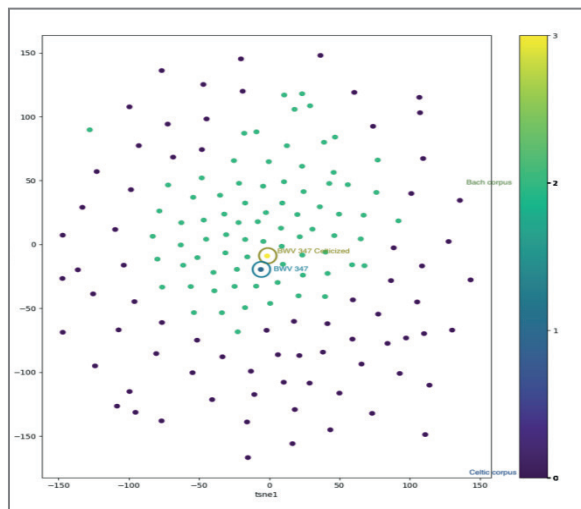
"The Green Mountain" melody (circled blue spot) is on the left, within the main part of the Celtic corpus (dark purple blue spots), while its "Bach-ized" version (circled yellow spot) is right at the center of the Bach corpus (green spots).

We can also do the other way around, by selecting one of Bach chorales soprano voice, e.g., BWV 347; compute the mean of Celtic melodies latent vectors; add it to BWV 347 latent vector; and obtain a melody, shown in Figure 21. The result of the transformation is much less obvious than for previous case. But, by looking at Figure 22, we can see that the original BWV 347 melody (circled blue spot) is actually already at the center of the Celtic corpus (dark blue spots), thus minimizing the move to its “Celtic-ized” version (circled yellow spot), which results in very little musical change.

Figure 21. Bach Chorale BWV 347 soprano voice transformed into a Celtic-like melody by the autoencoder ($h = 1500$).

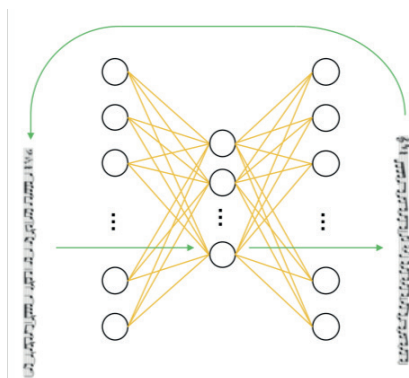


Figure 22. TSNe representation of the following melodies: Celtic corpus (dark purple blue spots); Bach corpus (green spots) – including “BWV 347” (circled blue spot) –; and “BWV 347 Celtic-ized” (circled yellow spot) generated by the autoencoder ($h = 1500$).



iv. Recursion

Figure 23. Generation of a melody by the autoencoder by recursively feedforwarding into the autoencoder an initial melody data (random or given) until reaching a fixed point.



In [13], Kazakçi *et al.* proposed an original way of content generation from autoencoders. The idea is to feedforward a random initial content (random melody representation) into the

Figure 24. (from top to bottom) Example of successive melodies generated by the autoencoder ($h = 1500$) for each step of the recursion.



autoencoder and *recursively feedforward* the generated output as the input until the output gets to a *fixed point*. They have experimented with a dataset of handwritten numerical digits (the MNIST dataset for handwritten digits recognition) and generated new types of visual patterns that they name “digits that are not”. We have applied their approach on our autoencoder trained on Celtic melodies, as illustrated in Figure 23, with Figure 24 showing an example of progressive refinement of a melody. Note that each melody generated corresponds to some attractor of the network and their number is finite²⁶.

v. Objective Optimization

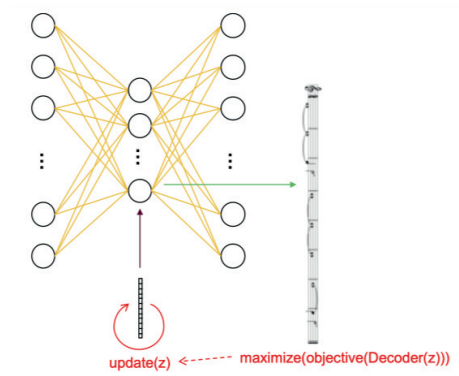
Another approach is by controlling the exploration of the latent space (the input of the decoder) by optimizing *some property*. This idea has been initially

²⁶This is some kind of mode collapse, as for generation by generative adversarial networks (GAN) [16].

proposed in 1988 by Lewis and named by him *creation by refinement* [18]. The idea is to “revert” the standard way of using gradient descent for standard task – adjust the connexion *weights* in order to *minimize* the *classification error* –, into a very different task – adjust the *input* in order to *maximize* an expected *classification result*²⁷. This approach can be seen as the precursor of various approaches for controlling the creation of a content by maximizing some target property²⁸, such as Deep Dream [20] and style transfer [7], see more details in [1].

We apply this approach to optimize the value of the latent vector of the autoencoder to match some objective²⁹. In practice, a *vector of random values* is created, as initial values of the latent vector. Then, an *optimization algorithm*³⁰ is applied on the latent vector to maximize *the objective*, as illustrated in Figure 25. We experimented with three different objectives for the melody:

Figure 25. Generation of a melody by the decoder component of the autoencoder by updating a latent vector (initially random) in order to maximize some objective.



²⁷ In Lewis' initial proposal, the neural network which is a feedforward binary classifier is at first trained with positive and negative examples of what he names “well formed” melodies, defined as follows: 1) using only the unison, 3rd and 5th intervals between notes and 2) following some scale degree stepwise motion. Then, a vector of random values is used as the initial input of the network and refined as to obtain a positive classification (i.e. a well formed melody). See more details in [18].

²⁸ The target property may be of any kind as long as it may be measured and thus optimized.

²⁹ Sun [26] may have been the first author to propose this approach for autoencoders. In his experiments, the target property is to generate a melody consonant to an existent melody. Note that he used stacked autoencoders, i.e. nested autoencoders with a decreasing number of hidden layers.

³⁰ Gradient-based or even simple random generate-and-test.

- first note to be a C₄³¹, shown in Figure 26;
- maximize the number of hold (i.e. having notes as long as possible), shown in Figure 27; and
- minimize the number of hold (i.e. having notes as short as possible), shown in Figure 28.

Figure 26. Example of melody generated by the autoencoder ($h = 1500$) with the objective of its first note being a C₄.



Figure 27. Example of melody generated by the autoencoder ($h = 1500$) with the objective of maximizing the number of hold.



Figure 28. Example of melody generated by the autoencoder ($h = 1500$) with the objective of minimizing the number of hold.



VI. FURTHER DEVELOPMENTS

i. Variational Autoencoder

As noted in Section V.ii, although producing interesting results, the autoencoder suffers from some discontinuity limitation. We could see that the interpolation, although correct (it maps the start and the target), is not continuous and thus creates discontinuities in the generation when exploring the latent space. The reason, as discussed in [25], is that the autoencoder is solely trained to encode and decode with a minimal loss, no matter how the latent

³¹ Note that the objective is not completely fulfilled. The first note of the generated melody is a D4. This makes sense because the corpus of melodies is in the key of D Major and many of them start with a D. This is important to remember that we can optimize some objective but within the boundaries of the representation that the autoencoder has learnt. Opening up this structural restriction is possible but with another generation (and architectural) model, see, e.g., structure imposition with a restricted Boltzmann machine (RBM) [17].

space is organized. The approach is then to regulate the latent space to ensure that the latent space has better continuity properties for the generation.

A *variational autoencoder* (VAE) [15] is a refinement of an autoencoder with the added constraint that the encoded representation, i.e. the latent variables, follows some *prior probability distribution*³², usually a Gaussian distribution. This regularization ensures two main properties: continuity (two close points in the latent space should not give two completely different contents once decoded) and *completeness* (for a chosen distribution, a point sampled from the latent space should provide a “meaningful” content once decoded) [25]. The price to pay is some larger reconstruction error, but the tradeoff between reconstruction and regularity can be adjusted depending on the priorities (as we will see in Section VI. iii).

Table 1. Comparison of generation approaches with autoencoder and variational autoencoder.

	autoencoder	variational autoencoder
interpolation between existing melodies	Figure 13 good reconstruction but some discontinuity	Figure 29 better continuity but imperfect reconstruction
interpolation between min and max	Figures 15 and 16 constant (no interpolation)	Figures 30 and 31 almost continuous interpolation
vector arithmetics	Figure 19 convincing result	Figure 32 ok result
recursion	Figure 24 convincing result	Figure 33 convincing result
objective optimization	Figures 26, 27 and 28 convincing results	Figures 34, 35 and 36 ok objectives but bad style

ii. Generation

Figure 29 shows the melodies generated by the variational autoencoder with $h = 1500$ by interpolation between “The Green Mountain” and “Willa Fjord”. By comparing it with the generation by the autoencoder (Figure 13),

³²This constraint is implemented by adding a specific term to the cost function which computes the cross-entropy between the distribution of latent variables and the prior distribution. The model and implementation is actually more sophisticated, instead of an encoder encoding an input as a single point, a variational autoencoder encodes it as a distribution over the latent space, from which the latent variables are sampled, as explained in [25].

we could see that the interpolation is more continuous, at the price of some imperfect reconstruction of the two original melodies.

In the case of $h = 2$, we may compare the melodies generated by the variational autoencoder for the interpolation of values of z_1 and of z_2 ³³ (shown in Figures 30 and 31, respectively), to the melodies generated by the autoencoder (Figures 15 and 16).

Let us now compare in Table 1 the results of the various approaches for generation (interpolation, vector arithmetics, recursion and objective optimization) by a variational autoencoder to the case of an autoencoder. These simple experiments suggest that a variational autoencoder may not necessarily lead to an improvement in the quality of the generation, depending on the generation approach³⁴.

iii. Interpretation and Disentanglement

Another issue is that the characteristics (meaning, e.g., note duration range, note pitch range, motif, etc.) of the dimensions captured by the latent variables are automatically “chosen” by the autoencoder architecture (variational or not), in function of the training examples and the configuration. Thus, they can only be interpreted a posteriori. For instance, in Figures 30 and 31, we can observe that z_1 seems to capture the range as well as the average of note durations, while z_2 captures refinements of the melody motif. This actually heavily depends on the set of training examples and the way they vary³⁵.

Furthermore, as for the mapping between a genotype and a phenotype, there may be a many-to-many mapping between latent variables and characteristics. In fact, the dimensions captured by the latent variables are not independent (orthogonal), as in the case of Principal component

³³We use a straightforward linear interpolation of z_1 or of z_2 . However, decoding a straight line in the latent space does not necessarily produce melodies whose attributes vary uniformly. See, e.g., [9] for a discussion and a proposed solution.

³⁴As pointed out in Section VI.i, there is a tradeoff between continuity and reconstruction. Also, as pointed out in [8, Section 20.10.3], there are still some troubling issues about variational autoencoders.

³⁵For instance, when using Bach chorale melodies, the result is different: z_1 captures mostly the range of note durations, while z_2 captures the pitch range.

Figure 29. (from top to bottom) Melodies resulting from the interpolation (5 steps) by the variational autoencoder ($h = 1500$), from “The Green Mountain” to “Willa Fjord”.



Figure 30. (from top to bottom) Melodies resulting from the interpolation (5 steps) by the variational autoencoder ($h = 2$) of the value of z_1 (from its min value to its max value), while z_2 is constantly equal to its mean value.



Figure 31. (from top to bottom) Melodies resulting from the interpolation (5 steps) by the variational autoencoder ($h = 2$) of the value of z_2 (from its min value to its max value), while z_1 is constantly equal to its mean value.



Figure 32. “The Green Mountain” transformed into a Bach chorales-like melody by the variational autoencoder ($h = 1500$).



Figure 33. Example of melody generated by the variational autoencoder ($h = 1500$) by recursion.



Figure 34. Example of melody generated by the variational autoencoder ($h = 1500$) with the objective of its first note being a C_4 .



Figure 35. Example of melody generated by the variational autoencoder ($h = 1500$) with the objective of maximizing the number of hold.



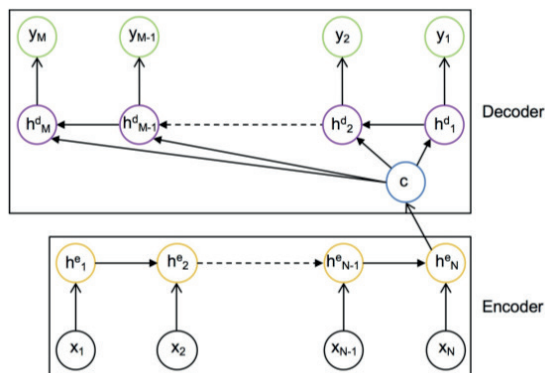
Figure 36. Example of melody generated by the variational autoencoder ($h = 1500$) with the objective of minimizing the number of hold.



analysis (PCA). However, various techniques³⁶ have being recently proposed to improve the *disentanglement* of the dimensions (see, e.g., [19]). Some recent approaches also propose to “force” the meaning of latent variables, by splitting the decoder into various components and training them onto a specific dimension (e.g., rhythm or pitch melody) [29].

iv. RNN Encoder-Decoder and Variational Recurrent Autoencoder (VRAE)

Figure 37. RNN Encoder-Decoder architecture. Inspired from [3]. The hidden layer h^e of the RNN encoder acts as a memory which iteratively accumulates information about the successive elements x_i of an input sequence read by the RNN encoder; resulting in a final state h^e_N which is passed to the RNN decoder as the summary c of the whole input sequence; which then iteratively generates the output sequence by predicting the next item y_i given its hidden state h^d_i and the summary c as a conditioning additional *input*.



A practical limitation of an autoencoder is that the size of the input (and output) layer is fixed and as a result also the length of the music generated. The solution is to combine: the generative property of the autoencoder with the *variable length* property of a recurrent neural network (RNN) architecture (see [2, Section 6.5]). The idea is to embed a recurrent network (RNN) within the encoder and a similar RNN within the decoder (thus, named an RNN *Encoder-Decoder* [3]), as shown in Figure 37.

³⁶Two examples of approaches are: 1) increasing the weight of the prior distribution conformance (the β -VAE approach) [11]; 2) ensuring that for a given dimension no other dimension will be present by using a classifier to check the equiprobability among the classes along other dimensions (the antagonist approach) [23].

A natural further step is to combine this with the variational characteristic of a variational autoencoder, resulting in what is named a *variational recurrent autoencoder* (VRAE) [5]. We will not further detail VRAE architectures here because of space limitation. Please see, e.g., the MusicVAE architecture and details on generation experiments presented in [24] and, e.g., [2] for some comparative analysis of various architectures.

VII. CONCLUSION

The use of artificial neural networks and deep learning architectures and techniques for the generation of music (as well as other artistic contents) is a very active area of research. In this paper, we have introduced and illustrated the use of autoencoders to generate music. Various approaches, simple conceptually and to implement, have also been discussed to control the generation. Some lesson from these simple experiments shows that a variational autoencoder, although providing some important improvements on the continuity of the latent space, also suffers from some reconstruction imperfection. Therefore, depending on the generation approach and the priorities, one may consider better using a simple autoencoder. We hope that this article will help at showing the potential of using autoencoders for music generation. MIDI files of examples may be found at: <http://www-desir.lip6.fr/~briot/dlt4mg/Papers/compress-to-create-midi/>.

Acknowledgements

We would like to thank Liduino Pitombeira for having invited us to write this article and all participants to our course on deep-learning-based music generation at UNIRIO in 2018–2019 for their interest and feedback.

