



REVISTA SYMPHONIA

Revista de Graduação em Música da UFPEL

1ª Semana Acadêmica
da Música e Licenciatura



UFPEL

Ed. 1, 2018

Equipe Editorial

Editor Chefe

Daniel Alves do Santos

Editora de Layout

Gabrielle Wohlmuth

Editores de Texto

Arthur Ivan Gadelha

Júlia Alves Gregório

Simon De Primo Frizon

Editor de Seção

Paulo Henrique Sevidanes Júnior

Caro Leitor,

Diante de seus olhos está a primeira edição da *Revista Symphonia*: Revista de Graduação em Música da UFPEL.

Este projeto visa fomentar a produção de conhecimento e servir como canal de divulgação e cruzamento de trabalhos realizados na área da música, além de promover uma maior integração entre os cursos de Bacharelado e Licenciatura da Universidade Federal de Pelotas e de outras instituições de curso superior.

A Revista Synphonia deseja ao leitor que este canal seja fonte de questionamentos, indagações, soluções e sobretudo, catalisadora de novas ideias.

Boa Leitura,

Comissão editorial

Sumário

Os andamentos do Concerto op.33 de Camille Saint-Saëns	5
Nico Assumpção e sua relevância para o contrabaixo brasileiro	15
QIGONG para o violinista: Aquecimento, alongamento e consciência corporal para a performance.....	27
Por uma metodologia de análise para o rock alternativo.....	38

Os andamentos do Concerto op.33 de Camille Saint-Saëns

Luis Guilherme Walder de Almeida

Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto,
USP - guilherme.walder@gmail.com

André Luís Giovanini Micheletti

Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto,
USP - micheletti@usp.br

Resumo: O Concerto para violoncelo de C. Saint-Saëns op.33 é, sem dúvida, um dos pilares do repertório para violoncelo, tanto sua musicalidade quanto seu nível de dificuldade técnica tornam este um dos grandes desafios pra todos os violoncelistas. O principal ponto deste artigo é abordar os andamentos do concerto, e como não são tão facilmente “decifráveis” pelos interpretes, gerando assim duvidas e até mesmo certos equívocos incoerentes que afetam a unidade gerada pela sua estrutura baseada na forma cíclica. O artigo expõe, também, o contexto histórico que afeta a ideia de “tempo” e suas escolhas para este tipo de repertório fazendo com que tenhamos uma interpretação que respeite a proporcionalidade interna do concerto e, o tempo e intenção de cada andamento.

Palavras-chave: Violoncelo. Saint Saens. Andamento. Performance.

1. Introdução

Dentro do repertório para Violoncelo, o concerto de C. Saint Saens (1835-1921) tem grande valor para os interpretes graças a sua desafiadora abordagem técnica do instrumento e musicalidade sofisticada, sendo citado muitas vezes como um dos grandes concertos escritos para este instrumento. Composto em 1872 e com sua primeira estreia no ano seguinte no Conservatório de Paris sendo executado pelo cellista e gambista Auguste Tolbecque (1830-1919), a quem o compositor dedica a obra.

Grças a sua popularidade, o concerto de Opus 33 foi, e continua sendo, gravado por grandes violoncelistas, gerando assim uma grande quantidade de interpretações que exploram diferentes visões sobre os elementos contidos na obra, tais gravações se popularizam e se tornam referência para gerações de cellistas, que muitas vezes se veem influenciados pelos grandes mestres e “copiam” suas visões sobre o concerto, pulando assim uma etapa essencial no aprendizado e desenvolvimento musical onde o músico desenvolve um pensamento sobre a obra, gerando assim uma análise onde temos o real entendimento da peça, além da aglutinação de conhecimento através desse processo desenvolvendo um amadurecimento musical.

Apesar de serem gravações-referências feitas por grandes instrumentistas, muitas vezes temos elementos musicais que são trabalhados de um modo que não condiz com o real objetivo da obra. Em diversos casos o virtuosismo fica em primeiro lugar, e a reprodução inconsciente desse tipo de interpretação através da influência de tais músicos gera a persistência no erro de se tocar este concerto sem pensar sobre ele.

Neste artigo, o principal ponto abordado será a escolha dos tempos para cada andamento contido no concerto, e como certas escolhas tornam o concerto

incoerente quando o vemos do ponto de vista de uma unidade graças a sua escrita, onde o compositor utiliza a Forma Cíclica.

2. O surgimento do metrônomo

Um dos primeiros elementos que um músico leva em conta no momento de interpretar a peça, são as nomenclaturas de tempo que temos na partitura, termos italianos como “*Allegro*”, “*Andante*” ou “*Presto*” são exemplos de nomes que por seu uso comum fazem com que o interprete consiga entender a ideia do tempo (bpm) pedido, e junto com ele a intenção daquele tipo de andamento.

Dentro do concerto de Saint Saens, temos diversas nomenclaturas e, para compreender o concerto, precisamos primeiramente entender que tais termos nem sempre tiveram a mesma ideia de tempo, e que tivemos um longo processo até chegar nas predefinições que temos. Atualmente, quando olhamos uma nomenclatura de andamento, pensamos no tempo: pulso que se adequa a o que o termo pede, isso vem do uso do metrônomo, onde tivemos uma organização do bpm (batidas por minuto) para cada andamento, por exemplo para o *allegro* que está entre 110 e 131 bpm. Devido a isso, precisamos entender o impacto do metrônomo na música e como ele influenciou os compositores a definir o tempo de suas peças.

O metrônomo surgiu na segunda década do século 19, e seu impacto foi extremamente importante para os compositores, estudiosos e músicos, pois analisar o andamento de qualquer composição antes dessa época pode conter certas dificuldades, devido ao pensamento de cada compositor em relação ao pulso, gerando assim o desafio de entender a concepção de cada andamento para cada compositor isoladamente [BROWN, pág.283].

Apesar da facilidade do uso metrônomo para enfim padronizar o entendimento de cada andamento, muitos compositores ainda não se sentiam confortáveis com essa ferramenta, pois muitos consideravam que o andamento da peça também era definido pelo momento e pela expressão do interprete, como diz John Holden sobre deixar a composição livre para a criatividade e sensibilidade do músico no momento da performance [HOLDEN].

Um grande exemplo dessas duas linhas de pensamento a respeito de uma maior “criteriosidade” no momento da performance é o caso de duas cartas que expõem exatamente os dois pontos de vista sobre o assunto. Carl Maria von Weber, que expõe a limitação do metrônomo no momento do músico reconhecer e conseguir interpretar a intenção musical do compositor, e como a sensibilidade pode ser melhor sem a exatidão do metrônomo [WEBER]. Do outro lado temos a carta de Giuseppe Verdi a respeito de *Aida*, onde em certo momento ele diz o quão criterioso tem que ser o tempo sempre relação ao metrônomo [VERDI]. Clive Brown cita tais cartas, e ainda acrescenta que junto com Weber, temos outros compositores que compartilham da mesma ideia, como Mendelssohn, Wagner e Brahms, enquanto do lado de Verdi teríamos por exemplo Beethoven. [BROWN, pág. 284]

2.1 A “Nova” e “Antiga” Escolas

Tendo em vista esses dois pontos de vista, podemos assumir dois termos para facilitar o desenvolvimento do assunto, a “Antiga Escola” onde os parâmetros musicais e a sensibilidade agregavam muito à interpretação do tempo, e a “Nova Escola” onde os compositores utilizam do metrônomo e suas marcações na partitura criteriosamente para conseguirem uma maior exatidão da intenção musical no momento da execução de sua peça.

A respeito da Antiga Escola, além da relevância da sensibilidade para a interpretação, temos outro fator muito importante para os compositores desta linha de pensamento, que são os parâmetros, ou elementos, da escrita musical. Segundo Brown estes fatores seriam, por exemplo, a métrica, o termo que indica o andamento, a quantidade de notas, figurações e até mesmo influências harmônicas [BROWN. Pág.290]. Esses parâmetros acabam sendo simplesmente chamados de “tipos de escrita”, especificamente “escrita rápida” ou “escrita lenta”. Porém, é importante entendermos quanto um desses elementos pode afetar a interpretação, podemos ver isso claramente na questão da métrica, pois nesta época o público específico que participava desse meio musical também às reconheciam [MIRKA, pág. 83] fazendo com que muitos compositores, como Mozart anteriormente, fossem reconhecidos e aclamados pela sua sofisticação na manipulação das métricas [MIRKA, pág.105]. É importante entendermos a diferença entre os pensamentos das regiões da Europa, pois França e Alemanha, na metade do século 18 eram igualmente eficazes no entendimento das métricas e suas significações [BROWN, pág. 290], porém, com o passar do tempo, a Alemanha começou a adotar meios mais concretos de tempo, indo para a “Nova Escola”, e a França cada vez mais se tornava um exemplo da “Antiga Escola”, até em certo ponto temos a definição de três tipos de tempos nessa “Escola Francesa”: Lento, Moderato e Rápido [GOSSE], gerando assim uma maior “liberdade” em relação ao tempo dando apenas a intenção, deixando-o mais livre para a interpretação do músico. A partir daqui temos um momento caótico para os estudiosos que é quando a Velha Escola, ainda sustentada na França, tenta se adaptar a uma escrita mais exata do tempo, gerando assim muitos problemas com a nomenclatura de andamentos em relação ao metrônomo, criando termos ainda muito subjetivos e de difícil entendimento do que era pedido [BROWN. Pág.291].

No meio dessa tentativa, surge um elemento extremamente importante: a nomenclatura de dois nomes para os andamentos. Tal proposta citada por Gottfried Weber [BROWN. Pág.305] diz que além dos três “tipos” de tempos principais (Lento, Moderato e Rápido) deveríamos acrescentar mais uma palavra para mostrar assim a intenção daquela peça. Apesar de ter alguns elementos falhos na relação nomenclatura-metrônomo, essa ideia exposta por Weber ainda é vista em muitas composições, como é o caso do próprio concerto de Saint Saens, onde todos os andamentos têm dois nomes ou mais, para uma melhor execução da ideia de cada seção.

Do outro lado temos a Nova Escola, que evolui a ideia do metrônomo até chegar no ponto de literalmente marcar relação da figura musical com o bpm daquela figura (por exemplo: colcheia igual à 80) chegamos no ponto em que seguir o metrônomo faz com que a música tenha seu caráter executado. Podemos ver, assim, que ambas as escolas tinham como objetivo a execução de sua intenção musical, porém, por meios diferentes.

O resultado dessas duas escolas foi uma geração de compositores após 1800 que tinham um total entendimento do antigo sistema de indicação de tempo [BROWN, pág.309]. A Antiga Escola ainda tinha influências sob essa geração, porém, em geral, todos entendiam as vantagens de ambas as escolas e sabiam como aplica-las, podemos ver isso em diversos casos, como é o exemplo de J. Brahms, em que em diversas obras, o segundo tema possui uma “escrita lenta” onde encontramos a aplicação de elementos como: notas com grande valor de duração, frases grandes e extremamente *catabiles* e uma “cama” harmônica com pouco movimento. E mesmo com todos esses elementos, ele ainda adiciona “*Tranquilo*”

para afirmar a intenção musical desse trecho, e como ele deve ser mais “lento” para alcançar o caráter proposto, mostrando assim total domínio dos parâmetros musicais da Antiga Escola, juntamente com a preocupação de afirmar que temos um tempo diferente, para chegar no objetivo musical que ele estava procurando, típico da Nova Escola.

3. O concerto para violoncelo de Saint Saens e as escolhas de andamento

Agora que temos o entendimento de todos os recursos de indicação de andamento utilizados pelos compositores desse período, podemos ver três grandes pontos no concerto de Saint Saens:

1. Não temos nenhuma marcação de metrônomo: Mesmo que já existentes, Saint Saens mostra com isso sua ligação com a Antiga Escola, que, como vimos, foi forte na França. Graças a isso, outros fortes elementos dentro do concerto nos dão a ideia do tempo e intenção musical.

2. Andamentos com nomes duplos: todos os andamentos indicados pelo compositor, dentro do concerto, tem nomes duplos, como por exemplo “*molto allegro*”, “*allegro non troppo*” e até mesmo indicações mais sutis como “*un peu moins vite*”, que significa “um pouco mais lento” [tradução nossa]. Mostrando assim mais uma ligação com a “Escola Francesa”, recordando o momento em que houve uma tentativa de maior exatidão na escrita, onde temos um nome dando a ideia de tempo e um outro nome como complemento para dar a intenção daquela seção.

3. Os três “movimentos” do concerto: apesar de ser escrito em forma cíclica, o concerto possui três seções bem distintas, e por senso comum foi adotado a ideia de três “movimentos”. O ponto importante aqui é notar que os movimentos possuem características de andamentos que seguem a ideia de uma parte moderada (primeiro movimento), uma parte lenta (segundo movimento) e uma parte rápida (terceiro movimento), o que se assemelha diretamente com a concepção de tempo formulada dentro do conservatório de Paris [GOSSE], ligando mais uma vez o concerto à “Escola Francesa”.

Portanto, podemos ver com clareza que o concerto de Saint Saens possui grande relação com o estilo composicional Francês, o que gera assim a ideia de como ele deve ser interpretado.