REFERENCES

- [1] Briot, J.-P. From artificial neural networks to deep learning for music generation – History, concepts and trends, Neural Computing and Applications (NCAA), Special issue Neural networks in Art, sound and Design, (33):39-65, January 2021.
- [2] Briot, J.-P., Hadjeres, G., and Pachet, F.-D. Deep Learning Techniques for Music Generation. Computational Synthesis and Creative Systems. Springer International Publishing, 2020.
- [3] Cho, K., van Merriënboer, B., Gulcehre, C., Bahdanau, D., Bougares, F., Schwenk, H., and Bengio, Y. Learning phrase representations using RNN Encoder-Decoder for statistical machine translation, September 2014. Available in <https://arxiv.org/abs/1406.1078>.
- [4] Cope, D. The Algorithmic Composer. A-R Editions, 2000.
- [5] Fabius, O. and van Amersfoort, J. R. Variational Recurrent Auto-Encoders, June 2015. Available in <https://arxiv.org/abs/1412.6581>.
- [6] Fernández, J. D. and Vico, F. AI methods in algorithmic composition: A comprehensive survey. Journal of Artificial Intelligence Research (JAIR), (48):513–582, 2013.
- [7] Gatys, L. A., Ecker, A. S., and Bethge, M. A neural algorithm of artistic style, September 2015. Available in <https://arxiv.org/abs/1508.06576>.
- [8] Goodfellow, I., Bengio, Y., and Courville, A. Deep Learning. Adaptive Computation and Machine Learning. MIT Press, 2016.
- [9] Hadjeres, G., Nielsen, F., and Pachet, F. GLSR-VAE: Geodesic latent space regularization for variational autoencoder architectures, July 2017. Available in <https://arxiv.org/abs/1707.04588>.
- [10] Hadjeres, G., Pachet, F., and Nielsen, F. DeepBach: a steerable model for Bach chorales generation, June 2017. Available in <https://arxiv.org/abs/1612.01010>.
- [11] Higgins, I., Matthey, L., Pal, A., Burgess, C., Glorot, X., Botvinick, X., Mohamed, S., and Lerchner, A. beta-VAE: Learning basic visual concepts with a constrained variational framework. In Proceedings of 5th International Conference on Learning Representations (ICLR 2017), Toulon, France, April 2017.
- [12] Hiller, L. A. and Isaacson, L. M. Experimental Music: Composition with an Electronic Computer. McGraw-Hill, 1959.
- [13] Kazakçi, A., Cherti, M., and Kégl, B. Digits that are not: Generating new types through deep neural nets. In François Pachet, Amílcar Cardoso, Vincent Corruble, and Fiammetta Ghedini, editors, Proceedings of the 7th International Conference on Computational Creativity (ICCC 2016), pages 188–195, Paris, France, June 2016. Available in <https://arxiv.org/abs/1606.04345>.
- [14] Keith, J. The Session, Accessed on 21/12/2016. Available in <https://thesession.org>.
- [15] Kingma, D. P. and Welling, M. Auto-encoding variational Bayes, May 2014. Available in <https://arxiv.org/abs/1312.6114>.
- [16] Kodali, K., Abernethy, J., Hays, J., and Kira, Z. On convergence and stability of GANs, December 2017. Available in <https://arxiv.org/abs/1705.07215>.
- [17] Lattner, S., Grachten, M., and Widmer, G. Imposing higher-level structure in polyphonic music generation using convolutional restricted Boltzmann machines and constraints, December 2016. Available in <https://arxiv.org/abs/1612.04742>.

- [18] Lewis, J. P. Creation by refinement: A creativity paradigm for gradient descent learning networks. In IEEE International Conference on Neural Networks, volume II, pages 229–233, San Diego, CA, USA, July 1988.
- [19] Mathieu, E., Rainforth, T., Siddharth, N., and Teh, Y. W. Disentangling disentanglement in variational autoencoders, June 2019. Available in <https://arxiv.org/abs/1812.02833>.
- [20] Mordvintsev, A., Olah, C., and Tyka, M. Inceptionism: Going Deeper into Neural Networks, Google AI Blog, June 2015. Available in <https://research.googleblog.com/2015/06/inceptionism-going-deeper-into-neural.html>.
- [21] Nierhaus, G. Algorithmic Composition: Paradigms of Automated Music Generation. Springer Nature, 2009.
- [22] Papadopoulos, G. and Wiggins, G. AI methods for algorithmic composition: A survey, a critical view and future prospects. In AISB 1999 Symposium on Musical Creativity, pages 110–117, April 1999.
- [23] Robert, T., Thome, N., and Cord, M. DualDis: Dual-branch disentangling with adversarial learning, June 2019. Available in <https://arxiv.org/abs/1906.00804>.
- [24] Roberts, A., Engel, J., Raffel, C., Hawthorne, C., and Eck, D. A hierarchical latent vector model for learning long-term structure in music. In Proceedings of the 35th International Conference on Machine Learning (ICML 2018), volume 80, pages 4364–4373. ACM, Montréal, PQ, Canada, July 2018.
- [25] Rocca, J. Understanding variational autoencoders (VAEs) – Building, step by step, the reasoning that leads to VAEs, September 2019. Available in <https://towardsdatascience.com/understanding-variational-autoencoders-vaes-f70510919f73>.
- [26] Sun, F. DeepHear – Composing and harmonizing music with neural networks, Accessed on 21/12/2017. Available in <https://fephsun.github.io/2015/09/01/neural-music.html>.
- [27] Todd, P. M. A connectionist approach to algorithmic composition. Computer Music Journal (CMJ), 13(4):27–43, 1989.
- [28] van der Maaten, L. and Hinton, G. H. Visualizing data using t-SNE. Journal of Machine Learning Research (JMLR), 9:2579–2605, 2008.
- [29] Yang, R., Wang, D., Wang, Z., Chen, T., Jiang, J., and Xia, G. Deep music analogy via latent representation disentanglement, October 2019. Available in <https://arxiv.org/abs/1906.03626>.

PARA ABORDAR A BOSSA NOVA

Henrique Almeida Martins de Souza

RESUMO

Esta exposição se propõe a abordar a bossa nova como prática cultural historicamente contextualizada. Para tanto, traça um breve panorama cultural do Rio de Janeiro das décadas de 1930 e 1940, onde se formariam duas forças culturais hegemônicas: o samba da era do rádio, e a música norte-americana. Estas, teriam agido sobre os atores sociais que ao fim da década de 1950 integrariam o movimento que veio a ser chamado bossa nova. A análise das escolhas que referenciaram prática musical destes atores está amparada na relação entre identidades narrativas e música, proposta pelo musicólogo Pablo Vila.

Palavras-chave: Bossa-Nova, Hegemonia, Identidades Narrativas.

Escrever a respeito bossa nova (BN) parece, ainda hoje, caminhar sobre um campo ideologicamente minado. Esta sensação se explica em função da produção sobre a BN nunca ter, aparentemente, passado do estágio que este autor entende por “linchamento ideológico ou esforço por sua legitimação”. Todos os trabalhos consultados até o momento, apresentam narrativas apaixonadas e, na maior parte das vezes, flagrantemente pendentes para um ou outro lado. Tendo o entendimento da inexistência de “neutralidade absoluta” do pesquisador hoje reconhecido (GOLDENBERG, 2004: 45), este trabalho esclarece não estar se referindo a este tipo de *bias*, ou parcialidade, mas às aprovações ou reprovações efusivamente ostentadas em textos mais ou menos panfletários a respeito da BN.

Como o presente texto não comporta uma revisão bibliográfica extensa, é tomada como exemplo da polarização política em torno da BN, a interlocução travada na década de 1960 entre José Ramos Tinhorão e Brasil Rocha Brito. O primeiro, ao tratar da identificação de traços norte-americanos na música brasileira ao longo do século XX avalia que

O movimento chamado de bossa nova a partir de 1958 veio finalmente agravar essa quebra de tradição, aprofundando a influência do jazz *be bop*, ao mesmo tempo que modificava a batida tradicional do samba, através de uma espécie de esquematização destinada a transformar esse gênero de música popular carioca no âmbito da classe média numa pasta sonora, mole e informe (TINHORÃO, 1966: 48-49).

Para Rocha Brito, por outro lado, compreender a BN

Não se trata de um regionalismo estreito, armado de preconceitos contra o que se possa adotar de culturas musicais estrangeiras. Segundo o conceito da bossa-nova, a revitalização dos característicos regionais de nosso populário se faz sem prejuízo da importação de procedimentos tomados a outras culturas musicais populares ou ainda à música erudita. É necessário, apenas, que da incorporação de recursos de outra procedência possa resultar uma integração, garantindo-se a individualidade das composições pela não-diluição dos elementos regionais (BRITO *in* CAMPOS, 2012: 24).

Passado mais de meio século do lançamento do disco *Chega de Saudade* de João Gilberto, a impressão obtida a partir das leituras – inclusive de trabalhos

mais recentes – é de que não se pode abordar a BN como objeto de estudo sem fazer uma escolha entre dois lados: o da defesa da cultura popular nacional, aviltada por uma manifestação musical alienada, ou o outro, que entende o movimento como uma manifestação cosmopolita, propondo uma visão da arte como algo que transcende fronteiras.

A polêmica parece ainda não ter sido resolvida e tampouco abandonada. Com efeito, a abordagem de música popular dentro da etnomusicologia, por vezes sugere o objeto como mero pretexto para discutir questões políticas, aparentemente consideradas “mais relevantes”. Nesta perspectiva, a BN, enquanto manifestação musical burguesa que veio a ter grande reconhecimento, seria um objeto que não justificaria qualquer empenho em sua análise, a não ser para revelar o jogo de poder que levou aquela geração a ser reconhecida em detrimento de artistas que não gozariam da mesma posição social.

Por outro lado, a leitura de trabalhos da área, realizados em outros países, revela o empenho de outras culturas em dominar o instrumental analítico das manifestações musicais nacionais, muitas vezes amparando-se em referenciais teóricos da mesma procedência. O entendimento do presente trabalho é que as potências culturais reforçam, desse modo, a posição hegemônica dentro do campo. Tratam dos próprios objetos, amparando-se em instrumentais teóricos construídos, ou adaptados para analisá-los. É neste sentido que, passadas algumas décadas do reconhecimento da BN enquanto prática musical, o empenho em buscar compreender esta manifestação para além da polarização política panfletária parece relevante para a pesquisa em música popular brasileira.

DA MÚSICA URBANA PRÉ-BOSSA NOVA NO RIO DE JANEIRO

O primeiro equívoco que as abordagens apaixonadas – tanto favoráveis, como desfavoráveis à BN – cometem grande parte das vezes é comparar este objeto com o chamado “samba tradicional”. Esse último, seria uma manifestação cultural “autenticamente brasileira”, destilada através dos séculos em encontros em rodas, onde conhecimentos ancestrais seriam desenvolvidos e amalgamados até desembocar em uma linguagem genuinamente brasileira que teria origem na prática cultural e social. O presente trabalho entende que a comparação entre BN e “samba tradicional” não é pertinente porque a geração que viria a compor o movimento chamado bossa nova em fins de 1950, crescera conectada não a este samba, mas ao “samba nacionalizado”. A “violência” à manifestação “genuinamente popular” vinha ocorrendo desde a década de 1930. A referência de símbolo nacional não seria o samba de roda, ou o samba de partido alto, mas um samba “‘inventado’ num contexto onde sua exterioridade se presta a fornecer a homogeneidade, escorregando de sua (problemática) vinculação com o *popular* para adoção mais conciliadora do ‘nacional’” (BRAGA, 2002: 314).

Longe de ser uma realidade restrita ao samba, nos casos da *cueca* chilena, *pasillo* equatoriano, e *bambuco* colombiano, gêneros também alçados a categoria de “nacionais”, houve igualmente

processos claros de homogeneização: isto é, de favorecer a semelhança à custa da diferença. Antes que se convertessem em gêneros nacionais era possível identificar uma multiplicidade de formas da *cueca*, do *pasillo* e do *bambuco*. Mas uma vez que passaram do terreno local ao nacional se eliminaram as diferenças estilísticas não desejáveis. Isto implica, por um lado um processo compositivo: há uma forma musical do gênero que vai ser mais válida; há uma estética que “se fixa” como apropriada. Por outro lado implica um processo de invisibilização – as formas do referido gênero que não se ajustam à referida descrição se convertem em formas menos válidas. A diferença se turva. Geralmente as diferenças estilísticas que se eliminam são aquelas que remetem a fatores étnicos, de gênero ou regiões não desejáveis. O *bambuco* se desafricaniza, a *cueca* se faz elegante, apropriada para o salão, o *pasillo* se adere a um regime *criollo* desindianizado. Isto é, a construção de uma categoria genérica se dá através de um processo da eliminação da diferença em favor da semelhança, e este processo é sempre estético e ideológico. A história do surgimento da idéia de um

gênero como conceito unitário está em parte ligada à história de homogeneização cultural empreendida através do estado-nação¹ (OCHOA, 2003: 87).

A extensa citação se justifica por acusar uma espécie de violência a determinadas práticas musicais, sempre que estas são incorporadas a projetos de nação que as usam como símbolo identitário, o que, no entendimento desta exposição é comum também ao caso do samba. Nas palavras de Luiz Otávio Braga,

... quando se eleva o Samba ao “que é nosso”, ele, mais que carioca, precisou ser “brasileiro”. O samba precisou ser *nacional* para poder ser símbolo identitário. Sua separação do *ritual* desancora-o através das “ondas hertzianas” e nesse sentido assume características que o transformam num gênero de música embora o aspecto da dança continue a ser importante nas comunidades de origem mas não essenciais para sua “invenção” como *tradição* perfeitamente *nacionalizada*. Essa transformação, portanto, está fundamentalmente ligada ao desenvolvimento da radiofonia brasileira. Aliás, supomos que é nesse momento mesmo que o samba é inventado como tradição de música nacional e para o qual não pode abrir mão de todas as possibilidades técnicas afluentes no período (BRAGA, 2002: 342).

Seria este o samba a agir sobre a geração que seria jovem em fins da década de 1950. Um samba *desritualizado*, amputado da atmosfera em que se desenvolveu e veiculado pela indústria de discos e radiofônica, consumido, portanto, de forma individual e subjetiva. Sobre este samba “inventado” já incidiam forças decorrentes dos meios de comunicação e avanços tecnológicos

1 En todos los casos, hubo procesos claros de homogeneización: es decir, de favorecer la semejanza a costa de la diferencia. Antes de que e convirtiesen en géneros nacionales, era posible identificar una multiplicidad de formas de la cueca, del pasillo y del bambuco. Pero una vez que pasaron del terreno local al nacional, se eliminaron las diferencias estilísticas no deseables. Esto implica, por una parte, un proceso compositivo: hay una forma musical del género que va a ser la más válida; hay una estética que “se fija” como la apropiada. Por otra parte, implica un proceso de invisibilización – las formas de dicho género que no se ajustan a dicha descripción se convierten en formas menos válidas –. La diferencia se borra. Generalmente las diferencias estilísticas que se eliminan son aquellas que remiten a factores étnicos, de género o de región no deseables. El bambuco se desaffricaniza, la cueca se hace elegante, apropiada para el salón, el pasillo se adhiere a un régimen criollo desindianizado. Es decir, la construcción de una categoría genérica se da a través de un proceso de eliminación de la diferencia a favor de la semejanza y dicho proceso es siempre estético e ideológico. La historia del surgimiento de la idea de género como concepto unitario esté en parte ligada a la historia de homogeneización cultural empreendida a través del estado-nación.

que impunham mudanças e descaraterizações à linguagem praticada em rodas. Seria ainda na década de 1930 que o microfone e o rádio possibilitariam

a invenção de um outro cantor: o cantor de rádio. Graças a essa invenção vozes “pequenas” como a de Noel Rosa, Ismael Silva, do “pioneiro” Mário Reis tornam possível a fixação do samba e seu estilo recitado, sem “berreiro” (BRAGA, 2002: 83).

Dataria também do mesmo período, a pressão para adoção de instrumentação e técnicas de arranjo norte-americanas. Sobre isso, afirma o autor que

Radamés Gnattali já nos dissera de viva voz das investidas de Mr. Evans, o mitológico diretor e gravador da RCA no que tange à maneira de orquestrar e mesmo, de compor imitando conjuntos americanos pequenos, médios e grandes (BRAGA, 2002: 85).

Nota-se, portanto, que algumas características geralmente atribuídas à BN, como a aproximação com a linguagem jazzística ou o “canto falado”, já se encontravam e curso décadas antes da consolidação do gênero, em uma música veiculada como nacional. Por este motivo, argumentos amparados nestes traços musicais, para condenar ou validar a prática musical da BN, seja como prática “alienada” ou como manifestação de maior sensibilidade são, para este trabalho, improcedentes.

CONSTITUIÇÃO DE FORÇAS CULTURAIS HEGEMÔNICAS NO BRASIL DAS DÉCADAS DE 1930-40

Em verdade, o que parece de fato ter ocorrido ao longo das décadas de 1930 e 1940 foi a consolidação de dois vetores culturais hegemônicos: o samba “de rádio” como referência de música nacional, e a cultura norte americana como paradigma de modernidade. O entendimento de Braga de que “é no albor dos anos 30 que a rádio difusão no Brasil começará a invadir o espaço privado na vida do Rio de Janeiro e passará a exercer um impacto profundo e transformador na cultura, num nível que será intenso nos anos 40” (BRAGA, 2002: 56), converge com a avaliação do historiador Antônio Pedro Tota, para quem

A veiculação, pelo rádio, de estereótipos do estilo de vida americano ocorria desde a década anterior, mas os programas daquela época não se

comparavam, quantitativamente e qualitativamente, aos produzidos nos anos 40 (TOTA, 2000: 153).

O objeto do relevante estudo de Tota é a criação, em 16 de agosto de 1940, de uma agência no governo Roosevelt, de relações culturais com a América Latina, comandada por Nelson Rockefeller. Nomeada no primeiro ano como Office for Coordination of Cultural Relations between the Americas, e no ano seguinte, Office of the Coordinator of Inter-American Affairs (OCIAA), a agência era organizada em

três divisões: Divisão Comercial e Financeira, Divisão de Comunicações e Divisão de Relações Culturais. Objetivos político-econômicos estavam na base do projeto da agência, que falava numa “hemisphere economic policy”. No entanto, para atingir esse objetivo, deu-se uma importância notável às atividades culturais e à comunicação (TOTA, 2000: 51).