3.1 A interpretação do concerto segundo as ideias da Antiga Escola

Como vimos, segundo a Antiga Escola, a interpretação está ligada diretamente com a noção que o interprete tem de cada elemento, por exemplo, em momentos com uma “escrita lenta” o músico reconheceria que o tempo diminuiria, acentuando ainda mais a intenção que o compositor pede, como exemplo disso, na imagem 1 temos o primeiro cantabile do concerto [SAINT SAENS, mm.59]



Imagem 1 - Compasso 59, primeiro cantábile do concerto [SAINT SAENS]

Nesse trecho vemos a linha de cello solista (primeiro pentagrama, de cima para baixo) e alguns instrumentos do acompanhamento, onde observar que basicamente todos os elementos de uma “escrita lenta”, como: notas de grandes durações, movimento harmônico quase estático, linha solo extremamente *cantabile* abordando uma ideia “sentimental”, e até mesmo uma dinâmica nada agressiva, que é o caso do *pianíssimo*. Graças a todos esses elementos, o interprete entende que nesse momento o tempo se torna mais tranquilo em relação ao que veio antes, para assim aumentar e expor a intenção calma e sensível que o compositor quis dar a esse trecho. Tudo isso sem a necessidade de escrever um novo andamento, como é o caso, já citado, do que Brahms fazia. Do mesmo modo que temos momentos com uma escrita lenta, logo mais no terceiro movimento temos uma das partes mais desafiantes do concerto, como podemos ver na imagem 2:



Imagem 2 - Compasso 440 [SAINT SAENS]

Nessa imagem podemos ver diversos elementos de uma escrita rápida, como a linha do solista com muitas notas extremamente rápidas, um acompanhamento feito por notas curtas, e a junção desses elementos gerando um grande e rápido movimento harmônico, tudo isso faz com que essa seja uma das partes mais “rápidas” do concerto, pois todos esses elementos já fazem com que o interprete entenda que ele pode aumentar o pulso para acentuar o contraste desse trecho, mostrando que ele é intencionalmente mais rápido do que o tempo inicial do concerto e principalmente, contrastando com as partes de “escrita lenta”.

Portanto, vemos claramente que Saint Saens usa em todo o concerto, os elementos musicais que servem como base para entender as intenções do compositor, típico da Antiga Escola.

3.2 Organização dos andamentos

Em certos casos, existem interpretações que extrapolam a ideia dos tipos de escrita, gerando uma quebra na unidade do concerto, por isso é importante conhecermos e entendermos todos os andamentos contidos na partitura, e definir a “hierarquia de pulso” existente entre eles. Um dos principais problemas nessas interpretações é a falta de uma organização proporcional às informações que a partitura nos dá sobre o andamento de cada seção do concerto. Para isso, podemos observar na imagem 3 uma organização dos andamentos:

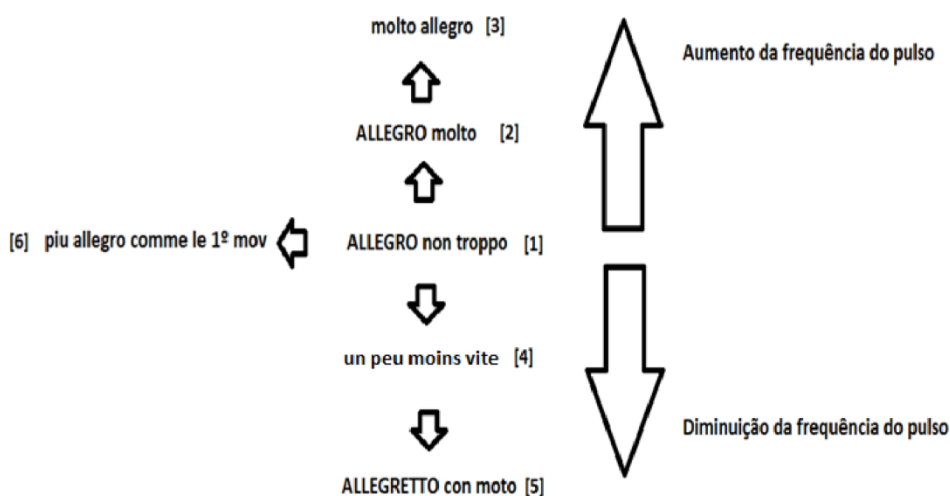


Imagem 3 – organização dos andamentos do concerto

Agora que temos essa organização, podemos entender cada andamento e sua intenção para não perder a coerência e proporcionalidade:

[1] **ALLEGRO non troppo**

Início da peça, e depois em todas as vezes em que se é citado “*tempo primo*” (em H, por exemplo), e podemos adotar esse andamento como o “central” do concerto, dando a intenção de *Moderato* para o “primeiro movimento”. Seguindo a tradução do nome duplo desse andamento [GROVE, pág.54] é um tempo rápido, porém não muito, não exagerado.

[2] *ALLEGRO molto* e [3] *Molto allegro*

Temos aqui um dos grandes “problemas” de entender os tempos do concerto, onde temos duas passagens que pedem esses andamentos, sendo a primeira no compasso 111 [SAINT SAENS] onde temos *ALLEGRO molto* e a segunda no final do concerto após o andamento “*un peu moins vite*” [SAINT SAENS, mm.587] apresentando o andamento *Molto allegro*. O grande problema aqui é que temos a mesma escrita com dois andamentos diferentes, em certo ponto podemos pensar em diferentes ideias sobre isso, como por exemplo, isso ser um erro de edição ou um erro por parte do compositor, querendo dar o mesmo tempo para as duas seções, e essa diferença de escrita ser insignificante. Porém, não podemos esquecer que os nomes duplos tem a função de indicar um tempo e acentuar uma ideia musical, sendo assim, uma hipótese mais plausível seria que o Saint Saens realmente teria diferentes intenções de escrita, pois podemos partir do pressuposto de que *Allegro molto* é a ressaltação da característica do andamento “*Allegro*” que, segundo alguns dicionários, incluindo o Dictionary of music and musicians de 1879 [GROVE], *allegro* tem a característica de ser um movimento rápido, vivo. E com “*Molto allegro*” podemos traduzir literalmente e chegar na ideia de que é um andamento que resalta ainda mais as características do termo “*Allegro*”. Portanto, *Molto allegro* seria uma acentuação maior nas características do *Allegro*, em relação ao *Allegro molto*, o que faz sentido se lembrarmos que estamos falando do final grandioso do concerto.

[4] *Un peu moins vite*

No meio do “terceiro movimento” [SAINT SAENS, mm. 412] temos a indicação de andamento “*un peu moins vite*”, que traduzido é “um pouco mais lento” [tradução nossa], portanto, o pulso deve ter uma frequência menor do que o tempo 1º (*Allegro non troppo*).