Ainda nas palavras do historiador

A ideia dos Estados Unidos como modelo era um dos pontos centrais da filosofia de Nelson [Rockefeller] e de seu pessoal. As transmissões de rádio, cinema, os projetos de saneamento e saúde e os programas econômicos tinham um sentido paradigmático, isto é, os Estados Unidos possuíam o segredo do progresso e, o que era mais importante, estavam dispostos a compartilhá-lo com o Brasil (TOTA, 2000: 180).

Dentro da Divisão de Relações Culturais, a Divisão de Rádio do OCIAA deveria combater a disseminação ideológica do Eixo – visto que havia programas regulares dirigidos ao Brasil por rádios alemãs e italianas. Segundo o profissional de propaganda Don Francisco, diretor da Divisão

O rádio ajuda a criar uma opinião pública dinâmica no hemisfério ocidental, apoiando de forma contínua o esforço de guerra das repúblicas americanas. A opinião pública, uma vez informada, não aceitará nem tolerará a propaganda dos países do Eixo que atinge o continente (FRANCISCO, *apud* TOTA, 2000: 73).

Assim, o primeiro empreendimento radiofônico realizado pelo Office, seria um radiojornal produzido pela CBS. Em 1940, a empresa anunciaria a

contratação do radialista Luís Jatobá. A familiaridade de Rockefeller com o empresariado norte-americano lograria uma aliança entre as empresas CBS e NBC, concorrentes em solo norte-americano, e parceiras nas transmissões de ondas curtas para a América Latina em função do esforço de guerra. No Brasil, jornais e revistas como *Seleções* e *Em Guarda*, divulgavam o horário e programação radiofônica do Office. Esta era transmitida no Rio de Janeiro por rádios como Cruzeiro do Sul, Mayrink Veiga e Tupi. Fora isso,

Na *Hora do Brasil*, cinco minutos eram cedidos para o Office, que transmitia de Nova York. Na grade normal ouviam-se, também diariamente, os comentários de Júlio Barata, que passou um curto período nos Estados Unidos, ou Raimundo Magalhães, funcionários do alto escalão do DIP que haviam sido cedidos para o "Office of the Coordinator of Inter American Affairs" (TOTA, 2000: 76-77).

Na programação havia, de um lado, diversos programas de rádio como *Nações Unidas Falam*, *Estamos em Guerra*, ou *Marcha do Tempo*, que divulgavam a resistência moral e material ao avanço do Eixo. De outro havia "programas que se encarregavam de difundir entre nós o modo de vida americano, amparando-se, quase sempre, nas músicas e nos filmes" (TOTA, 2000: 77).

Entre outras contribuições, o trabalho de Tota esclarece que ao fim da Segunda Guerra, os Estados Unidos eram, para o Brasil, o paradigma de modernidade a ser seguido. Isso também se manifestaria nas práticas musicais. Apesar de o historiador entender, com base em uma pesquisa do Ibope de 1944, que a música não foi um bom veículo do americanismo, dado que os brasileiros escutavam mais música brasileira do que norte-americana, o presente trabalho entende que escapara ao historiador o fato de o processo de "americanização" via música, não poder ser identificado nesta pesquisa do Ibope. Trata-se, no fundo, da diferença de natureza entre pesquisas quantitativas e qualitativas. Os valores norte-americanos se insinuavam dentro da produção musical brasileira conforme foi apontado por Braga. Produzíamos nossas músicas populares, mas desde a década de 1930, os arranjos e o instrumental tinham como paradigma a música popular norte-americana. Daí a revolta e alarmismo de autores como Tinhorão, vendo a produção musical "autenticamente" brasileira sendo afetada por técnicas estrangeiras.

É, portanto, com base na elevação do samba a música nacional durante da Era Vargas, e com a Política da Boa Vizinhança que, no referido período, a cultura norte-americana e “samba de rádio” passam a constituir forças hegemônicas no plano cultural. Vetores que agiriam sobre a formação dos jovens que cresciam no Rio de Janeiro da época, e viriam a integrar a primeira geração da bossa nova.

BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA DA DÉCADA DE 1950

A prática musical que veio a ser chamada BN situa-se e um contexto histórico onde as referências hegemônicas constituídas desde a década de 1930 e intensificadas em 1940, incidiriam com grande vigor, especialmente em função do projeto de nação de Juscelino Kubitschek. Apesar de frequentemente lembrado de maneira otimista e atrelado à forte industrialização, as leituras sobre o período revelam um quadro de forte tensão política que pôde ser superado em função da habilidade política de JK.

Lembre-se que Kubitschek fora empossado a partir de um “contragolpe preventivo” do então ministro da guerra General Lott, assumindo o governo numa situação delicada, e sendo violentamente combatido por setores antigetulistas e por civis ligados à UDN – União Democrática Nacional. A historiadora Maria Emília Prado² esclarece que

O suicídio de Vargas em agosto de 1954 tornou-se o ponto de referencia para as forças políticas que se encontravam envolvidas no processo eleitoral que teve, fundamentalmente, duas forças políticas se defrontando. De um lado o varguismo, que com o suicídio de Getúlio ganhou uma nova expressão. De outro a oposição representada pela UDN. A aliança política se fez, então, entre o Partido Social Democrata (PSD) e o Partido Trabalhista Brasileiro (PTB) que recebia o apoio do Partido Comunista Brasileiro (PCB). Esta aliança possibilitou a eleição de Juscelino Kubitschek e a derrota do anti-getulismo (PRADO, 2008: 22).

2 Professora titular de História do Brasil da UERJ, coordenadora do Laboratório Intelectuais, Cultura e Política. Possui doutorado em História Social pela USP e pós doutorado em Ciência Política e História.

Situado entre o suicídio de Vargas e a renúncia de Jango, o governo JK foi

marcado por crises militares no começo e no fim do período, como os levantes de Jacareacanga e de Aragarças; pelas crises provocadas por conflitos entre as três armas militares; por uma intensa atividade sindical e partidária; pela ascensão dos movimentos camponeses, e pela crescente intervenção da Igreja na área político-social, sobretudo no Nordeste (BENEVIDES *in* GOMES, 1991: 10).

Apesar disso, a era JK é lembrada como politicamente estável. Maria Victória Benevides³ atribui este fato à capacidade de Juscelino de administrar e superar crises. Para a historiadora Rosilene Dias Montenegro⁴, “Senhor de grande acurácia política, [Juscelino] deve ter considerado a conjuntura nacional do sentimento de perda do mito Getúlio Vargas e deve ter pesado a seu favor essa força ‘ininteligível’ que poderia ser canalizada para ele” (MONTENEGRO, 2001: 262). Assim, a forma como JK lidou com a sensibilidade social decorrente do suicídio de Getúlio, e conseguiu deslocar e ressignificar empreendimentos políticos iniciados em período anterior à sua gestão para seu governo, denotam a destreza administrativa e, para alguns destes autores, o carisma de estadista que o ex-presidente possuía.

Apesar de a industrialização brasileira ser amplamente creditada a JK,

Vargas em seus diferentes momentos à frente da chefia do Estado, como ditador ou presidente eleito, tratou de construir as bases para implantação desse parque industrial [...]. Dessa forma quando se encerrou o segundo governo de Vargas (1951-1954), o Brasil já se encontrava bastante transformado. Caminhava, a passos largos, para o fim da predominância do mundo rural, pois a urbanização crescia de modo acelerado, ainda que a ocupação dos espaços urbanos ocorresse de modo extremamente desordenado (PRADO, 2008: 22).

3 Professora titular de sociologia da Faculdade de Educação da USP. Diretora e pesquisadora sênior do Centro de Estudos de Cultura Contemporânea. Socióloga com especialização no campo da Ciência Política e do Direito e em temas da História Política brasileira. Possui doutorado em sociologia pela USP e pós-doutorado pelo Social Sciences Research Council.

4 Professora associado da UFCG atuando nos cursos de graduação e pós graduação em História. Doutora em História pela UNICAMP.

As palavras da historiadora permitem constatar que JK encontrara o caminho para a industrialização previamente pavimentado, e o que seria o grande objetivo de seu projeto de nação – desenvolver o país através da industrialização – já se encontrava em andamento em momento anterior ao seu governo. O material pesquisado expõe que já na época anterior ao governo JK,

o debate nacional sobre os destinos da economia e consequentemente, do futuro do país ou da solução de seus problemas passava entre outros fatores pela proposta de industrialização, e pela idéia generalizada de progresso, uma vez que o progresso e a modernidade eram imagens que estavam arraigadas solidamente nos cérebros contemporâneos. Essa era, portanto a mentalidade das massas, que foi por sua vez muito explorada pelo governo de Getúlio (MONTENEGRO, 2001: 262).

Dado o ambiente hostil em alguns setores da vida pública brasileira à sua candidatura – fossem os udenistas personificados na figura do jornalista Carlos Lacerda, ou por parte dos militares descontentes com o apoio de PCB (Partido Comunista Brasileiro) à aliança PSD-PTB –, “Juscelino procurou, então, traçar os rumos de seu governo oferecendo ao país uma agenda destinada a acelerar o processo de transformação pelo qual o país vinha passando desde o decênio de 1930” (PRADO, 2008: 22).

As análises políticas são caras a este trabalho por evidenciarem um ambiente político muito coerente com as análises culturais do período. A ideia de progresso e modernidade vinculadas à industrialização, (também) trariam os Estados Unidos como paradigma desde a década de 1930. Como vimos, esta referência seria consideravelmente intensificada a partir da década de 1940 através das atividades do OCCIA. Na década de 1950, seria nestas bases de valores que o governo Kubitschek garantiria sua estabilidade. Um exemplo eloquente desta política seria a expressão “desenvolvimentismo”, cunhada em seu projeto político em substituição ao que antes de chamava “fomento ao desenvolvimento” (BENEVIDES in GOMES, 1991: 9). Há um movimento de continuidade entre os termos, porém, enquanto “fomento” sugere estímulo para que o desenvolvimento ocorra, “desenvolvimentismo” dá a ideia de que isto já se encontra em curso. Não poderia ser diferente em um projeto de governo cujo *slogan* desde a sua candidatura era “50 anos em 5”. Para atingir tamanho

feito – alcançar o desenvolvimento proporcional a 50 anos em apenas 5 –, após eleito, Juscelino lançaria mão do *Programa de Metas*. Nas palavras de Ronaldo Costa Couto⁵ tratava-se

de políticas setoriais e investimentos de infraestrutura, sobretudo em energia e transportes, priorizando também indústrias de base, alimentação e educação. Suas 31 metas estão assim desdobradas: *energia* (metas 1 a 5) [...]; *transportes* (metas 6 a 12) [...]; *alimentação* (metas 13 a 18) [...]; *indústrias de base* (metas 19 a 29) [...]; *educação* (meta 30); e, finalmente, a construção de Brasília, meta-síntese (COUTO, 2013: 100).

A idéia de continuidade e ressignificação de elementos do projeto varguista pode também ser percebida nas palavras de Couto, ao explicar que “O Programa de Metas é a retomada, em nova escala e abrangência, da estratégia varguista de governar para o desenvolvimento econômico e social” (COUTO, 2013: 100).

Foi este programa que marcou a gestão de Juscelino como período de forte industrialização, quando em verdade o caminho já havia iniciado na gestão varguista. Assim, é possível enxergar um deslocamento de valores presentes desde Era Vargas que seriam vinculados ao projeto nacional desenvolvimentista. Os trabalhos consultados permitem interpretar que a habilidosa manobra política de JK, passa pelo redirecionamento de parte do populismo varguista. Se o processo de industrialização já havia começado desde o decênio de 1930, e as idéias de progresso e modernidade já encontravam-se arraigados na sociedade brasileira, o Programa de Metas viria a levar este entendimento a outro patamar, por um lado vinculando definitivamente o imaginário de modernidade à figura de Juscelino, e por outro garantindo apoio popular para lidar com o delicado quadro político que encontrou durante a campanha e primeiros anos de governo.

MOBILIZAÇÃO DO IMAGINÁRIO SOCIAL NACIONAL DESENVOLVIMENTISTA

5 Economista pela UFMG, doutor em história pela Universidade de Paris-Sorbonne, membro do Instituto Histórico e Geográfico do Distrito Federal, da Academia Brasileira de Letras e da Academia Mineira de Letras.

Assim, a presente pesquisa entende que muito da imagem comumente associada ao período JK deve-se à mobilização do imaginário social vinculado à modernidade realizada em seu governo. José Murilo de Carvalho entende que “a elaboração de um imaginário é parte integrante da legitimação de qualquer regime político” (CARVALHO, 2005: 10) sendo particularmente relevante em momentos de mudança política e social, e em momentos de redefinição de identidades coletivas (CARVALHO, 2005: 11) pois,

É por meio do imaginário que se pode atingir não só a cabeça mas, de modo especial, o coração, isto é, as aspirações, os medos e as esperanças de um povo. O imaginário social é constituído e se expressa por ideologias e utopias, sem dúvida, mas também – e é o que aqui me interessa – por símbolos, alegorias, rituais, mitos (CARVALHO, 2005: 10).

Em sua tese de doutorado, Montenegro esclarece que este imaginário vinha sendo trabalhado desde a candidatura de JK e, ao destacar a receptividade ao Plano de Metas por grande parte da população a historiadora afirma que

o que colocou o imaginário social em ação foi o mito da modernidade e a crença que se foi forjando da possibilidade de sua realização, ou seja, aquilo que Francisco Campos dizia sobre a relação do mito com a verdade. O imaginário posto em ação atingia a todos os grupos sociais. Mobilizava seus sonhos (MONTENEGRO, 2001: 293).

A relevância do imaginário social ganha importância substancial no entendimento de nação como

uma comunidade política imaginada – e inerentemente imaginada tanto limitada quanto soberana. Ela é *imaginada* porque mesmo os membros da menor nação nunca irão ver a maioria do seus companheiros, conhecê-los, ou mesmo ouvir falar deles, mesmo assim na mente de cada um deles vive a imagem de sua comunhão. [...] Comunidades devem ser distinguidas não por sua falsidade/genuinidade, mas pelo estilo em que são imaginadas. (ANDERSON, 1996: 7)⁶.

6 In an anthropological spirit, then, I propose the following definition of the nation: it is an imagined political community – and imagined as both inherently limited and sovereign. It is imagined because the members of

Assim, ao encontrar a sociedade ainda sensível ao suicídio de Getúlio e um quadro politicamente instável, parece razoável que o então presidente tenha recorrido ao imaginário de modernidade que já vinha sendo construído, mas talvez não muito explorado (e certamente não nos termos em que foi por Juscelino), desde as gestões de Vargas como forma de legitimação de seu plano de governo. Juscelino então, parece deslocar em parte o populismo varguista, sob a bandeira da modernização e progresso como superação do subdesenvolvimento. Para Benevides

No juscelinismo está clara a proposta para o futuro, em termos ideológicos da “construção do novo” – país, Estado e nação – e uma proposta prática de mudança na administração pública. É assim que o populismo toma outro sentido com Juscelino [...] (BENEVIDES *in* GOMES, 1991: 15).

Montenegro concorda com a declaração afirmando que JK “não rompia com a tradição, mas a *re-significava*, como também re-significava as práticas políticas. As imagens de inovação, realização e mudanças eram caras à imagem pública de Juscelino” (MONTENEGRO, 2001: 259). Assim, “A euforia desenvolvimentista e, especificamente, a fundação de Brasília e a implantação da indústria automobilística, no âmbito do Programa de Metas, converteram-se na resposta de um novo e ‘moderno’ populismo” (BENEVIDES *in* GOMES, 1991: 15).

Não rompendo com parte do populismo varguista, vinculando-se a um imaginário pré-existente, o imaginário de modernidade juscelinista aproxima-se

daquilo que Baczko chamou de comunidade de imaginação ou comunidade de sentido. Inexistindo esse terreno comum, que terá suas raízes seja no imaginário pré-existente, seja em aspirações coletivas em busca de um novo imaginário, a relação de significado [entre dois objetos, duas idéias, ou entre objetos e idéias, ou entre duas imagens] não se estabelece e o símbolo cai no vazio, se não no ridículo (CARVALHO, 2005: 13).

even the smallest nation will never know most of their fellow-members, meet them, or even hear of them, yet in the minds of each lives the image of their communion. (...) Communities are to be distinguished, not by their falsity/genuineness, but by the style in which they are imagined.

Dessa forma, a relação entre a industrialização e o imaginário de modernidade nacional desenvolvimentista posiciona-se, no projeto de nação de Juscelino, também como estratégia de governo que o permitiu não apenas administrar um período politicamente turbulento como entrar para a história como um chefe de estado que parece não ter tido grandes problemas em fazê-lo. A mobilização deste imaginário fica evidente nos oitenta e seis discursos de Juscelino registrados no ano de 1957 dos quais

quatorze referiam-se a inaugurações de hidrelétrica, usinas e fábricas; onze a instalações de fábricas e congressos científicos; nove foram proferidos em eventos nos quais Juscelino foi paraninfo; nove foram dirigidos ao povo. Em todos estes discursos foi evocado o imaginário da modernidade e, especialmente, o sonho de transformar o Brasil, numa grande nação (MONTENEGRO, 2001:352).