[5] *ALLEGRETTO con moto*

No segundo movimento [SAINT SAENS, mm.208] temos o *Allegretto con moto*, onde *allegretto* seria o diminutivo de *allegro* (segundo a estrutura da língua italiana) e portanto é um andamento abaixo de *allegro*, mas ainda acima de *andante*. Sendo assim, a frequência do pulso deve ser abaixo do que o *Tempo* 1º.

[6] *Piu allegro comme le 1º mov*

A pergunta “por que não apenas *Tempo 1º*?” é uma grande dúvida na hora de analisar a ideia de cada nomenclatura, porém, podemos concluir que para entrar no andamento anterior [SAINT SAENS, mm. 412], não tivemos nenhum tipo de nomenclatura diferente, apenas que deveria ser um pouco abaixo do *Tempo 1º*, por isso, a descrição da volta [SAINT SAENS, mm.576] é simplesmente para “subir” o tempo novamente.

3.3 A proporcionalidade do concerto

Agora que temos todos os andamentos definidos, o grande ponto entre eles é a proporcionalidade, pois, seguindo a lógica da proporção das bpm, deveríamos ter a seguinte proporção:



Imagem 4 – proporcionalidade dos andamentos

Como comentado, certas interpretações acabam deturpando essa “hierarquia” entre os pulsos, gerando assim uma peça sem continuidade e fluidez. Apesar de não ser o assunto principal deste texto, vale citar que a Forma Cíclica escolhida por Saint Saens para esse concerto tem como um dos principais objetivos a criação de uma unidade de todo o concerto, mesmo com a clara divisão dos três movimentos, toda a proporcionalidade contida nele deve ser seguida para conseguirmos a ideia de algo “inteiro”

Em “*un pen moins vite*” temos o maior exemplo de diferentes escritas e como isso afeta a interpretação pois esse andamento segue por grande parte do terceiro movimento inteiro, e a dificuldade de entender esse andamento é que dentro dele temos claramente 5 partes, sendo elas:

O início do andamento, com uma “escrita lenta”:

1-



Imagem 5 - [SAINT SAENS, mm.412]

Na sequência, temos a parte com a “escrita mais rápida” de todo o concerto:

2-



Imagem 6 - [SAINT SAENS, mm.440]

Após isso, temos o mais longo trecho *cantábile* do concerto;

3-



Imagem 7 - [SAINT SAENS, mm.496]

Em seguida, mais um trecho com “escrita rápida”:

4-



Imagem 8 - [SAINT SAENS, mm.534]

E, por fim, a retoma à “escrita lenta” do início do andamento:

5-



Imagem 9 - [SAINT SAENS, mm.552]

Apesar de entendermos que, teoricamente, temos o mesmo pulso em todas as partes dentro do *un peu moins vite*, precisamos levar em conta a Escola Francesa, da qual esse concerto pertence. Com diferentes intenções de escrita, cada parte acaba tomando uma pequena diferença de pulsação para assim conseguir alcançar seu caráter e então criar uma unidade dentro do *un peu moins vite*. Um exemplo de como mudar a pulsação, mas manter a unidade seria fazer os *cantábiles* (1 e 5) com 90 bpm, as “partes rápidas” (2 e 4) em 120-130 bpm e o trecho número 3 em 120 bpm. Não alterando agressivamente o pulso, fazendo pequenas mudanças no tempo que ajudam a mostrar a intenção de cada trecho sem quebrar proporção, essas pequenas alterações não afetam a proporção ao nível de ser perceptível para o ouvinte, quebrando a unidade do concerto.

4. O interprete e sua função

A partir da própria palavra, podemos entender que o interprete é alguém que, em contato com um material, absorve e compreende o mesmo, rerepresentando esse material através de seus recursos e de sua visão sobre ele. Portanto, sem uma boa compreensão do material, dificilmente iremos ter uma boa interpretação.

Um dos recursos do interprete é a expressão, variações de elementos musicais diversos onde o músico revela seus objetivos e intenções com a peça [LEHMANN, pág.89], e é extremamente importante entendermos que a flexibilidade da expressão mostra a consciência musical do interprete, se adaptando a diferentes contextos, mas sempre dentro da coerência da peça [LEHMANN, pág. 95].

O entendimento dos elementos musicais é tão importante para o interprete que temos exemplos de grandes obras como o livro de Robert S. Hatten “*Interpreting*

Musical Gestures, Topics and Tropes” [HATTEN], mostrando que o entendimento dos parâmetros é o básico de uma boa interpretação, para que as ideias do músico não fiquem acima das intenções do compositor.

Eric Clarke [CLARKE, pág.68] expõe a ideia que todo o contexto social da performance pode levar a uma “Performance Fashion”, onde a auto provação e demonstração de virtuosidade passam a ser o significado da interpretação. Sendo assim, o concerto de Saint Sens, que é um grande material para a exploração

virtuosística, se torna perigosamente abordado com o único objetivo de expor essa virtuosidade.

5. Conclusão

Após expor toda a problemática da relação de andamentos do concerto, podemos entender que a interpretação que melhor serviria para a intenção do compositor seria uma que combinasse a ideia de pequenas mudanças de pulso para cada contexto com diferentes parâmetros musicais, juntamente com a sempre constante ideia de manter a proporção e coerência do concerto. É necessário estabelecer uma proporção em bpm entre os andamentos e saber em quais momentos podemos ter uma leve alteração desse tempo, fazendo com que o interprete não perca o controle da fluidez do concerto (gerada pela proporção) e não deixe de explorar o caráter de cada escrita.

Apesar de muitos artistas justificarem suas interpretações virtuosas como modo de expressão de acentuação da musicalidade do concerto, podemos ver que, na verdade, o concerto já contém uma exploração virtuosa do instrumento, e que a quebra ou distorção dos elementos podem destruir as nuances musicais construídas com tanta sofisticação pelo compositor. De fato, o melhor jeito de explorar ao máximo esse concerto é conseguir chegar na ideia de unidade nele, o que pode ser, por muitas vezes, mais desafiador do que deixa-lo extremamente virtuoso.

Podemos concluir que apesar de todo o longo e complexo processo do entendimento dos tempos do concerto, o único modo de executá-lo com suas reais intenções musicais é seguindo o caminho da criação da unidade, gerando assim uma interpretação que contenha todos os elementos propostos pelo compositor, atingindo o nível de qualidade que o fez ser tão famoso desde sua primeira audição em 1873 até os dias de hoje.