Esta breve contextualização histórico-política respalda o entendimento de que, a ideia de modernidade, estaria presente desde as gestões de Vargas, e desde o decênio de 1930 traria o modelo norte-americano como referência. A partir da Segunda Guerra, o investimento norte-americano consolida os Estados Unidos como paradigma de modernidade a ser seguido pelo Brasil, tanto no aspecto econômico quanto no cultural. Na década de 1950, quando da gestão de Juscelino Kubitschek, este imaginário é trabalhado de forma consideravelmente mais intensa, e se encontra presente na sociedade carioca, Distrito Federal até a inauguração de Brasília.

CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADES CULTURAIS

A presente abordagem da BN enquanto prática musical urbana baseia-se na proposta de Pablo Vila (1996), que aborda a construção de identidades culturais sob a perspectiva pós-subculturalista e pós-estruturalista, admitindo portanto, negociações dos atores sociais em relação a seus objetos de identificação. Para compreender o processo de formação identitária, o musicólogo argentino adota primeiramente a teoria da articulação junto à teoria das interpelações na música popular. A primeira teoria busca superar a ideia de homologia estrutural entre gêneros musicais e classes sociais preservando

a idéia da autonomia relativa dos elementos culturais e ideológicos,

mas também insiste que os padrões combinatórios mediatizam padrões que existiriam na formação econômico-social através de uma luta contínua pela formação de sentido⁷ (VILA, 1996: 5).

Já a teoria das interpelações na música popular, compreende seu objeto como um artefato cultural que oferece elementos usados pelos indivíduos na construção de sua identidade social. Assim, “o som, as letras e as interpretações por um lado oferecem maneiras de ser e de comportar-se, e por outro oferecem maneiras de satisfação psíquica e emocional⁸” (VILA, 1996: 5). O musicólogo recorre a Frith expondo a compreensão de que

[...] usamos canções populares [*pop songs*] para criar uma espécie de auto-definição, um lugar definido na sociedade. O prazer que a música popular [*pop music*] produz é um prazer de identificação – com a música que gostamos, com os praticantes daquela música, com as outras pessoas que gostam dela⁹ (FRITH, 1987, *apud* VILA, 1996: 6).

À complexidade de sentidos atribuíveis à música popular, agrega-se ainda o que se diz acerca dela. Descrições analíticas, apreciações críticas e artigos jornalísticos afetam seu significado. Na maior parte das vezes, “Argumentos quanto à música são menos referentes à sua qualidade e mais referentes a como classifica-las; sobre o que há na música para ser de fato acessado”¹⁰ (FRITH, 1990: 96-97, *apud* VILA, 1996: 7). Assim, ouvintes ordinários não estão preocupados com o sentido inerente da música, mas no que ela significa para eles.

A abordagem de Vila, portanto, compreende que o objeto musical funciona como interpelador entre música popular e identidade, de forma

7 Así, la teoría de la articulación preserva la idea de la autonomía relativa de los elementos culturales e ideológicos, pero también insiste en que los patrones combinatorios mediatizan patrones que existirían en la formación económico-social a través de una lucha continua por la conformación del sentido.

8 De esta manera, el sonido, las letras y las interpretaciones, por un lado ofrecen maneras de ser y comportarse, y por el otro ofrecen modelos de satisfacción psíquica y emocional.

9 ... we use pop songs to create for ourselves a particular sort of self-definition, a particular place in society. The pleasure that pop music produces is a pleasure of identification – with the music we like, with the performers of that music, with the other people who like it.

10 Arguments about music are less about the qualities of the music itself than about how to place it, about what is in the music that is actually to be assessed.

articulada. Na articulação deste objeto, estão em jogo o sentido atribuído a ele pelo senso comum e pelo indivíduo que o escolhe ou não como parte de seu discurso identitário.

Indivíduos participam em uma “dialética interpelativa”, e isto requer formas e áreas específicas de prática cultural ... a música popular tem estado centralmente envolvida na produção e manipulação da subjetividade ... a música popular esteve mais preocupada em oferecer formas nas quais pessoas possam desfrutar e valorizar identidades pelas quais ansiavam ou acreditam possuir, do que em refletir uma realidade social” (MIDDLETON, 1990, *apud* VILA, 1996: 7)

Se o sentido da música não é inerente ao material musical, a saída é localizá-lo nos discursos contraditórios, através dos quais as pessoas lhes atribuem significado. Para Vila, a razão do êxito de um significado sobre o outro (ou de uma interpelação sobre outra), em determinados atores sociais, não pode ser esclarecida apenas pela teoria da articulação e interpelação, mas pode encontrar explicação no desenvolvimento da teoria narrativa.

Segundo esta teoria, a narrativa não é um estilo literário, mas uma categoria epistemológica. O sentido de uma experiência não é refletido pela linguagem, e sim construído por ela. Os indivíduos encontram vários discursos com os quais podem formar sua identidade em diferentes contextos culturais e “é precisamente no reino da cultura onde se desenvolve a luta pelo sentido das diferentes posições do sujeito, e a música é uma fonte muito importante de tal tipo de discursos”¹² (VILA, 1996: 11).

Para o autor,

a identidade social se baseia em uma luta discursiva contínua acerca do sentido que define as relações sociais e posições em uma sociedade e tempo determinados. Um dos resultados desta luta discursiva é que os nomes e rótulos que definem as diversas

11 Subjects participate in an “interpellative dialectic”, and this takes specific forms in specific areas of cultural practice ... popular music has been centrally involved in the production and manipulation of subjectivity ... popular music has been always concerned, not so much with reflecting social reality, as with offering ways in which people could enjoy and valorize identities they yearned for or believed themselves to possess.

12 Así, es precisamente en el reino de la cultura donde se desarrolla la lucha por sentido de las diferentes posiciones de sujeto, y la música es una fuente muy importante de tal tipo de discursos.

relações e posições sociais passam a integrar o reino do sentido comum (Gramsci, 1975: 1396) impregnados com as conotações propostas pelos vencedores desta batalha pelo sentido¹³ (VILA, 1996: 11).

Com efeito, "nem todas as opções culturais têm a mesma força na luta por sentido, e aqui aparece o problema da construção da hegemonia (Gramsci, 1971: 161)"¹⁴ (VILA, 1996: 11). A construção hegemônica se dá através de propostas de identidades funcionais aos interesses dos grupos hegemônicos que são oferecidas aos diferentes atores sociais.

HEGEMONIA

As diversas posições que integram nossos sistemas classificatórios vêm acompanhadas por informações; estão "carregadas de sentido e tal sentido usualmente está ligado à construção da hegemonia em uma sociedade e tempo determinados"¹⁵ (VILA, 1996: 13).

Raymond Williams explica que o conceito de hegemonia

supõe a existência de algo verdadeiramente total, não apenas secundário ou superestrutural, como no sentido fraco de ideologia, mas que é vivido em tal profundidade, que satura a sociedade a tal ponto e que, como Gramsci o coloca, constitui mesmo a substância e o limite do senso comum para muitas pessoas sob sua influência, de maneira que corresponde à realidade da experiência social muito mais nitidamente do que qualquer noção derivada da fórmula de base e superestrutura (WILLIAMS, 2011: 51-52).

13 Así, nuestra posición teórica sostiene que la identidad social se basa en una continua lucha discursiva acerca del sentido que define a las relaciones sociales y posiciones en una sociedad y tiempo determinados. Uno de los resultados de esta lucha discursiva es que los nombres e rótulos que definen a las diversas relaciones y posiciones sociales entran a formar parte del reino del sentido común (Gramsci, 1975: 1396) impregnados con las connotaciones propuestas por los "ganadores" de esta batalla por el sentido.

14 Por supuesto no todas las opciones culturales tienen la misma fuerza en la lucha por el sentido, y aquí aparece el problema de la construcción de la hegemonía.

15 ... tales clasificaciones están cargadas de sentido y tal sentido usualmente está ligado a la construcción de hegemonía en una sociedad y un tiempo determinados.

Ou seja, o teórico inglês se afasta do entendimento da cultura como mero reflexo da realidade econômica. Na verdade, ela existiria dentro de um sistema “central de práticas, significados e valores que podemos chamar apropriadamente de dominante e eficaz. Isto não implica nenhuma presunção sobre seu valor. O que estou dizendo é que ele é central” (WILLIAMS, 2011: 53). Este sistema seria composto não por valores abstratos, mas por valores

organizados e vividos. É por isso que a hegemonia não pode ser entendida no plano da mera opinião ou manipulação. Trata-se de todo um conjunto de práticas e expectativas; o investimento de nossas energias, a nossa compreensão corriqueira da natureza do homem e do seu mundo. Falo de um conjunto de significados e valores que, do modo como são experimentados enquanto práticas, aparecem confirmando-se mutuamente. A hegemonia constitui, então, um sentido de realidade para a maioria das pessoas em uma sociedade, um sentido absoluto por se tratar de uma realidade vivida além da qual se torna muito difícil para a maioria dos membros da sociedade mover-se, e que abrange muitas áreas de suas vidas (WILLIAMS, 2011: 53).

Esta realidade não seria “determinante” – termo propriamente problematizada por Williams, e descartado para uma análise cultural pós-estruturalista – para produção musical dos atores sociais que vieram a compor o movimento a que se veio chamar bossa nova. Mas seria um fator a ser levado em consideração nas decisões e escolhas feitas pelos indivíduos que praticavam música popular no Rio de Janeiro ao final dos anos 1950. É por este motivo que, para Williams

o ponto-chave é a seleção – a forma pela qual, a partir de toda uma área possível do passado e do presente, certos significados e práticas são escolhidos e enfatizados, enquanto outros significados e práticas são negligenciados e excluídos. De modo ainda mais importante, alguns desses significados e práticas são reinterpretados, diluídos ou colocados em formas que dão suporte ou, ao menos, não contradizem os outros elementos dentro da cultura dominante eficaz (WILLIAMS, 2011: 54).

Vila resolve o ponto-chave de Williams através da trama argumental. Esta seria o meio pelo qual os significados e categorias classificatórias de determinados objetos conferem coerência à narrativa. Nas palavras do musicólogo, “A trama argumental que utilizamos para compor nossas narrativas vão determinar

o foco de nossa atenção, provendo-nos os princípios que vão permitir distinguir entre o que é um primeiro plano do que é só um contexto”¹⁶ (VILA, 1996: 22).

¹⁶ De ahí que la trama argumental que utilizamos para componer nuestras narrativas va a determinar el foco de nuestra atención, proveyéndonos de los principios que nos van a permitir distinguir entre lo que es un primer plano de lo que sólo es contexto.

Daí se pode afirmar que a batalha hegemônica mais importante se ganha quando os atores sociais aceitam (evidentemente através de um processo muito complexo de reconhecimento, luta e negociação) as posições do sujeito tal qual são oferecidas pelo grupo hegemônico. E é aqui justamente onde o tema das interpelações converge com o dos sistemas classificatórios e identidades narrativas¹⁷ (VILA, 1996: 12).

Assim, na proposta de Vila, as articulações de elementos culturais e ideológicos e as lutas decorrentes das articulações gerariam categorias classificatórias. Estas por sua vez, permitiriam aceitar ou refutar determinados artefatos culturais como objetos de interpelação pertinentes ou não à constituição da identidade social. Finalmente, a condição que permitiria a aceitação de um discurso ou de um elemento ideológico ou cultural, seria determinada pela narrativa que os atores sociais estariam construindo de sua própria identidade.

IDENTIDADES NARRATIVAS E A BN

A proposta de análise da BN aqui elaborada baseia-se na abordagem deste objeto sob o referencial das *identidades narrativas e música* (Vila, 1996). A prática musical popular urbana do Rio de Janeiro na década de 1950 encontrava-se em um contexto onde havia duas principais categorias classificatórias hegemônicas a respeito da música popular: o “samba do rádio” como símbolo de música nacional e a música norte-americana – o *jazz*, mais especificamente –, como símbolo de modernidade. Com efeito, esses seriam vetores culturais incidindo sobre a primeira geração de músicos da BN durante grande parte de sua vida.

Esses objetos culturais viriam a se articular na narrativa identitária desta geração e seriam pontos referenciais na trama argumental daqueles atores sociais. De um lado, a música brasileira, representativa da identidade nacional, já distanciada de sua expressão original, associada a uma música “de todos” por ser nacional, cujo consumo para a maioria dos brasileiros da camada média

17 De ahí que se puede afirmar que la batalla hegemónica más importante se gana cuando los actores sociales aceptan (por supuesto a través de un proceso muy complejo de reconocimiento, lucha y negociación) las posiciones de sujeto tal cual son ofrecidas por el grupo hegemónico. Y es aquí justamente donde el tema de las interpelaciones converge con el de los sistemas clasificatorios y las identidades narrativas.

da sociedade era, desde a década de 1930, individual, subjetivo, separado da prática social que lhe dera origem. De outro a música norte-americana, convergente com o imaginário de desenvolvimento e modernidade amplamente divulgado no governo JK.

Reforçando o referencial pós-estruturalista da teoria de Vila, o que se expõe aqui não é uma relação de causa e efeito, mas a exposição de elementos culturais que referenciaríamos as escolhas dos objetos interpeladores daquela geração e sua articulação. Conforme exposto acima, trata-se de pontos nodais, articulados em uma trama argumental que compunham a narrativa identitária da geração que ao fim da década de 1950 teria sua prática musical reconhecida, não por acaso, sob a chancela de “bossa-nova”.

A proposta de JK de resignificação de práticas políticas pré-existent, e superação dos problemas nacionais através da modernização, tendo como paradigma os Estados Unidos, teria uma resposta análoga na prática musical do grupo de atores sociais que integraram a primeira geração da BN. A ideia de que a modernidade já havia chegado, e de que o desenvolvimento brasileiro já estava em curso, teria na BN uma correspondência ao estímulo que vinha ocorrendo há mais de duas décadas sobre a prática musical e que vinha sendo intensificada desde a posse de JK.

Parte das características atribuídas à BN, como o “cantar falado” podem, efetivamente, estar conectadas a uma categoria classificatória entendida como nacional, dada a fixação do estilo por cantores de rádio como Mário Reis, vinculados ao samba “inventado”, duas décadas antes. A sonoridade jazzística pode também ser interpretada como algo presente no imaginário social de modernidade - vinculado à cultura norte-americana - e também à cultura nacional, decorrentes dos arranjos de samba elaborados para orquestra de sopros, com formação e técnicas de arranjos próximas às da música norte-americana.

O fato é que, para além da suposta “alienação”, ou “maior sensibilidade” daquela geração, a prática musical que integraram encontra-se situada em um devir histórico que proporcionou condições para seu surgimento. Dentre estas condições, este trabalho destaca principalmente três: 1) as categorias classificatórias hegemônicas de música nacional e de música moderna, respectivamente samba do rádio e o *jazz*, presentes no Rio de Janeiro da década de 1950; 2) o imaginário social de modernidade, presente desde as gestões de

Vargas e consideravelmente intensificadas no governo JK; 3) a trama argumental dos atores sociais que tinham como prática musical a BN, como justificativa da seleção dos dois gêneros populares – “samba nacional” e jazz – para compor parte de sua narrativa identitária.

REFERÊNCIAS

- ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities: reflections on the origin and spread of nationalism*. Londres: Verso, 1996.
- BRAGA, Luiz Otávio R. C. *A Invenção da Música Popular Brasileira: de 1930 ao final do Estado Novo*. Rio de Janeiro, 2002. Tese de Doutorado em História Social. IFCS – UFRJ.
- BRITO, Brasil Rocha. Bossa Nova. In: CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 2012. Pp 17-50.
- CARVALHO, José Murilo de. *Formação das Almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- COUTO, Ronaldo Costa. *O essencial de JK: visão e grandeza, paixão e tristeza*. São Paulo: Planeta, 2013.
- GOLDENBERG, Mirian. *A arte de pesquisar: como fazer pesquisa qualitativa em Ciências Sociais*. 8ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- BENEVIDES, Maria Victoria. O Governo Kubitschek: a esperança como fator de desenvolvimento. In: GOMES, Angela de Castro. *O Brasil de JK*. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas/CPDOC, 1991. Pp 9-22.
- MONTENEGRO, Rosilene Dias. *Juscelino Kubitschek: Mitos e mitologias políticas do Brasil moderno*. Campinas, 2001. Tese de Doutorado em História. UNICAMP.
- OCHOA, Ana Maria. *Músicas locales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2003.
- PRADO, Maria Emilia da C. Os intelectuais e a eterna busca pela modernização do Brasil: o significado do Projeto Nacional-desenvolvimentista das décadas de 1950-60. *História Actual Online*, v. 15, p. 19-27, 2008.
- TINHORÃO, José Ramos. Influência norte-americana vem do tempo do jazz-band. In: _____. *Música Popular: um tema em debate*. Rio de Janeiro: Saga, 1966. Pp 45-49.
- TOTA, Antonio Pedro. *O imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na época da segunda guerra*. São Paulo: Companhia das Letras: 2000.
- WILLIAMS, Raymond & GLASER, André. Base e Superestrutura na teoria da cultura marxista. In: _____. *Cultura e Materialismo*. São Paulo: Editora Unesp, 2011. Pp. 43-68.
- VILA, Pablo. Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones. *Revista Transcultural de Música* ,2, pp 1996.

ARTE E PERFORMATIVIDADE EM JUDITH BUTLER

Paulo Henrique Pinheiro da Costa
Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUCPR)

RESUMO

Judith Butler desenvolveu um arcabouço teórico significativo para compreendermos a contemporaneidade. Obras como *Gender Trouble – feminism and the subversion of identity* (1990) e *Bodies that Matter – on the discursive limits of “sex”* (1993), tornaram-se referências no debate sobre as questões de gênero, sexualidade e raça. No entanto, apesar da diversidade de temas presentes em sua filosofia, não está imediatamente claro o que Butler tem a dizer sobre a arte. Embora noções estéticas como “performar” e “performance” estejam muito próximas de seu pensamento, a filósofa nunca elaborou um estudo específico sobre possíveis ligações que poderiam existir entre sua filosofia e a arte. Desse modo, partindo do importantíssimo conceito de “performatividade” de sua filosofia, o texto objetiva mostrar possíveis relações entre o pensamento da filósofa norte americana e o campo estético, ou mesmo as contribuições que a arte poderia oferecer à sua filosofia.

Palavras-chave: Arte, Corpo, Performance, Performatividade.

INTRODUÇÃO

Em *Bodies that Matter*, a filósofa denomina a “performatividade” como “práticas”, “atos” e “gestos” contínuos do cotidiano que constituem gêneros e corpos no âmbito dos discursos, das normas e hierarquias de gênero:

[...] a performatividade deve ser compreendida não como um ato singular ou deliberado, mas, ao invés disso, como a prática reiterativa e situacional pela qual o discurso produz os discursos que ele nomeia. [...] as normas regulatórias do sexo trabalham de uma forma performativa para constituir a materialidade dos corpos e, mais especificamente, para materializar a diferença sexual a serviço da consolidação do imperativo heterossexual.¹

A ideia de performatividade nos estudos da Butler foi influenciada pela filosofia da linguagem de J.L. Austin e sua teoria de “atos de fala”. A noção de “performativo” do filósofo inglês confronta com as noções de “verdadeiro e falso” na tradição filosófica ao categorizar discursos sobre enunciados que não são verdadeiros nem falsos, que não informam, mas que “fazem” algo. Segundo ele, enunciados que apenas descrevem podem ser chamados de *constative*, já aqueles que representam uma “ação” no “ato de fala” podem ser chamados de *performative*:

Batizo este navio com o nome de Rainha Elizabeth – quando proferido ao quebrar-se a garrafa contra o casco do navio. [...] Esses exemplos deixam claro que proferir uma dessas sentenças (nas circunstâncias apropriadas, evidentemente) não é descrever o ato que estaria praticando ao dizer o que disse, nem declarar que o estou praticando: é fazê-lo.²

O enunciado *performative* – do verbo *perform* (ação) – é na verdade o proferimento de uma sentença de uma ação que acontece. As ideias de uma “ação”, “operação” ou mesmo “construção”, parecem ter influenciado Butler na medida em que palavras fazem e desfazem gêneros. Contudo, a filósofa se

1 (Cf. Butler, 1993, p. 13). Tradução nossa.

2 (Cf. Austin, 1962, p.5). Tradução nossa.

distancia do campo da “verdade proposicional” para pensar o sujeito como objeto mesmo de seu fazer cotidiano. Por isso se aproxima da interpretação de Jacques Derrida, das noções de “iterabilidade” e “citacionalidade”. Do sânscrito *itara*, “outro”, iterabilidade é a propriedade de mudança, de repetição dos signos; já citacionalidade refere-se ao signo retirado de um contexto para outro, mudando o seu significado. Noções que influenciaram a ideia de “alteração” e “repetição” na performatividade de gênero que, além da linguagem, parte dos corpos como superfícies de construção e relação. (Cf. 2013, p.36)

Segundo Butler, em *Vigiar e Punir* há uma significativa abordagem de Foucault quanto a linguagem de “internalização” no âmbito dos regimes disciplinares que envolvem os corpos. No contexto dos prisioneiros, a estratégia não foi a repressão contra os seus desejos, mas forçar seus corpos a absorverem as leis de interdito em essência, estilo e necessidade. Ou seja, a lei literalmente se incorpora aos indivíduos, expressando-se em suas almas, consciências e desejos. Ao ponto de não se mostra mais exterior aos corpos, mas representadas por eles. Foucault escreve: *Seria errado dizer que a alma é uma ilusão, ou um efeito ideológico. Ao contrário, ela existe, tem uma realidade, é permanentemente produzida em torno, sobre, e dentro do corpo, pelo funcionamento de um poder que se exerce sobre os que são punidos.* (1990, p. 193)³. Ou seja, o dentro do corpo é apagado pela inscrição sobre o corpo. Há uma criação do interno formado a partir de uma significação social sobre o corpo.

Do mesmo modo, a filósofa pensa o gênero pela produção disciplinar do jogo de presença e ausência da superfície do corpo. A construção dos corpos e seu gênero por meio de uma série de “exclusões e negações”, “ausências significantes”. Segundo ela:

Em outras palavras, atos, gestos e desejo produzem o efeito de um núcleo ou substância interna, mas o produzem na superfície do corpo, por meio do jogo de ausências significantes, que sugerem, mas nunca revelam, o princípio organizador da identidade como causa. Esses atos, gestos e atuações, entendidos em termos gerais, são performativos, no sentido de que a essência ou identidade que

3 (Cf. Foucault, 1997, pp. 31-32). Grifo da autora.

por outro lado pretendem expressar são fabricações manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos. O fato de o corpo gênero ser marcado pelo performativo sugere que ele não tem status ontológico separado. (BUTLER, 1990, p. 194).

No âmbito das normas e discursos, as noções de “exclusão” e “negação” criam a ideia do corpo abjeto. A partir do conceito de abjeção, cunhado por Júlia Kristeva, a filósofa incorpora essa categoria nos estudos sobre gênero⁴. O corpo abjeto representaria o excremento, a podridão da qual nos distanciamos. Seria as figuras que abominamos na sociedade. A existência corporal daqueles que não se encaixam na categoria binária homem-mulher. Porém, para a filósofa a noção de corpo abjeto não abarca apenas as questões de gênero. A teoria vai além da questão da sexualidade. Como aos negros, pobres e imigrantes cujo corpos são considerados desimportantes. Vidas que não mereceriam ser vividas.

ARTE, VIDA E PERFORMATIVIDADE

Na conferência intitulada *Pode-se levar uma vida boa em uma vida ruim?*, proferida em 11 de setembro de 2012, a propósito do prêmio Adorno, Judith Butler retoma uma questão patente do filósofo que intitula o prêmio e que é, segundo ela, significativa aos nossos tempos: “*Es gibt kein richtiges Leben im falschen*” (A vida errada não pode ser vivida corretamente)⁵. A filósofa nos lembra que essa questão de Adorno ressalta a dificuldade em buscar uma vida boa diante das estruturas de desigualdade, exploração e apagamento dos indivíduos. Segundo Butler, a pergunta “Como eu posso levar uma vida boa?” é uma questão essencial da moralidade, talvez até basilar, e que se relaciona evidentemente à biopolítica que, por sua vez, é definida por Butler como:

Por biopolítica entendo aqueles poderes que organizam a vida, inclusive os poderes que diferenciadamente descartam vidas à condição precária como parte de uma gestão mais ampla das

4 Cf. Butler, 2013, pp. 119-185.

5 Na edição brasileira, a sentença é traduzida nos seguintes termos: “Não há vida correta na falsa”. ADORNO, Theodor W. *Minima moralia: reflexões a partir da vida danificada*. Trad. Luiz Eduardo Bicca. São Paulo: Ática, 1993, p. 33. [N.T.]

populações através de meios governamentais e não governamentais, e que estabelecem um conjunto de medidas para a avaliação diferencial da vida em si (1993, p.3).

Logo, nessa perspectiva, perguntar pela vida pressupõe formas de poder, de inclusão e exclusão. Perguntar sobre a vida, de como se vive, é perguntar quais vidas importam. "As vidas de quem não importam como vidas, não são reconhecidas como vivas, ou contam apenas ambigualmente como vivas?" (1993, p.3). No contexto da biopolítica, a proteção, a liberdade e os direitos, sobretudo políticos, não são status de todos os seres humanos. Distinção que se evidenciam quando perguntamos quais vidas são passíveis de luto: "as vidas de quem já são consideradas não-vidas, ou apenas parcialmente vivas, ou já mortas e desaparecidas, antes mesmo de qualquer destruição ou abandono explícito?" (1993, p.3). Segundo Butler, a não certeza de comida e abrigo, a falta de apoio ou rede de instituições sociais, caso eu caia, são sinais do indigno de luto. Claro, não no sentido particular do luto, do luto do próximo, mas aquele que está à sombra do público.

Contudo, a filósofa aponta que mesmo os indignos de luto, os corpos abjetos, possuem um poder de resistência. E as ações performativas seriam importantes nesse sentido. Gestos corporais de recusa, silêncio, movimento e recusa a se deslocar, que caracterizam tais movimentos, proclamam princípios democráticos de igualdade. Nessa perspectiva, poderia a arte dar alguma contribuição às teorias da Butler, sobretudo através da ideia de resistência?

Richard Schechner, professor de *Performance Studies* na *Tisch School of the Arts*, em Nova York, fundador do famoso grupo *The Performance Group* e editor de *The Drama Review* (revista de teatro e performance), no artigo *What is performance?* Faz uma importante análise da presença da performance tanto na arte como na vida. Segundo ele, nos negócios, nos esportes, ou mesmo no sexo, realizar performance é fazer algo que leva em consideração um determinado nível de padrão:

Nas artes, “realizar performance” é colocar esta excelência em um show, numa peça, numa dança, num concerto. Na vida cotidiana, “realizar performance” é exhibir-se, chegar a extremos, traçar uma ação para aqueles que assistem. No século XXI, as pessoas vivem pelos meios da performance como nunca viveram antes. (SCHECHNER, 2006, p.28).

Onde, segundo ele, a performance acaba interferindo nas: 1) situações cotidianas “comuns” (culinária, socialização etc.), 2) criação ou performance artística, 3) ocupações esportivas e recreativas, 4) situações de trabalho, 5) contextos tecnológicas, 6) relações sexuais, 7) rituais sagrados e profanos e 8) brincadeiras (*Idem.*). Para o novaiorquino, performances estabelecem identidades, “dobram o tempo, remodelam e adornam o corpo, e contam histórias”. A performance entendida como arte, ritual e cotidiano são “comportamentos restaurados”, “experenciados”. Que exigem treino e ensaio não só na arte, mas também na vida, na medida em que se aprende comportamentos culturais e se ajustam papéis diante de circunstâncias sociais e pessoais. Arte e vida se misturam. Há uma arte pela arte, e uma arte pela vida, como destaca Allan Kaprow:

A arte Ocidental possui duas vanguardas históricas: uma é a arte como arte, outra é a vida como arte. [...] Colocando em termos simples, a arte como arte assegura que a arte está separada da vida e de tudo o mais, enquanto a arte como vida assegura que a arte está conectada à vida e tudo o mais. Em outras palavras, existe a arte a serviço da arte, e a arte a serviço da vida. Aquele que faz arte como arte tende a ser um especialista; aquele que faz arte como vida, um generalizador. [...] (KAPROW, 1983, pp. 36-38).

Do mesmo modo, Butler afirmando que a identidade do sujeito é de natureza performativa, nos diz que “o gênero é um ato que foi ensaiado”, o que significa que o sujeito está sendo constantemente construído e reconstruído, reembalando-se confiando em seus próprios mecanismos. Talvez aqui um envolvimento entre arte e vida se mostra, entre a perspectiva estética e as performatividades sociais dos indivíduos.

Em entrevista concedida a Julie Phelps, em 18 de julho 2013, a propósito do 16º *Dance Discourse Project*⁶, a filósofa fala das possíveis relações que poderiam existir entre a arte, no caso a arte cênica, e a ideia de performatividade de gênero. No início da entrevista, a filósofa lembra da infância, da fala diária de sua mãe que dizia precisar “colocar o rosto” todas as manhãs. No sentido de se maquiar todos os dias em frente ao espelho. Butler lembra não compreender muito bem o que sua mãe queria dizer. Mas, segundo ela, parecia estar aí, no ritual diário de seus parentes, como colocar o rosto, como uma máscara, seus primeiros contatos com o performar. Esse registro do cotidiano nos remete a um outro registro no campo artístico, especificamente à tragédia grega e à nação de máscara. A tragédia grega possuía regras e aspectos próprios, um novo tipo de espetáculo na sociedade grega. Fenômenos que traduz exatamente aspectos da experiência humana. Pose-se falar da tragédia buscando elementos antecedentes que o gênero absorveu, porém, em um novo sentido. Como por exemplo a máscara que anterior a tragédia tinha um sentido mais ritualístico, mas ganha na tragédia um papel mais estético. A máscara serve também para diferenciar os elementos que ocupam a cena trágica, precisamente o cora da personagem trágica.⁷ O performar social e o performar artístico se encontrando através de elementos de atuação, como a máscara.

Há para Butler uma relevância significativa entre o performar cotidiano e o performar artístico. Segundo a autora, a arte performance, com seu foco cultural, não se restringe unicamente ao palco, vai muito além do estágio prosaico:

Portanto, o que é realizado no palco pode ser extremamente importante e pode nos dar uma maneira de entender e ficar fascinados com o que as pessoas estão fazendo com normas pesadamente carregadas de gênero, raça ou deficiência ou qualquer número de questões sociais que podem ser realizadas no palco. Por um tempo, como público, abordamos esses problemas de maneira diferente. (BUTLER, 2013, S/P).

6 Cf. JUDITH BUTLER ON PERFORMATIVITY AND PERFORMANCE. <http://counterpulse.org/>, 2013. Disponível em : <http://counterpulse.org/judith-butler-gender-performativity/>.

7 Cf. J. P. Vernant, 1999.

Diante do espetáculo, o indivíduo cria uma identificação, entre a exterioridade proporcionada pela atuação e a sua vida. Do mesmo modo, na Grécia antiga o teatro era uma vivência, fazia parte da vida do cidadão, como um processo ritual solene, religioso, proporcionado pela democracia. Eram festivais de entusiasmos, embriaguez, atos religiosos. Vernant & Vidal-Naquet nos mostram que a tragédia grega aparecia sobre uma tripla face: realidade social, uma criação estética e uma mutação psicológica na medida em que surge uma consciência e um homem trágico:

A tragédia não é apenas uma forma de arte, é uma instituição social que, pela fundação dos concursos trágicos, a cidade coloca ao lado de seus órgãos políticos e judiciários. Instaurado sob a autoridade do arconte epônimo, no mesmo espaço urbano e segundo as mesmas normas institucionais que regem as assembleias ou tribunais populares, um espetáculo aberto a todos os cidadãos, dirigido, desempenhado, julgado por representantes qualificados das diversas tribos, a cidade se faz teatro, ela se toma, de certo modo, como objeto de representação e se desempenha a si própria diante do público. (1999, p.10).

Naquele período histórico o “ato”, a representação artística, interagia com o público, com a sociedade grega. Através de procissões, sacrifícios, cantos, e máscaras ritualísticas. No entanto, no registro contemporâneo, Butler sugere que a arte performance tem o poder de colocar o corpo, ou mesmo o corpo abjeto, no foco de questionamento de sua positividade ou negatividade, de seu sentido e importância para o próprio indivíduo e a sociedade. A arte performance aparece como possibilidade de recolocar o corpo para além das exclusões, de inscrições normativas, como possibilidade de reflexão, de crítica, de resistência. Para a filósofa, podemos questionar a relação de performance e arte corporal. Seus aspectos psicológicos, políticos e sociais: *Qual é a relação entre a performance contemporânea e algumas das tradições da arte corporal que conhecemos?* Para Butler a arte corporal tem o poder de escandalizar, daí sua importância e singularidade no campo das artes e consequentemente sua relevância no campo das performatividades sociais enquanto resistência: *A arte corporal foi considerada super escandalosa quando começou a acontecer, na sequência da abstração, como se apenas devêssemos fazer arte em uma tela. O corpo deveria*

estar à distância. Existe essa distância espetacular para o corpo se tornar algo com o qual a arte é feita. Quero dizer, dançarinos e atores sabem disso sempre.