6. Referências

- 1- BROWN, Clive. *Classical & Romantic Performing Practice 1750-1900*. Oxford. 1999.
- 2- HOLDEN, John. An "essay" towards a rational system of music. 1770
- 3- WEBER, Carl Maria. In *seinen Werken: Chronologisch-thematisches Verzeichniss Seiner Sammtlichen Werken*. 374. 1871.
- 4- VERDI, Giuseppe. Carta a respeito de *Aida*. 1959.
- 5- MIRKA, Danuta. *Em Communication in Eighteenth-Century Music*. Cambridge University Press. 2012.
- 6- GOSSE, FRNAÇOIS JOSEPH, AGUS, JOSEPH, CATEL, CHARLESSIMON, and, CHERUBINI LUIGI. *Principes Élémentaires de musique arrêtés par les membres du Conservatoire, suivis de solfès*. 43. 17981802.
- 7- SAINT SAENS, Camille. *Cello Concerto op.33*. Dover Publications, Inc. 1983.
- 8- GROVE, Geroge. *Dictionary of music and musicians*. Mcmillan and Co. 1879.
- 9- LEHMANN, Andreas C.; SLOBODA, John A.; WOODY, Robert H. *Psychology for Musicians*. Oxford University Press. 2007.
- 10-HATTEN, Robert S. *Interpreting Musical Gestures, Topics and Tropes*. Indiana University Press. 2004.
- 11-CLARKE, Eric. *Musical Performance*. Cambridge University Press. 2002.

Nico Assumpção e Sua Relevância Para o Contrabaixo Brasileiro

William Teixeira

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, UFMS
teixeiradasilva.william@gmail.com

Edclei Calado

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, UFMS
edclei16@hotmail.com

Resumo: Esta pesquisa objetiva abordar uma das figuras mais importantes do contrabaixo e da música instrumental brasileira, o virtuose Nico Assumpção. Traçando assim uma linha desde a música instrumental da década de 70 e seus contrabaixistas influentes, até o surgimento de Nico, sua biografia e sua importante colaboração para o desenvolvimento técnica, harmônico para o contrabaixo e música instrumental.

Palavras-chave: Nico Assumpção, Contrabaixo Brasileiro, Música Instrumental.

1. Introdução: os passos que marcaram a história do contrabaixo brasileiro

“La fora eles têm Pastorius, aqui nós temos o Nico; ele construiu para o baixo, uma história para o Brasil”. (BOSCO, 2012)

Entre as décadas de 1960 e 1970, a música instrumental brasileira, em plena ascensão, revelou uma gama de instrumentistas que acompanhavam grandes nomes da música brasileira e que tomaram a linha de frente no cenário instrumental com seus trabalhos solo. Esses instrumentistas reuniam grupos que tocavam repertório de bossa nova e jazz instrumental, sendo que muitos eram formações de jazz clássico de trio (piano, bateria e contrabaixo) como o Tamba Trio, Zimbo Trio, Milton Banana Trio, Jongo Trio, Sambalaço, Quarteto Novo (de Hermeto Pascoal), Samba-Jazz e os Copa 5. (BASTOS, 2006).

“...a bossa nova, favoreceu a consolidação no Brasil de uma formação instrumental que se tornou uma marca fundamental para o acompanhamento de seus solistas: O Trio. Este fato foi de grande importância para o desenvolvimento de uma linguagem para o contrabaixo no interior da música brasileira, pois no contexto da formação dos trios o contrabaixo era uma peça fundamental...” (SOUZA, 2007, p. 107)

Anteriormente, por estar vinculado a prática da música erudita, o contrabaixo não se enquadrava à linguagem e aos moldes da música popular brasileira que surgia até então, além dos seus instrumentistas de destaque também estarem ligados mais à prática erudita. Aos poucos, o ‘gigante dos graves’ foi galgando seu espaço na música popular, tendo como característica linhas mais simples de

execução, muitas vezes elementares em sua construção para o acompanhamento, executando nas regiões mais graves, com um desenho rítmico que combinava com a pulsação da música adicionando a fundamental ou a quinta do acorde em questão, como no exemplo abaixo da música *Na baixa do Sapateiro*, de Ary Barroso (Fig. 1). (SOUZA, 2007)

Na Baixa do Sapateiro
SAMBA-JONGO A. BARROSO

BASSO

I.
Ai, o amor, ai, ai,
Amor, bobagem que a gente não explica, ai, ai,
Frua um becaquinho, oi
Fica meconando, oi
E pro resto da vida
É um tal de coffee
Ó la-rá, o lo-rô
oi Bahia ai ai

II.
Na baixa do sapateiro
Encontrei um dia
O mulato mais frajola da Bahia
Pediu-me um beijo,
Não dei...
Um abraço,
Sorri...
Pediu-me a mão
Não quis dar
turi

Fig. 1 - Parte do Baixo na música “Na Baixa do Sapateiro” (Fonte: SOUZA, 2007, p. 60)

No período do surgimento dos Trios, o contrabaixo brasileiro viveu uma fase marcante para sua evolução na música instrumental, quebrando paradigmas de formas de acompanhamento, tornando assim um período chamado por Souza (2007) de “Contrabaixo Libertado”. Essa fuga dos padrões de execução teve como uma de suas principais causas a propagação de novos tipos de formações instrumentais (trios, quartetos, etc.), dando assim maior liberdade para o músico desenvolver suas linhas no instrumento, como veremos por exemplo neste trecho da regravação da música *O Morro não tem vez* de Tom Jobim e Vinicius de Moraes pelo grupo Tamba Trio o qual faz alusão a um bombo de escola de samba em sua introdução (Fig. 2).



Fig. 2 - Trecho da parte do contrabaixo da música “O Morro não tem vez”, Tamba Trio, Álbum “Raro (Fonte: SOUZA, Jorge, 2007, p. 112)

O conceito de “Contrabaixo Libertado” não possui uma definição que o sintetize, mas é em sua essência uma fuga de padrões de execução que até então eram praxe deste instrumento e dos quais agora os contrabaixistas buscam uma maior liberdade de execução, como pode ser visto no exemplo da linha de contrabaixo de Bebeto Castilho (Tamba Trio), Sabá (Jongo Trio e Samba 3) e de Chú Viana (Os sincopados), grandes nomes que tiveram um importante papel na projeção do contrabaixo brasileiro. Outro grande nome foi Luis Chaves: inovador em suas linhas de acompanhamento no contrabaixo, Chaves foi um dos nomes mais ativos na música popular e instrumental brasileira, como compositor, instrumentista e professor, que inclusive lecionou contrabaixo acústico para Nico Assumpção (SOUZA, 2007). Chaves fez história no grupo do Zimbo Trio, ao lado de Amylton Godoy (piano) e Rubens Barsotti (bateria), e com seu contrabaixo dividiu palcos e estúdios de gravação com alguns dos principais nomes da MPB como Elisete Cardoso, Elis Regina. Luis Chaves foi inconfundivelmente uma referência para inúmeros contrabaixistas, ganhando diversos prêmios como melhor contrabaixista brasileiro pelo *O Sacizinho*, do Jornal o Estado de São Paulo, *Hours Concurs*, pelo Jornal A Folha de São Paulo, *O Coruja*, melhor contrabaixista da vida noturna ofertada pelo Jornal A Gaveta (SOUZA, 2007). Chaves lançou seu primeiro LP solo em 1963, antes da criação do longevo Zimbo Trio, disco que recebeu o nome de *Projeção*; por se tratar de um disco com músicas para dançar não teve tanto destaque em suas linhas de contrabaixo, no entanto foi o primeiro álbum brasileiro a ter um contrabaixista e seu contrabaixo na capa, prenunciando o desdobramento que o contrabaixo brasileiro iria ter a partir daí.