Desse modo, a filósofa inscreve a arte em sua produção filosófica enquanto possibilidade resistiva no âmbito das performatividades sociais de gênero. *Penso que para muitas pessoas, a pergunta é: "Onde encontramos arte e quem a produz?" Estamos criando arte nós mesmos na vida cotidiana? Se sim, somos todos artistas de corpo? Você pode até ter um gênero sem ser um artista corporal?*⁸

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para chegarmos à ideia de arte em Judith Butler, partimos de seus conceitos mais essenciais como "performatividade" e "corpo". A filósofa norte americana é conhecida essencialmente por seus trabalhos sobre gênero e as noções de "performatividade" e "corpo" que norteiam suas pesquisas enquanto "ação" "gestos" e "atos". Para a autora norte americana, os gêneros sociais, sobretudo a questão de sexo, são determinados por narrativas e discursos sociais presos ao binarismo mulher-homem, sendo que os corpos são superfícies nas quais são inscritas toda a forma de "exclusão" e "negação" performadas pela sociedade. Assim como para Michel Foucault, a filósofa acredita que nem o sexo e a sexualidade são verdades essenciais, mas construções históricas. Butler luta pela desmistificação do gênero e do sexo, na medida em que são construções discursivas. Para ela, esses discursos habitam o corpo, confunde-se com ele, como na relação que Foucault faz em *Vigília e punir* entre o corpo do prisioneiro e o sistema de aprisionamento. Onde a resistência viria justamente da liberdade dos corpos, dos discursos que moldam e oprimem.

A performatividade de gênero parte de aspectos da linguagem em J. L. Austin, que traz à Butler um caráter ativo na relação do sujeito com a sociedade. A filósofa destaca a possibilidade de "genereficação" dos indivíduos, dos corpos, através dos discursos. Contudo, a filósofa aponta possibilidades de resistência através das próprias noções de corpo e performatividade. A arte para

8 I think for a lot of people, the question is "Where do we find art and who makes it?" Are we crafting art ourselves in daily life? If so are we all body artists? Can you even have a gender without being a body artist? (BUTLER, 2013, S/P).

a filósofa seria uma dessas possibilidades na medida em que coloca o corpo como foco, criando um espaço de identificação, consciência e resistência na relação entre o indivíduo e o social. Para ela, através da performance, a arte se faz vida diante dos discursos e narrativas que excluem e oprimem. Voltando ao texto *Pode-se levar uma vida boa em uma vida ruim?* A filósofa nos fala exatamente da necessidade de uma luta “corporificada” como forma de resistência:

Para mim, e talvez para nós hoje, poderíamos ainda questionar de que maneira a resistência deve fazer mais do que recusar um modo de vida, uma posição que finalmente abstrai a moral do político às custas da solidariedade, produzindo o crítico muito inteligente e moralmente puro como modelo de resistência. Se a resistência é a promulgação dos princípios da democracia pelos quais luta, então a resistência deve ser plural e deve ser corporificada. Ela também implicará a reunião dos indignos de luto no espaço público, marcando sua existência e sua exigência por vidas viáveis, a exigência de viver uma vida antes da morte, para dizer de modo simples. (*Idem.*)

Butler argumenta que as ações de resistência muitas vezes não alcançam o seu pleno potencial quando se limitam à mera articulação verbal e à narrativa de heroísmo. Ela propõe uma abordagem mais abrangente, que abarque o corpo e suas diversas formas de ação, sejam elas ativas ou passivas. Para uma luta efetiva, é essencial considerar a pluralidade de modos de resistência que vão além do discurso verbal, explorando as dimensões físicas, corpóreas e performativas. Nessa perspectiva, a arte assume uma relevância significativa, pois, ao colocar em destaque as noções de “corpo” e “performance”, ela oferece uma arena para a expressão e a materialização das resistências. Através de manifestações artísticas, é possível explorar as capacidades expressivas do corpo, romper com as normas estabelecidas e subverter estruturas de poder opressivas.

A arte se torna, então, um instrumento adicional na luta pela transformação social, fornecendo um espaço para a criação de narrativas alternativas, contestadoras e inclusivas. Por meio de performances, instalações, pinturas, esculturas, danças e outras formas artísticas, é possível desafiar as normas vigentes, criar visibilidades e dar voz a experiências marginalizadas. Ao deslocar a resistência para além dos discursos e das ações heroicas, Butler nos convida a reconhecer as múltiplas formas de resistência presentes no cotidiano e a

valorizar o potencial emancipatório da arte. Ela nos alerta para a importância de reconhecermos que a luta efetiva requer uma abordagem holística, que integre os corpos, as performances e as práticas artísticas como parte integrante do processo de transformação social.

REFERÊNCIAS

AUSTIN, J. L. *How To Do Things With Words*. Oxford : 1962.

BUTLER, Judith: *Gender Trouble: feminism and the susion of identitybver*. New York, Routledge, Champman & Hall, 1990.

_____. *Bodies that matter. On the Discursive Limits of «Sex»*. New York: Routledge, [1993], 2011..

_____. "Pode-se levar uma vida boa em uma vida ruim?" Em: Bretas, A. *Pode-se levar uma vida boa em uma vida ruim?* Cadernos De Ética E Filosofia Política, 2(33), 213-229.

_____. *Dossiê Judith Butler* Revista Cult, Ano 16, nº 185, 2013.

Foucault, M. (1996). *Vigiar e punir: Nascimento da prisão* (14a ed., L. M. Pondé Vassallo, trad.). Petrópolis, RJ: Vozes. (Trabalho original publicado em 1975).

KAPROW, Allan "The real experiment 1983". In: *Essays on the Blurring of Art and Life*. Berkley, Los Angeles, London: University of California Press, 1993.

SCHECHNER, Richard. 2006. "O que é performance?," em *Performance studies: an introduccion*, second edition. New York & London: Routledge, p. 28-51.

Judith Butler On Performativity And Performance. <http://counterpulse.org/>, 2013. Disponível em : <http://counterpulse.org/judith-butler-gender-performativity/>. Acesso: 30/01/2023.

VERNANT, J.P. *Mito e sociedade na Grécia Antiga*. 2ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

O CONSUMO DE PRODUTOS DE MODA BASEADO NA VERTENTE DA SUSTENTABILIDADE AMBIENTAL

Tábata Firmo de Carvalho Barbosa

Vanessa Figueiredo de Oliveira

Samantha Raquel Araújo Vaz

Mírian Cristina de Lima

RESUMO

Este artigo busca refletir sobre a temática da sustentabilidade ambiental e os fatores que incidiram para que a indústria da moda fosse apontada como uma das responsáveis pelos problemas ecológicos e sociais de hoje. Nesse cenário, várias marcas começaram a adotar uma linha de produção mais consciente por meio do ecomarketing e da utilização do selo ISO 14001, desenvolver a gestão ambiental em suas empresas e industriais. O pensamento de muitos consumidores começou a voltar-se para as preocupações ambientais, originando o consumo consciente de moda. O surgimento do *slow fashion* e do *design thinking* como recursos utilizados para facilitar a ideia de consciência sustentável reforçaram novas ações, surge então um novo perfil de consumidores conscientes, eles têm uma preocupação com o mundo de hoje e com os impactos para as gerações futuras e um pensamento ético. Essa é a nova vertente dos consumidores de moda.

Palavras-chave: Sustentabilidade Ambiental, Moda, Consumo Consciente, Marketing Sustentável.

INTRODUÇÃO

A Revolução Industrial, entre o final do século XVIII e o início do século XIX, acelerou o ritmo de produção devido à mecanização das indústrias que auxiliaram na redução dos preços das mercadorias, dando substrato material para o fortalecimento do sistema de moda, alavancando a produção de vestimentas e do consumo.

Esses empreendedores não se preocupavam com os impactos ambientais e sociais resultantes de todo o processo de industrialização, assim, agravando a poluição do ar, da terra, das águas e o grande gasto de recursos naturais. Por conta desse aumento da produção e do consumo, surgiram crises ambientais que começaram a preocupar especialistas, ambientalistas e estudiosos do assunto, levando a uma reflexão que atingiu proporções internacionais e de cunho político, gerando ações como: a Conferência de Estocolmo em 1972 e a Eco-92 ou Rio-92 em 1992.

O marketing sustentável surgiu em decorrência dessa preocupação com o planeta, instigando a uma moda com uma vida cíclica maior, uma produção mais limpa, condições laborais justas, etc. A sustentabilidade está se enraizando na moda devido às mudanças no comportamento e nos hábitos dos consumidores. Por esse motivo, percebe-se efetivamente profundas mudanças nos últimos anos, pois o consumidor se encontra cada vez mais atento às questões sociais e ecológicas, adquirindo produtos de empresas que tenham a mesma preocupação e os cuidados com o meio ambiente.

Esse artigo buscou discutir assuntos dentro do contexto da moda com a sustentabilidade ambiental como: critérios de sustentabilidade na moda, o uso da certificação ISO 14001, *slow fashion*, *fast fashion*, *design thinking*, marketing sustentável e consumo consciente.

MODA SUSTENTÁVEL

Conceito de sustentabilidade

O conceito de sustentabilidade começou a ser desenvolvido em 1972 na Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente Humano, também

conhecida como Conferência de Estocolmo. Foi a primeira grande reunião internacional organizada pela Organização das Nações Unidas (ONU) para tratar sobre questões relacionadas às atividades humanas em relação ao meio ambiente (REPORT..., 1987).

No entanto, somente em 1987, no Relatório de Brundtland, foi criada a primeira definição de desenvolvimento sustentável, que consiste no desenvolvimento que satisfaz as necessidades do presente sem comprometer a possibilidade das gerações futuras satisfazerem suas próprias necessidades (REPORT..., 1987).

Contudo, no início dos anos 90, observou-se o crescimento desenfreado do consumo excessivo, gerando o aumento ainda maior da degradação ambiental, poluição, escassez de recursos naturais, entre outros problemas sociais e ecológicos.

Foi então que em 1992 houve a Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente e o Desenvolvimento, também conhecida como Eco-92 ou Rio-92, realizada no Rio de Janeiro, cujo objetivo era tratar sobre os problemas ambientais mundiais, introduzindo a ideia do desenvolvimento sustentável, de um modelo de desenvolvimento econômico menos consumista e mais apropriado ao equilíbrio ambiental. A diferença da Conferência de Estocolmo para a Eco-92 é que nesta houve a presença maciça de vários chefes de Estado, confirmando ainda mais a importância da questão ambiental no início dos anos 90 (OLIVEIRA, 2012).

Durante a Eco-92, observou-se que o debate acerca do desenvolvimento sustentável evoluiu para a esfera de três pilares da sustentabilidade, que consistem na proteção ambiental, no desenvolvimento econômico e no desenvolvimento social. Para alcançar a sustentabilidade, não basta apenas observar os aspectos de cunho ambiental, uma vez que estes não são o suficiente para solucionar os problemas de uma economia global sustentável. É necessário que esses três pilares interajam entre si, pois firmam a ideia de se construir uma sociedade auto suficiente sem agredir o meio ambiente.

A partir dos pilares do Desenvolvimento Sustentável - o ambiental, o social e o econômico - e das discussões de ordem mundial sobre novos paradigmas de consumo e comportamento, ressalta-se às mudanças culturais que precisam ocorrer a curto, médio e longo prazo para que se alcance a qualidade de vida

almejada pela maioria da população do planeta que vive abaixo da linha da miséria (CAVALCANTE *et al.* 2012, p. 254).

Pilares da sustentabilidade

A Proteção Ambiental como pilar da sustentabilidade tem por objeto: “[...] analisar a interação de processos com o meio ambiente sem lhe causar danos permanentes” (OLIVEIRA *et al.*, 2010, p. 4). Em outras palavras, minimizar todos os impactos ambientais ocasionados pela produção industrial. Incide em toda e qualquer conduta que possui direta ou indiretamente impactos ambientais de curto, médio ou longo prazo.

O Desenvolvimento Social abrange o capital humano que se relaciona direta ou indiretamente com as atividades desenvolvidas por uma empresa. Oliveira *et al.*, (2010) ressaltam a importância do estabelecimento de ações justas para trabalhadores, parceiros e sociedade.

O Desenvolvimento Econômico vai além do seu significado superficial relacionado à questão monetária. O principal ponto nesse contexto: “[...] é a criação de empreendimentos viáveis e atraentes para os investidores” (OLIVEIRA *et al.*, 2010, p. 4). As empresas não devem trabalhar gerando um desequilíbrio no meio ambiente ao seu redor, como por exemplo: a exploração dos trabalhadores e as péssimas condições laborais dos funcionários, degradação do meio ambiente, etc.

Sustentabilidade e moda

O tema sustentabilidade vem sendo cada vez mais discutido em virtude da crise ambiental e do consumismo exagerado. Dessa forma, o desenvolvimento sustentável começa a ser pensado e aplicado na moda, buscando uma maneira de trabalhar com uma produção e com o consumo mais consciente dos produtos.

Devido aos impactos gerados no meio ambiente por conta da indústria da moda, tornou-se fundamental falar sobre uma moda mais sustentável, que siga o pensamento do desenvolvimento sustentável e se preocupe com as questões sociais e ecológicas.

Por mais que a moda seja um segmento que normalmente tem como objetivo o consumo e produção, muitas vezes com um ciclo de vida limitado, onde a satisfação do consumo do produto tem caráter tanto físico como emocional, tem-se buscado um novo paradigma no qual se procura trabalhar com a produção de peças ambientalmente corretas, seja na escolha dos materiais têxteis ou na redução, reutilização e reciclagem de materiais que não degradem o meio ambiente (ARAÚJO, 2014).

Pode-se definir a moda sustentável como sendo o processo de produção das peças de vestuário que incorporam os princípios de um comércio justo, com condições livres de trabalho, sem prejudicar seus funcionários ou o meio ambiente. O processo faz uso de materiais biodegradáveis e orgânicos, com design projetado para uma vida mais longa do produto, tudo conforme o sistema ético de produção (KABUKCU; ENSARI, 2016, p. 12, tradução nossa).

A moda sustentável também é conhecida como moda verde ou *eco fashion*, como é reconhecida internacionalmente. Procura utilizar tecidos reciclados ou produzidos organicamente, diminuindo o consumo de energia elétrica e água, utilizando os resíduos decorrentes da produção da melhor forma possível de uma maneira que o respeito ao meio ambiente sempre venha em primeiro lugar.

Todo o processo de desenvolvimento e design de um objeto possui um papel fundamental na sua produção. As decisões feitas durante a fabricação de um produto e todo o seu processo de criação afetam em até 80% os impactos sociais e ambientais desse produto no ecossistema. Ou seja, as escolhas feitas dos materiais, sua forma, montagem, cor e sistema de produção afetam todo o ciclo de vida do objeto e o design desses produtos acaba influenciando os padrões de consumo sustentável (KABUKCU; ENSARI, 2016, p. 13, tradução nossa).

O design sustentável move-se em um planejamento racional de todos os recursos implícitos no ciclo de vida do produto. E o designer consciente tem a função de espalhar responsabilidade e senso comum nos produtos que ele projetou, para minimizar os impactos prejudiciais ao meio ambiente (MORAIS; CARVALHO; BROEGA, 2011, p. 389, tradução nossa).

Pode-se inferir que para que as empresas de moda sejam consideradas sustentáveis “[...] todas as fases de criação de um serviço ou produto, devem ser acompanhadas por metodologias sustentáveis e integradas, desde a distribuição

do produto, passando pelo uso, até o seu descarte" (MORAIS; CARVALHO; BROEGA, 2011, p. 389, tradução nossa).

O grande desafio para a moda no âmbito da sustentabilidade "[...]consiste na preocupação com a preservação do meio ambiente por meio do processo produtivo e do ciclo de vida dos produtos." (REFOSCO *et al.* 2011, p. 5).

Critérios de sustentabilidade na moda

Conforme o site *Eco Fashion World*, existem oito critérios a serem abordados dentro do conceito de uma moda sustentável: vegano, produção ética, produção artesanal, customização de peças, comércio justo certificado, orgânico, reciclado e vintage (ECO FASHION WORLD, 2017, tradução nossa).

Veganos são os produtos fabricados sem o uso de couro ou tecidos de origem animal; a produção ética respeita as pessoas e o meio ambiente; a produção artesanal são os produtos criados através da habilidade dos artesãos que preservam as tradições dos seus ancestrais; a customização de peças é o ato de transformar produtos que iam ser descartados em novos materiais ou peças, valoriza o *upcycling* e o *slow fashion*; o comércio justo certificado determina normas referentes ao trabalho internacional, tais como horas de trabalho razoáveis, direito de sindicalizar-se, salário digno e acabar com o trabalho infantil; o orgânico diz respeito às fibras naturais cultivadas sem o uso de pesticidas e outros materiais tóxicos; o reciclado é tudo aquilo feito a partir de materiais já existentes, sejam fibras, tecidos ou metais; e o vintage que são peças antigas e de excelente qualidade ainda em uso criadas entre 1920 e 1975 (ECO FASHION WORLD, 2017, tradução nossa).

Selo ISO 14001

A norma ISO 14000 da *International Standards Organization* é um selo padrão, foi criado durante a Rio-92 e trata sobre a gestão do meio ambiente, designando o que as corporações devem fazer para tornar mínimos os impactos ambientais das suas ações e melhorar constantemente suas atuações na esfera ambiental (RIEKSTI, 2012).

Depois surgiu a norma ISO 14001, que tem sido o instrumento mais utilizado para desenvolver a gestão ambiental em empresas industriais e a única norma "certificável" da família ISO 14000 (RIEKSTI, 2012). Segundo a Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT, 2015) a ISO 14001:

Especifica os requisitos para um sistema de gestão ambiental que uma organização pode usar para aumentar seu desempenho ambiental. Esta norma é destinada ao uso por uma organização que busca gerenciar suas responsabilidades ambientais de uma forma sistemática, que contribua para o pilar ambiental da sustentabilidade. Auxilia uma organização a alcançar os resultados pretendidos de seu sistema de gestão ambiental, os quais agreguem valor para o meio ambiente, a organização em si e suas partes interessadas. Os resultados pretendidos de um sistema de gestão ambiental coerente com a política ambiental da organização incluem: aumento do desempenho ambiental; atendimento dos requisitos legais e outros requisitos; e o alcance dos objetivos ambientais. É aplicável a qualquer organização, independentemente do seu tamanho, tipo e natureza, e aplica-se aos aspectos ambientais das suas atividades, produtos e serviços que a organização determina poder controlar ou influenciar, considerando uma perspectiva de ciclo de vida.

Para Marcovitch (2012, p. 6) há seis passos que as empresas devem seguir para a obtenção do certificado ISO: desenvolver uma política ambiental; identificar as atividades que possuem interação com o meio ambiente; verificar requisitos legais e regulatórios; demonstrar prioridades da empresa e seus objetivos para redução de impacto ambiental; ajustar a estrutura organizacional para tais objetivos, realizando treinamentos, devidamente comunicados e documentados; e checar, para eventual correção, o sistema de gestão ambiental.

MODELOS DE NEGÓCIO COM VIÉS DA SUSTENTABILIDADE

Marketing sustentável

As marcas são ícones da sociedade de consumo, os consumidores querem se sentir representados pelos valores exibidos nas propagandas e muitos buscam uma diferenciação para se representarem socialmente através do capital econômico. O excesso de ofertas, o grande número na linha de produção das

empresas e toda a comunicação exacerbada contribuem de alguma forma para o consumo compulsivo.

O marketing está inserido dentro de um universo de possibilidades de comunicação com o seu mercado, favorecendo o consumismo acelerado e abandonando assim a verdadeira qualidade de vida. A sociedade passou a ter uma grande preocupação com o corpo social atual e das gerações futuras de maneira ética e responsável, surgindo assim o marketing sustentável, ou marketing verde, a fim de direcionar as pessoas para essa nova visão de mundo. Segundo Lovato (2013), esta visão que o ser humano tem em relação ao meio ambiente não condiz com o meio ecológico no qual vivenciamos hoje. Todos os prejuízos ambientais ocasionados desse consumismo em massa refletem diretamente na sociedade.

Diversas empresas surgiram em um período em que a maior preocupação era o lucro, não havia responsabilidade social e nem um pensamento nas consequências dos impactos ao meio ambiente. As empresas precisaram reavaliar a importância desse novo contexto na sua atuação, obtendo consciência na produção e um cuidado maior com os descartes e respeito do ciclo de renovação da natureza. Hoje, algumas dessas organizações realmente estão olhando a sustentabilidade ambiental com uma maior importância, ocasionando mudanças na produção de uma forma consciente. Porém, ainda existe uma parte das empresas em que o pensamento e a preocupação ambiental é apenas simbólico (LOVATO, 2013). Quando uma empresa aceita os novos conceitos de sustentabilidade ela se preocupa em colocar produtos no mercado e divulgar suas ações por meio do marketing sustentável, o que gera a confiança do consumidor que está cada vez mais exigente e preocupado com o pré-consumo.

Em função das exigências da sociedade, no sentido de minimizar a diferença verificada entre os resultados econômicos e sociais, bem como da preocupação ecológica, em face de sua relevância para a qualidade de vida das populações, têm-se exigido das empresas um novo posicionamento em sua interação com o meio ambiente (ANDRADE, 2003, p. 6).

As pessoas que querem consumir produtos sustentáveis desejam que essas empresas permaneçam no mercado seguindo os princípios da sustentabilidade. Quando a mesma não consegue manter esses padrões, rapidamente há

o rompimento dessa relação, pois há clientes que pagam mais por um produto que passa por um processo de produção sustentável.

Cada vez mais surgem corporações que querem transformar o seu produto a fim de gerar um consumo consciente, no qual ética e estética não podem se separar. Uma marca que já nasce sustentável encontra-se à frente das outras que precisam se posicionar como sustentável, pois ela tem que se adaptar a esse padrão fazendo um replanejamento em seu grupo.

Fast fashion versus slow fashion

A indústria da moda prejudica muito o meio ambiente, através do gasto de energia, embalagens descartadas que vão acabar no lixo, o uso em excesso da água, contaminação dos rios, a mão de obra escrava, o trabalho infantil, dentre outros. Entender o funcionamento da produção das peças de vestuário é um fator primordial, ter consciência antes de produzir é muito importante para as empresas saberem o que fazer com o que sobra daquilo que elas produzem.

O *fast fashion* é um fenômeno efêmero, uma moda rápida principalmente nas vitrines. Possui uma produção em massa de variedades, porém com estoque pequeno, onde a loja oferece novidades semanalmente. Gera no cliente a sensação de que ele precisa consumir a roupa imediatamente antes que a mesma acabe (CIETTA, 2010).

Os produtos são consumidos e descartados em alta velocidade, em um processo de baixo custo e com uma baixa qualidade, obtido geralmente por meio de uma mão de obra com condições duvidosas. A indústria do *fast fashion* viciou o consumidor em uma moda descartável e rápida, com o desejo de ter um guarda-roupa enorme, com muitos itens adquiridos da compra por impulso em um curto período de tempo, sem montar um visual coerente. Esses consumidores esquecem que, além de ser uma indumentária, a moda expressa personalidade e estilo, foi assim ao longo da história. Maria Antonieta, que usava roupas extravagantes, perucas volumosas e chapéus chamativos é um exemplo de uma comunicação não verbal conectada à personalidade que envolve as crenças, religiões, costumes, culturas, fatores genéticos e fisiológicos.

O sistema de moda dos desfiles, coleções de primavera, verão, outono e inverno no qual tudo era criado da noite para o dia, com foco na indústria da

moda, tem como oposto o *slow fashion*, onde a moda segue um pouco mais devagar em peças de design atemporais resistindo por mais tempo incorporando o conceito de sustentabilidade econômica e ambiental (CABRAL, 2013).

Portanto, o consumidor tem como saber quem e como foi produzido e ainda assim de onde vem a matéria prima. As peças do *slow fashion* são bem mais trabalhadas, de alta qualidade, visto que o impacto ambiental é menor, as marcas geralmente são locais e artesanais. Também não produzem estoque, porque normalmente o material utilizado é feito e comprado sob medida, reduzindo o lixo no meio ambiente.

Essa abordagem lenta intervém como um processo revolucionário no mundo contemporâneo, que incentiva levar mais tempo para garantir mais qualidade, criatividade, ética, e para dar valor ao produto e contemplar a conexão com o meio ambiente. (CARVALHAL, 2016, p. 51).

Diante de um tema tão discutido, muitas marcas começaram a se adequar a uma nova visão de preocupação com o meio ambiente e realizam o reaproveitamento dos materiais usados. O que seria descartado dentro da produção é transformado em produto, algumas grandes marcas que adotaram esse método: a Prada desenvolveu uma coleção de bolsas e sapatos com estoque antigo de estampas; a Levi's criou uma coleção de jeans feitos a partir de restos de redes de pesca e carpete; a Louboutin criou o sapato *Eco Trash*, que foi produzido de materiais recicláveis e biodegradáveis (juta, PVC, cortiça). Tudo isso prova que a moda é uma grande plataforma de transformação de descarte de matéria prima que pode resultar em soluções criativas e econômicas.

Uma vertente do *slow fashion* é o engajamento dos estilistas na confecção de roupas e acessórios a partir de uma ideia de consciência sustentável. O estilista Ronaldo Fraga costuma defender esse tipo de prática em suas temáticas de coleção com o uso de fibras naturais orgânicas e reaproveitamento de retalhos de confecção (TEIXEIRA; POMPERMAYER, 2013). Carlos Bacchi já chegou a fazer uma coleção em que a matéria prima era natural, forma artesanal em tear totalmente manual, sem o uso de energia elétrica, adotou tingimentos orgânicos como eucalipto, pêssego e cana. Tudo isso resultou em vestidos que podem ser usados hoje e daqui há muitos anos.

O pós-consumo faz parte do questionamento das empresas, pois o impacto ambiental também se torna uma preocupação ao longo do descarte

do consumidor. Por exemplo, é difícil saber o destino final que uma peça de vestuário terá, se será reciclada, doada, reaproveitada etc.

Design thinking: um novo design

Design Thinking é um recurso referente à maneira de pensar do designer, cuja finalidade é suprir as necessidades humanas tomando base de questionamentos. A começar com perguntas formuladas e serem respondidas no decorrer das observações do problema apresentado, com o intuito de auxiliar as organizações a se juntarem à inovação com a criatividade. Portanto, a solução não se origina do problema, deve se adaptar a ele (VIANNA *et al.*, 2012, p.13).

O papel do designer é buscar resolver problemas do dia a dia do usuário, já o design, é dado o máximo possível de alternativas para solucionar o problema por ter uma maior variedade de escolha e esse novo design vem com essa projeção de solucionar problemas observando o mundo e gerando alternativas sempre centradas no cliente ou usuário de uma forma mais humana.

Para que esse processo tenha sentido, é necessário valorizar a empatia, obter colaboração para projetar e experimentar soluções que fazem parte da vida das pessoas. É um instrumento importante para as empresas, pois esse novo design contribui para o desenvolvimento de soluções de problemas em relação ao grande desafio que é a sustentabilidade ambiental. É levado em consideração o olhar do ser humano, do negócio e a respeito da tecnologia.

Quando duas ou mais pessoas se reúnem, elas podem simplesmente trocar informações de maneira rotineira, ou podem realmente se comunicar entre si, ou ainda, podem se engajar em uma conversação (dar e receber) altamente absorvente e sinérgica que resolva uma necessidade comum, ou em outras palavras, em uma colaboração intensa (MILLS, 1998, p. 7).

É uma abordagem recorrente e colaborativa, pois se acredita que várias mentes juntas agregam um maior pensamento inovador, é também experimental, o designer possui a liberdade de errar e aprender com os mesmos, estimulando obter uma visão rápida de ideias para os projetos. Esse método ajuda as empresas a entender melhor as pessoas, criando produtos que sejam mais relevantes. As organizações que adotam essa nova perspectiva criam setores novos e trocam as regras de engajamento com o cliente, para que ele possa

dar sugestões e orientar a empresa na solução de um determinado produto ou serviço obtendo uma liderança sustentável e atendendo as necessidades básicas humanas. A moda deve se engajar a esse conceito, na perspectiva de agradar o novo perfil de consumidores.

O CONSUMO CONSCIENTE

No sistema capitalista, onde tempo é dinheiro, o consumo se torna acelerado e, conseqüentemente, há o aumento exacerbado da produção. Porém, sabe-se que os recursos naturais são escassos, que há o aumento da desigualdade social, pois os recursos não são para todos e que se produz mais lixo do que o planeta pode suportar. Com isso, questiona-se até onde vai chegar esse consumo exagerado, pois as pessoas estão cada vez mais atentas e preocupadas com o planeta. A partir desse pensamento, os consumidores da moda estão valorizando o desaceleramento do consumo, o *slow lifestyle*.

Uma nova era de consumidores conscientes

Muitos enaltecem o “ser” e não o “ter”, uma mudança cultural, social e estrutural. Para o visionário de Dee Hock, fundador e diretor executivo da Visa Internacional, as pessoas perceberam um novo sentido para a vida.

O momento é de transição, onde está havendo uma mudança de cultura, ciência, sociedade e instituições. É possível a regeneração da individualidade, liberdade, comunidade e da ética como nunca se conheceu, e de uma harmonia com a natureza e com as pessoas (HOCK, 2000, p. 300).

A sociedade com o consumo desenfreado, pode evoluir para uma com maior conhecimento e consciência sobre o consumo sustentável. São inquestionáveis as tentações, pois as *fast fashions* têm buscado cada vez mais novas maneiras de estimular o consumo dos seus clientes. Por isso é importante a conscientização da população, para que façam escolhas mais conscientes e sustentáveis ao comprar algum produto.

No Brasil, segundo a Global GFK, 71% das pessoas só consomem produtos e serviços que tenham relação com seus valores, ideais e crenças (GFK, 2015). Os novos consumidores não querem apenas consumir um produto, eles

querem consumir algo com propósito, que as empresas tenham uma preocupação com o meio ambiente, busquem a sustentabilidade nos seus produtos e pensem nas futuras gerações a longo prazo.

A identidade e a consciência

A moda é uma verdadeira extensão do nosso corpo, através dela é possível expressar o humor, estilo, identidade, preferências e estilo de vida. O designer e empreendedor, Alan Bruno, do site *Update or Die*, em seu *post* “Por que minha lojinha de brownies não vai dar certo?”, comenta que hoje as marcas são como as pessoas com que escolhemos conviver/estar. Elas fazem parte do nosso cotidiano, conversam com a gente, muitas vezes nos dão “conselhos motivacionais” e têm personalidade própria. Escolhemos nossos amigos, namorados ou qualquer outro relacionamento afetivo por questões de empatia, de identificação, de reconhecimento de ideais (BRUNO, 2015).

É possível que cada um escolha o que quer mostrar, usar e como deseja ser visto. Talvez, por isso, cada vez mais a moda esteja com menos regras, as pessoas encontram-se cada vez mais livres para se expressar através de suas roupas, com estilos singulares próprios, sem necessariamente precisarem do último lançamento ou a tendência do momento para alcançar o seu objetivo.

Uma vida compartilhada: o consumidor com o pensamento coletivo

As gerações mais novas querem ter mais liberdade e experiências do que posse, são adeptas à economia do compartilhamento. Ter um carro ou uma casa própria não é mais uma prioridade, pois preferem morar de aluguel perto do trabalho para economizar tempo e pela facilidade de, caso mudem de emprego, mudem de casa também. Ao invés de ter o último lançamento de carro, a ideia é andar a pé, de bicicleta ou utilizar o transporte público, escolhas mais sustentáveis que, para eles, é qualidade de vida e ainda ajudam ao meio ambiente. Ao invés de trabalhar só em uma grande sala, compartilhá-la com várias pessoas, os *coworkings*. Em vez de comprar uma roupa em *fast fashion*, comprar em um bazar ou em um brechó por um preço bem menor, e ter uma peça única.

São jovens que enxergam a humanidade como uma única família e o planeta como uma comunidade que se compartilha. Para eles o propósito da vida está além de consumir e ter um produto, está em adquirir experiências e vivenciá-las. Em um mundo com tantas guerras e intolerância, as preocupações dessa geração são mais com questões sociais, culturais e ambientais. Por isso a importância das marcas estarem cada vez mais atentas às questões de sustentabilidade ambiental com seus produtos e meios de produção.

Não basta olhar a vitrine ou um *lookbook*, as pessoas querem uma relação amiga, um bate-papo, um lugar que possam tirar todas as suas dúvidas e saber quem fez a sua roupa, quais materiais foram utilizados, de onde veio a matéria prima, como as peças foram feitas. Essas foram questões apresentadas nas redes sociais no dia 24 de abril de 2014, titulado como *Fashion Revolution Day*, após um ano da queda de um edifício que produzia vestuário para cerca de 28 marcas, como Benetton, Mango e Primark, deixando mais de mil trabalhadores mortos e outros 2,5 mil feridos (CARVALHAL, 2016).

Em 2015, a ação ganhou força no Brasil, foram mais de setenta países celebrando a consciência do consumidor e o verdadeiro custo das nossas roupas, que às vezes podem custar vidas. Consumir uma moda consciente evita a poluição ambiental, o trabalho escravo, o trabalho infantil e consequentemente, evita-se tragédias.

A blogueira Carla Lemos, da Modices, já percebe mudanças em suas leitoras:

“Acho que o grande lance agora é que as pessoas estão tendo mais consciência de si e do seu papel no mundo. Foi um movimento que alguns blogs ajudaram a promover, porque antes as revistas não falavam disso. É muito bom de ver, a cada novo caso de escravidão ou de coisas negativas que acontecem na indústria, ou até mesmo coisas positivas relacionadas a consumo consciente, mais e mais pessoas compartilhando. Não é só mais o *look* do dia ou a nova bolsa que elas querem compartilhar” (Informação verbal fornecida para CARVALHAL, 2016, p. 186).