O final dos anos 60, com o surgimento da Jovem Guarda, foi marcado pela incorporação de características brasileiras ao Rock e de uso de instrumentos elétricos como a guitarra e contrabaixo (GOMES, 2007). O mesmo aconteceu com o movimento Tropicália, onde muitos contrabaixistas que tocavam contrabaixo acústico acabaram passando para o baixo elétrico, dando visibilidade para este instrumento o qual tinha sonoridade mais adequada para essa proposta musical (SOUZA, 2007). No Brasil, Luizão Maia (1949- 2005) considerado “o pai do groove brasileiro” (OLIVEIRA, 2015. p.27), foi um dos primeiros a usar baixo elétrico. Referência em diversos gêneros musicais como Jazz, MPB, Bossa Nova, Samba, com uma maneira única de execução em suas linhas de baixo, Luizão acompanhou diversos nomes da música nacional e internacional como Elis Regina, Gal Costa, Chico Buarque, Herbie Hancock, George Benson, Lee Ritenour. As linhas de baixo de Luizão eram bem elaboradas, tanto harmonicamente como ritmicamente, pois ele conseguia reproduzir no baixo as células rítmicas do surdo, ou colocar com o bumbo tocando de forma percussiva, além de sua sonoridade peculiar alcançada por utilizar a unha para executar o pizzicato. Durante a transição da década 60 para a 70, muitos contrabaixistas migravam para o baixo elétrico enquanto outros baixistas continuaram sua trajetória no acústico, a essa altura uma nova geração de baixistas elétricos estava nascendo no país. Seguindo os passos de Luizão surge Sizão Machado, reconhecido nacionalmente e internacionalmente por suas atuações ao lado de grandes nomes como Elis Regina o qual antecedeu Luizão Maia,

acompanhou Ivan Lins, Chico Buarque de Holanda, Djavan, Dione Warwick, entre outros. Sizão trazia para o contrabaixo uma concepção rítmica alinhada com harmonizações 'violonísticas', fazendo uso de acordes e tensões, fazendo com que seu estilo seja reconhecido em seus trabalhos, posteriormente gravou seu primeiro álbum solo, como o CD *Benção*, e sua primeira incursão literária com o livro "*Contrabaixo brasileiro*."

Com o movimento da Tropicália tomando cada vez mais força, houve um desaparecimento do contrabaixo acústico do contexto da música popular brasileira praticada neste período, voltando a ocupar segundo plano em gravações e outros trabalhos em geral (SOUZA, 2007), em seu lugar o contrabaixo elétrico tomou a frente da preferência de grande parte dos baixistas por combinar mais com a proposta musical do momento, e pela flexibilidade em transportar o instrumento. Este "desaparecimento" do contrabaixo acústico foi rompido em parte pela gravação do disco de um jovem contrabaixista paulistano, em cujo álbum o contrabaixo acústico e o elétrico são tocados com um grau de virtuosidade até então nunca visto na história da performance deste instrumento na música instrumental urbana brasileira, surgindo então um marco para a história do contrabaixo brasileiro, cujo primeiro álbum de contrabaixo solo do país levou o seu nome, intitulado *Nico Assumpção*.

2. BIOGRAFIA

São Paulo, capital, 13 de agosto de 1954, nasceu Antonio Álvaro Assumpção Neto, filho de Conceição Moraes Assumpção e Antonio Álvaro Assumpção Filho. Seu pai, um industrial amante do jazz e sua mãe dona de casa, pianista e cantora de MPB, em sua casa a música sempre foi presente, principalmente o jazz de Duke Ellington e a música clássica (WOOD,2003). Dos jantares na casa dos pais, Nico guardava lembranças de Dizzie Gillespie, Duck Ellington e uma foto que ele aparece no colo de Ella Fitzgerald.

"...Na década de 50 e 60 era muito comum quando algum músico internacional vinha para turnê no Brasil, o empresário responsável pela turnê levá-lo para jantar na casa de uma família bem-sucedida, cujo anfitrião conhecia sua música e poderia acolhe-lo com maior hospitalidade. A família de Nico era uma dessas famílias, e seu pai tinha contato com algum desses empresários como Roberto Corte Real, por isso sempre oferecia sua casa para tais reuniões fazendo com que Nico entrasse em contato com diversos músicos da época, tais como Frank Sinatra Jr, que visitou a casa da família durante sua passagem pelo Brasil em 1966..." (BERMUDES ,2007, p. 11)

Aos 9 anos de idade, Nico estudou violão com o músico Paulinho Nogueira, expoente da Bossa Nova em São Paulo, e aos 13 teve sua primeira experiência com o contrabaixo elétrico tocando em uma banda cover do grupo The Beatles, decidido então dedicar-se ao estudo do instrumento, iniciando seus estudos na escola de música CLAM. Aos 14 anos estudou com o renomado professor e contrabaixista Luiz Chaves (Zimbo Trio), que após alguns meses na escola recebeu o convite para lecionar aula de contrabaixo elétrico. Em 1974, Nico ingressou no curso noturno de economia da PUC, conciliando paralelamente com seus trabalhos como músico

onde tocou com Arrigo Barnabé, se apresentando em algumas faculdades como USP e PUC. Nico estudou economia por aproximadamente 3 anos (BERMUDES,2007), e em 1980 ingressou na Berklee College of Music, onde estudou arranjo e orquestração. Em sua estadia nos Estados Unidos, Nico teve grandes oportunidades para sua carreira profissional; alguns meses após seu ingresso na Berklee foi convidado a integrar o grupo do pianista Dom Salvador para tocar no festival New Port, possibilitando diversas frentes de trabalho para tocar com grandes nomes de *jazz* daquela época como o saxofonista Charlie Rouse, Wayne Shorter, Kenny Baron, Billy Cobbhan e Fred Hersh. Nico entrou para o primeiro time dos baixistas americanos de *jazz* ao lado de Eddie Gomes com o qual teve aulas de contrabaixo acústico, Ratzo Harris, Mark Johnson entre outros (WOOD, 2003).

Nico, um legado para o contrabaixo

Em 1981 quando Nico regressa ao Brasil, seus conhecimentos técnicos e harmônicos para o instrumento eram inovadores para aquela época como vemos no comentário do renomado contrabaixista Pedro Ivo:

‘Me lembro bem quando Nico voltou dos Estado Unidos, ele trouxe o *fretless* e causou uma verdadeira revolução por aqui. Quando ele chegou aqui com todo aquele conhecimento técnico ele se perguntou: o que fazer com isso? Onde gravar? Sua técnica era avançada demais. Aqui tinha espaço para músicas de acompanhamento, mas Nico já tinha passado por essa fase.... Tínhamos muitos baixistas talentosos naquela época, mais não me lembro de algum que causasse tanto impacto que ele causou. Sem contar sua técnica no baixo acústico que era magistral...’ (WOOD,2003, p. 26)

Ainda em 1981 Nico lança seu primeiro disco solo como o nome *Nico Assumpção*, que foi o primeiro disco instrumental do Brasil com o contrabaixo como linha de frente, desenvolvendo os temas e solos com uma virtuosidade até então nunca vista neste instrumento na música instrumental brasileira. O disco conta com dez faixas de composição própria de Nico, com exceção de uma, *Constelação*, de Alfredo Cardim. Neste disco, Nico usa além do baixo elétrico de 4 cordas o contrabaixo acústico e o baixo *fretless*¹, fazendo linhas e solos. O baixo *fretless* não era muito convencional no Brasil até então, e nota-se nas linhas de Nico a influência direta de Jaco Pastorius (1951-1987), baixista norte-americano que revolucionou a história do baixo elétrico, sendo um dos primeiros baixistas a lançar discos em carreira solo (MONTEIRO, 2009).

‘...Jaco se destacou usando solos de baixo *fretless*, usando timbres inusitados com bastante médios, se opondo ao que os baixistas mais “ tradicionais” faziam; além disso ele inovou tecnicamente, trazendo para o instrumento muita habilidade na

¹ Fretless: baixo elétrico sem trastes.

técnica do pizzicato, harmônicos naturais e artificiais...”
(MONTEIRO, 2009, p. 12).

Nico com uma carreira solo voltada para a música instrumental se tornou um dos músicos mais requisitados por artistas brasileiros tanto para gravações em estúdio quanto para apresentações ao vivo, atuando ao lado de grandes nomes com Milton Nascimento, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Cesar Camargo Mariano, Hélio Delmiro, Gal Costa, Maria Bethânia, Rafael Rabelo, Edu Lobo, Leo Gandelman, Nelson Farias, Baby do Brasil, Toninho Horta, Ricardo Silveira, Victor Biglione, Ivan Lins, e com o grande expoente da MPB, João Bosco, com o qual teve uma convivência mais intensa pessoal e profissional, atuando ao seu lado durante 10 anos, gravando os discos *Gabiro* de 1984, *Cabeça de Nego* de 1986, *Ai ai ai de mim* de 1987, *Bosco* de 1989, *Zona de Fronteira* de 1991, *As mil e uma aldeias* de 1997, *Benguelê ballet para um corpo* de 1998.

Nico, paralelamente ao trabalho com João Bosco, integrou a banda High Life, à convite do guitarrista Ricardo Silveira. Integravam a banda também grandes nomes da música instrumental como o baterista Carlos Balla, o pianista Luis Avellar, e o saxofonista Steve Slegle, o grupo se apresentou no Free Jazz Festival e nas noites cariocas no renomado Bar Jazzmania, gravando posteriormente o disco intitulado *High Life*. Neste disco Nico gravou com um baixo de seis cordas o qual foi um dos pioneiros a usar o instrumento no Brasil que começou a se popularizar no final dos anos 80 e início dos 90, no disco tem uma atuação de destaque em suas linhas de baixo e solos, levando a ser conhecido pelos baixistas como um disco solo de Nico (MONTEIRO, 2009).

Além de participar de inúmeras gravações e shows acompanhando os mais diversos nomes da música brasileira e internacional, Nico conciliava seus trabalhos com aulas particulares, que apesar do pouco tempo disponível alguns renomados baixistas tiveram privilégio de terem aula com este ícone do baixo brasileiro dentre eles Patrick Laplan e André Neiva (BERMUDES, 2007).

Nico atuou em diversos festivais ministrando workshops cujo tema era sobre Harmonia e Improvisação (MONTEIRO, 2009), participou das edições de, 92, 94, 95 do Festival de Verão de Brasília, na escola de música de Brasília, em 93 no Conservatório de Tatuí- SP, em 2000 na Universidade Federal de Bahia (UFBA). O material abordado por Nico durante os festivais e workshops acabou se tornando em 2000 sua primeira incursão no mundo literário lançando o método “*Bass Solo: Segredos da Improvisação*”, pela editora Lumiar, colocando o baixo na linha de frente, o livro aborda harmonia e improvisação com diversos exemplos práticos em campos harmônicos, escalas, pentatônicas, fraseados, e play alongs de diversos gêneros musicais para auxiliar no treino do improvisado, neste material Nico consegue transmitir conhecimento de uma forma que acaba ajudando não somente o contrabaixista, mais todo músico que queira aprofundar sua linguagem em improvisação na música brasileira e no jazz. Em junho do mesmo ano Nico retorna aos estúdios para lançar o seu segundo disco *Três/Three*, contando com a participação de Nelson Farias na guitarra e Linco Cheib na bateria. O disco foi fruto de muitos shows e produções dos músicos juntos, que conta com uma performance de Nico mais sofisticada comparada com o primeiro disco, a maioria dos temas fica por conta da guitarra mais com a presença de belíssimas linhas de baixo e de solos que ficaram marcados na performance de Nico, como nas músicas *Cor de Rosa*, *Paca Tatu Cotia Não*, e na regravação da música *Eu Sei Que Vou Te Amar*, de Tom Jobim e Vinicius de Moraes.

Em 20 de janeiro de 2001, a voz grave do contrabaixo de Nico Assumpção silenciou, devido ao câncer de pulmão e suas cinzas foram jogadas na lagoa Rodrigo de Freitas. Nico deixou uma marca não só no contrabaixo mais na música brasileira que será perene.

ANÁLISE E CONCEITOS TÉCNICOS DE NICO ASSUMPÇÃO.