Com a internet e as redes sociais presentes na vida das pessoas, as notícias estão circulando com mais rapidez. Todos os dias há um grande compartilhamento de fotos, vídeos e informações nas redes sociais através dos criadores de conteúdo digitais, os *digital influencers*.

A influência de personalidades como, Anne Hathaway, Emma Watson, Yasmin Brunet, etc. que adotaram os costumes de moda sustentável tanto no seu dia a dia como no *red carpet*, são modelos que ajudam a fortalecer e expandir o conhecimento e costumes de consumir conscientemente.

Portanto, pode-se inferir que, ao vestir uma peça de roupa presumidamente sustentável, por exemplo, o usuário, anteriormente considerado por dois dos autores supracitados como uma “vitrine ambulante”, pode sensibilizar, conscientizar e inspirar outras pessoas a consumirem de maneira sustentável ou, simplesmente, despertar o desejo de compra de produtos “verdes” (ARAÚJO; LOPES, 2014, p. 188).

O mundo virtual torna as pessoas mais vigilantes e o público exigindo mais explicações e transparência na relação empresa e consumidor. São imagens, textos, vídeos que influenciam o cotidiano das pessoas e que no consciente ou subconsciente, elas acabam levando para sua vida real, modificando verdadeiramente o mundo com seus novos hábitos e valores. Não se sabe se estamos a poucos passos de uma vida e um planeta mais saudável, mas temos a certeza que com esse mundo de possibilidades podemos nos conscientizar para realizarmos esse sonho.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com o aperfeiçoamento das técnicas industriais, no século XX, a produção e o consumo passaram a crescer consideravelmente, devido a isso as pessoas começaram a se preocupar com as próximas gerações e o seu futuro após esse consumo desenfreado.

A sustentabilidade ambiental tornou-se pauta principal em eventos de importância mundial, instigando a surgir uma nova era de marcas no espaço da moda e uma nova era de consumidores, todos ligados a um pensamento, o de consumir para ser e não para ter, tornando-se possível a moda verde ou o *eco fashion*. O marketing que tinha como único objetivo vender para lucrar, passa a ter um objetivo maior, vender para se ter experiências prazerosas.

As redes sociais passaram a ser um meio de comunicação de grande importância para as marcas e para os consumidores, por ser uma ferramenta democrática, sustentável e de longo alcance, elas influenciam bastante o

público que compartilham pensamentos e ideias similares a respeito desse novo *lifestyle*, influenciando cada vez mais pessoas e empresas a aderirem esses hábitos conscientes.

A tendência é que esse novo tipo de mercado de moda sustentável aumente, atingindo até mesmo as marcas de *fast fashion*, cujo o intuito é a produção em massa para o consumo desenfreado. Se elas não entrarem nesse novo movimento perderão um grande percentual de clientes, uma vez que um grupo considerável de pessoas acreditam nesse estilo de vida “verde” e deixarão de consumi-las.

Em contraponto ao mundo de guerras, de intolerância, de individualidade e de desigualdade, uma nova geração surge para revogar todos os pensamentos negativos e desesperançosos do rumo do nosso planeta, compartilhando o seu espaço, tempo, vestimentas e tudo que for possível para se viver sustentável, saudável e realizada.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, R. O. B.; TACHIZAWA, T.; CARVALHO, A. B. *Gestão ambiental: enfoque estratégico aplicado ao desenvolvimento sustentável*. 2. ed. São Paulo: Pearson, 2003.

ARAÚJO, G. R. S.; LOPES, C. S. D. O novo luxo e o eco-consumismo. *IARA: Revista de Moda, Cultura e Arte*. São Paulo, v.7, n. 2, p. 175 – 191, 2014.

ARAÚJO, M. B. M. de. *Marcas de moda sustentável: critérios de sustentabilidade e ferramentas de comunicação*. 2014. 123 f. Dissertação (Mestrado em Design de Comunicação de Moda) – Escola de Engenharia, Universidade do Minho, Braga, 2014. Disponível em: < <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/33978> >. Acesso em: 3 abr. 2017.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS - ABNT. *NBR ISO14001: sistemas de gestão ambiental - requisitos com orientações para uso*. Rio de Janeiro, 2015.

BRUNO, A. Por que minha lojinha de brownies não vai dar certo? Disponível em: <<http://www.updateordie.com/2015/09/28/por-que-minha-lojinha-de-brownies-nao-vai-dar-certo>>. Acesso em: 30 abr. 2017.

CABRAL, Henrique. Slow Fashion. 2013. Disponível em: <<http://www.revistacliche.com.br/2013/04/slow-fashion/>> Acesso em: 4 abr. 2017.

CARVALHAL, A. *Moda com propósito, manifesto pela grande virada*. Rio de Janeiro: Paralela, 2016.

CAVALCANTE, A. et al. Design para a sustentabilidade: um conceito interdisciplinar em construção. *Projética: Revista Científica de Design*, Londrina, v. 3, n. 1, p. 252-263, jul. 2012. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/projetica/article/view/12384/11341>>. Acesso em: 5 abr. 2017.

CIETTA, E. *A revolução do fast fashion: estratégias e modelos organizativos para competir nas indústrias híbridas*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.

COBRA, M. *Marketing básico: uma perspectiva brasileira*. 3.ed. São Paulo: Atlas, 1985.

ECO FASHION WORLD. *Eco fashion world eco-criteria*. Disponível em: <<http://www.ecofashionworld.com/eco-criteria.html>>. Acesso em: 5 abr. 2017.

GFK. *Responsabilidade ambiental e compra ética*. 2015. Disponível em: <<http://www.gfk.com/pt-br/insights/report/responsabilidade-ambiental-e-compra-etica/>>. Acesso em: 30 mar. 2017.

HOCK, D. *Nascimento da era caórdica*. São Paulo: Cultrix, 2000.

KABUKCU, E.; ENSARI, Ş. M. Eco-concepts & ethical issues in sustainable fashion industry: bemateks-kids fashion group. *International Journal of Research In Social Sciences*, India, v. 6, n. 5, p. 11- 22, mar. 2016. Disponível em: <<http://www.ijsk.org/wp-content/uploads/2015/12/2-FASHION-INDUSTRY.pdf>>. Acesso em: 6 mar.2017

LOVATO, M. L. Greenwashing no Brasil: quando a sustentabilidade ambiental se resume a um rótulo. *Revista Eletrônica do Curso de Direito da UFSM*, Santa Maria, v. 3, esp., p. 162 – 171, 2013. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/revistadireito/article/view/8257/4978#.WPftBvnyvIU>> Acesso em: 19 abr. 2017.

MARCOVITCH, J. (Org.) *Certificação e sustentabilidade ambiental: uma análise crítica*. São Paulo: USP, 2012. Disponível em: <http://www.usp.br/mudarfuturo/cms/wp-content/uploads/Certifica%C3%A7%C3%A3o-e-S-ustentabilidade-Ambiental-Trabalho-Final_261012.pdf>. Acesso em: 4 mar. 2017.

MILLS, A. *Collaborative engineering and the internet: linking product development partners via the web*. Dearbon: SME, 1998.

MORAIS, C.; CARVALHO, C.; BROEGA, C. A design tool to identify and measure the profile of sustainable conscious fashion costumer. In: AUTEX CONFERENCE, 8., 2011, Mulhouse. *Anais...* Mulhouse: AUTEX, 2011. p. 388-393. Disponível em: <<http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.942.7780&rep=rep1&type=pdf>>. Acesso em: 3 mar. 2017.

OLIVEIRA, L. D. de. A conferência do Rio de Janeiro – 1992 (Eco-92): reflexões sobre a geopolítica do desenvolvimento sustentável. In: ENCONTRO NACIONAL DA ANPPAS, 6., 2012, Belém. *Anais...* Belém: ANPPAS, 2012. Disponível em: <<http://www.anppas.org.br/encontro6/anais/ARQUIVOS/GT15-170-31-20120626115525.pdf>>. Acesso em: 31 mar. 2017.

OLIVEIRA, L. R. de et al. 2010. Sustentabilidade: da evolução dos conceitos à implementação como estratégia nas organizações. *Produção*, Niterói, v. 22, n. 1, p. 70-82, jan./fev. 2012. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/prod/2011nahead/aop_0007_0245.pdf>. Acesso em: 2 abr. 2016.

OLIVEIRA, L. R. de; MARTINS, E. F.; LIMA, G. B. A. Evolução do conceito de sustentabilidade: um ensaio bibliométrico. *Relatórios de Pesquisa em Engenharia da Produção*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 4, p. 1-17, 2010. Disponível em: <http://www.producao.uff.br/conteudo/rpep/volume102010/RelPesq_V10_2010_04.pdf>. Acesso em: 2 abr. 2017.

REFOSCO, E. et al. O novo consumidor de moda e a sustentabilidade. 2011. In.: COLÓQUIO DE MODA, 7., 2011, Paraná. *Anais...* Paraná: REDEModa, 2011. p. 1-10. Disponível em: <https://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/14946/1/Cbroega_04.pdf>. Acesso em: 04.04.2017.

REPORT of the World Commission on Environment and Development: our common future. 1987. Disponível em: <<http://www.un-documents.net/our-common-future.pdf>>. Acesso em: 30 mar. 2017.

RIEKSTI, A. C. **ISO 14001 e a sustentabilidade: a eficácia do instrumento no alcance do desenvolvimento sustentável.** 2012. Disponível em <https://www.usp.br/mudarfuturo/cms/?p=212>>. Acesso em: 4 abr. 2017.

TEXEIRA, D.; POMPERMAYER, M. Moda e sustentabilidade ambiental: marcos na obra de Ronaldo Fraga. In.: COLÓQUIO DE MODA, 9., 2013, Fortaleza. *Anais...* Fortaleza: REDEModa, 2013. p. 1- 10. Disponível em: <<http://docplayer.com.br/8175804-Moda-e-sustentabilidade-ambiental-marcos-na-obra-de-ronaldo-fraga-1.html>>. Acesso em: 3 abr. 2017.

UN Environment. **A Brief History of Sustainable Development.** Disponível em: <<http://web.unep.org/post2015/history.php>>. Acesso em: 30 mar. 2017.

VIANNA, M. et al. **Design thinking: inovação em negócios.** Rio de Janeiro: MJV Press, 2012. Disponível em: <<https://docs.google.com/viewer?a=v&pid=sites&srcid=aW5vdmFwYXVzYXNvdXphLnNwLmdvdi5icnxbm92YS1wYXVsYS1zb3V6YXxneDo1NzQ4N2JmYWZmNDI1Njc>>. Acesso em: 4 abr. 2017.

SOBRE OS ORGANIZADORES

Alfeu Rodrigues de Araújo Filho

Natural de São Paulo, formado em Bacharel em Música (1989), Mestrado em Artes (1996) e Doutorado em Música (2011) na área de práticas interpretativas ? piano ? todos realizados na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Em seu mestrado, foi bolsista da FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo). Em sua formação pianística recebeu orientação dos professores: Gilberto Tinetti, Daisy de Lucca, Fernando Lopez, Yara Bernette e Mauricy Martin. Trabalhou em importantes projetos e instituições de ensino como: Projeto Guri Santa Marcelina (professor de piano coletivo); Instituto Baccarelli (pianista colaborador: corais e música de câmara); Escola de Música do Estado de São Paulo - EMESP ? (professor de música de câmara e pianista colaborador: canto lírico e instrumentos de sopro); Faculdade Santa Marcelina - FASM- (professor credenciado na cadeira de piano do Curso de Graduação em Música); Conservatório de Música da Prefeitura de Guarulhos (professor de piano e coordenador dos projetos artísticos ? Guarucâmara e Pianolatria?). Atualmente é professor efetivo de piano da Universidade Estadual de Maringá (UEM), assim como professor credenciado no Programa de Pós-Graduação em Música ? PMU ? da UEM. Possui experiência na área de Artes, com ênfase em Música, atuando principalmente nos seguintes campos: professor, trabalho camerístico, concerto solo, piano colaborativo, escola de piano em grupo (EPG) e pesquisa científica. Dentre as ações administrativas na Universidade Estadual de Maringá, exerceu o cargo de Coordenador do Curso de Artes Cênicas no período de 06/2016 a 06/2019; chefe adjunto do Departamento de Música e Artes Cênicas (DMC) - 2021/2022 e atualmente exerce o cargo de Coordenador Adjunto do Curso de Graduação em Música (outubro/2022).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0561221081220422>

Flávio Aparecido de Almeida

Graduado em Psicologia (UNIFAMINAS), História (UEMG), Pedagogia (FINOM), Educação Especial (UNIFAVENI), Sociologia (UNIFAVENI), Filosofia (FAERP -UNIETEP) e Ciências da Religião (UNICV). Especialista em: Educação Inclusiva, Especial e Políticas de Inclusão (UCAM), Psicopedagogia Clínica e Institucional (UCAM), Gestão em Saúde Mental (UCAM), Ensino Religioso (FINOM), Gestão de Processos Educativos: Supervisão e Inspeção Escolar (UEMG), Psicologia Social (INTERVALE), Psicologia Comportamental e Cognitiva (FAVENI), Psicologia Escolar e Educacional (FAVENI), Psicologia Existencial Humanista e Fenomenológica

SOBRE OS ORGANIZADORES

(FANENI), AEE - Atendimento Educacional Especializado (IBRA), Ética, Filosofia e Sociologia (IBRA), ABA - Análise do Comportamento Aplicada (IBRA), Autismo (FCE), Psicologia Clínica (IBRA), Neuropsicologia (UCAM), História do Brasil (UCAM), Psicomotricidade Aplicada à Educação Especial (IBRA), Ética e Filosofia Política (INTERVALE), Docência do Ensino Superior (UCAM), Gestão Escolar (Administração, Supervisão, Orientação e Inspeção) (FAVENI), Antropologia (FAVENI) e Neuropsicopedagogia (UCAM). Mestre em Ciências das Religiões (UNIDA) e Doutor em Ciências da Educação (UML). Como psicólogo clínico atua com terapias focadas em crianças autistas, com Deficiência Intelectual, Transtornos de Aprendizagens e Psicoterapia com adultos. Atualmente tem dedicado as suas pesquisas em Atendimento Educacional Especializado, Dificuldades e Transtornos de Aprendizagem, Educação Especial e Inclusiva, Espiritualidade e Psicologia Clínica, Autismo, Ensino Religioso Escolar, Educação, Diversidade e Inclusão. Pesquisa também sobre os Direitos Humanos, a Educação Popular e libertadora e vulnerabilidades que permeiam a comunidade LGBTQIAPN+. Membro do Conselho Editorial da Editora Científica Digital desde 2020.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2192204324890376>

ÍNDICE REMISSIVO

A

Arte: 38, 39, 41, 117, 137, 137, 138, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 165

Autoencoder: 81, 83, 84, 85, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112

B

Barroco: 37, 38, 40, 41, 42, 43, 45, 50, 53

Bossa Nova: 114, 115, 116, 118, 123, 133, 137

Bowing: 23, 24, 25, 28, 30

bow Stroke: 23, 25, 28

C

Composição: 37, 46, 51, 52, 53, 55, 56

Consumo Consciente: 150, 151, 158, 161, 163

Contemporaneidade: 8, 9, 138

Control: 81, 91, 94, 111

Corpo: 9, 10, 12, 14, 15, 19, 53, 138, 140, 141, 143, 145, 146, 147, 157, 162

Cravo: 36, 37, 38, 39, 40, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57

Criticidade: 9, 12, 13, 14, 15, 16, 18, 19, 20, 21

D

Deep Learning: 81, 82, 83, 111, 112

E

Execução Instrumental: 8, 9, 10, 12, 13, 14, 16, 19

F

Figural: 37, 43, 44, 45, 46, 47, 51

H

Hegemonia: 115, 132, 133

I

Identidades Narrativas: 115, 135, 137

Indivíduo: 9, 11, 12, 13, 14, 15, 17, 18, 19, 20, 21, 131, 145, 147

L

Latent Variables: 81, 85, 91, 93, 94, 97, 105, 106, 110

M

Marketing Sustentável: 150, 151, 156, 157

Moacir Santos: 58, 59, 60, 62, 64, 65, 66, 67, 68, 70, 71, 75, 78, 79

Moda: 149, 150, 151, 153, 154, 155, 158, 159, 161, 162, 163, 164, 165, 167

Music Analysis: 59

Music Generation: 81, 83, 111, 112, 113

P

Performance: 17, 23, 26, 27, 30, 34, 35, 53, 54, 57, 138, 142, 143, 144, 145, 147, 148

Post-Tonality: 58, 59, 61

Processo Formativo: 9

R

Reescritura: 37, 45, 46, 48, 49, 50, 57

S

String Crossing: 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 30, 31, 32, 33, 34

Sustentabilidade Ambiental: 149, 150, 151, 157, 160, 163, 164, 166, 167

V

Violin: 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 31, 34, 35



científica digital



VENDA PROIBIDA - ACESSO LIVRE - OPEN ACCESS