Em suas linhas de baixo Nico não apenas trazia belíssimas conduções mesclando técnicas, mas também era um exímio improvisador. Seu método *Bass Solo: Segredos da Improvisação*, conhecido entre grande parte dos baixistas, por ser a única incursão literária de um dos mais conceituados representantes do contrabaixo (GUEDES, 2003), trouxe uma gama de possibilidades para auxiliar os estudos de contrabaixistas e músicos em geral que buscam enriquecer sua linguagem de improvisação e conhecimentos sobre campo harmônico, e também ferramenta didática de trabalho para professores e profissionais da música.

Nico trouxe uma linguagem própria para o contrabaixo brasileiro, levando o a linha de frente na improvisação, seus solos virtuosos, linhas utilizando técnicas como *slap*² e *tapping*³, e levando harmonizações violonísticas para o instrumento pela possibilidade da extensão do contrabaixo de 6 cordas, permitindo que o instrumentista criasse linhas nas regiões mais graves, e acordes com tensões nas regiões agudas (MONTEIRO, 2009).

O método de Nico, *Bass Solo: Segredos da Improvisação*, basicamente é dividido em 5 partes. Na primeira parte do método, Nico expõe a formação dos campos harmônicos maior, menor, menor harmônico e menor melódico de uma maneira muito clara e objetiva e suas possibilidades harmônicas e respectivamente melódica, aplicação em escalas, modos e suas respectivas tensões.

O estudo dos campos harmônicos e seus modos é de fundamental importância para se compreender a formação dos acordes. O domínio desta área nos leva a reconhecer qualquer tipo de acorde, e através de sua análise, aplicar a escala corretamente. Prestando atenção às tensões de cada modo, concluímos que os quatro campos harmônicos, maior, menor, menor harmônico e menor melódico, nos mostram praticamente todos os tipos de acordes existentes.
(ASSUMPÇÃO, 2000, p. 9)

Na análise do primeiro capítulo de seu método, Nico traz uma abordagem

²*Slap* : Técnica na qual o instrumentista “bate” com a lateral do polegar na corda (usualmente sinalizados nos métodos letra “t”, de *thumb* – polegar em inglês) e “puxa” as cordas com o dedo indicador ou o dedo médio fazendo-as “estalar” contra os trastes (indicado pela letra “p” de pop – estalar em inglês) (SOUZA, Francisco Eduardo, 2014. p,12)

³ *Tapping*: Técnica onde o instrumentista trabalha independentemente ambas as mãos tal qual faria ao tocar um piano. Na notação específica desta técnica, utilizamos os números de um a quatro para indicar os dedos da mão esquerda e as letras p, i, m, a, mi, para indicar os dedos da mão direita. (SOUZA, Francisco Eduardo, 2014. p, 14)

totalmente prática para os campos harmônicos maiores, menores, menores harmônicos e melódicos, buscando em exemplos uma maior familiarização para o leitor dos acordes que compõe cada campo harmônico e suas possíveis tensões, com a finalidade de aumentar as possibilidades de improvisação sobre os acordes, e possíveis escalas para o mesmo.

Na segunda parte do método, Nico expõe o tema sobre digitações, exercícios e progressões, levando assim o leitor não apenas as possibilidades disponíveis destes assuntos, mais sim, as suas próprias preferências, usando por exemplo três notas por corda na execução das escalas, fato que nos permite estudar exatamente sua maneira de tocar e improvisar. As partituras demonstram que os exercícios foram adaptados para o baixo de seis cordas, instrumento ao qual Nico usava, pelo uso de duas oitavas no momento de execução (MONTEIRO, 2009), como vemos no exemplo abaixo. Conciliando como este tema Nico, dispõe de progressões harmônicas para o leitor fazer uso das escalas e padrões de digitação, para desenvolver a linguagem do improviso, também demonstrada no exemplo abaixo.



Fig. 3 - Exemplo de escala, e seu uso no correspondente acorde (Fonte: ASSUMPÇÃO, 2000, p. 26)

As digitações aqui demonstradas utilizam três notas por corda, técnica muito utilizada por grandes guitarristas (Al Dimeola e Jonh MacLaughlin são dois bons exemplos) que consiste em manter certos padrões no braço do instrumento, fazendo com que possamos tocar frases de alta velocidade com desenhos constantes. (ASSUMPÇÃO, 2000, p.21)

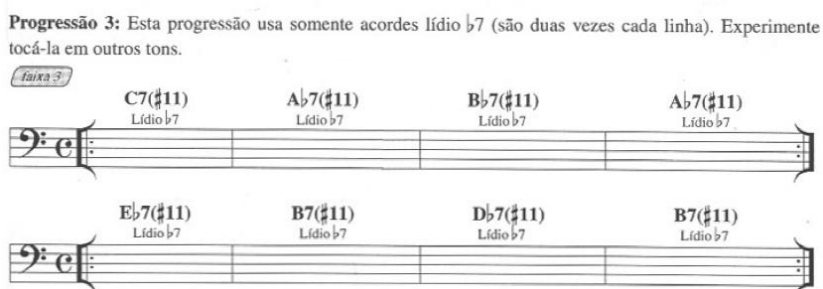


Fig. 4 - Exemplo de progressão harmônica para o treino de escalas e digitações no modo lídio $\flat 7$ (Fonte: ASSUMPÇÃO, 2000, p.27)

No segundo capítulo, Nico dialoga sobre uma faceta mais jazzística da improvisação, trazendo em seus exemplos acordes com tensões e suas possíveis escalas, tomando assim uma linguagem mais idiomática no contrabaixo elétrico de 6

cordas, por se tratar de padrões de digitação usada na guitarra e violão, fazendo uso da extensão que o baixo 6 cordas dispõe, de regiões graves a agudas pela sexta corda afinada em dó, dando a possibilidade de fraseados com tessituras mais agudas, e formação de acordes com as mesmas tensões possível em um violão ou guitarra.

Para Scarduelli:

O idiomatismo quando relacionado a música instrumental, refere-se ao conjunto de peculiaridades e convenções que compõe o vocabulário de um determinado instrumento. Estas peculiaridades podem abranger desde características relativas as possibilidades musicais, como timbre, dinâmica, articulação, até meros efeitos que criam posteriormente interesse de ordem musical. (Scarduelli, 2007, pg. 139)

Na terceira parte do método, Nico aborda a formação e aplicação de pentatônicas e quartas consecutivas e suas possíveis tensões sobre os acordes. De uma maneira bem objetiva expõe modelos de execução e sua visão para uso no improviso, o qual possibilita ao leitor uma visão ampla das possibilidades de uso de pentatônicas. Abaixo um breve exemplo do uso de pentatônicas em acordes dominantes.



Escalas	Acordes resultantes
	C7
	C7(#9)
	C7(#9), C7(#11), C7(#5), C7(b9)
	C7(#9)

Figura 5 - Exemplo de pentatônicas sobre acordes dominantes (Fonte: ASSUMPÇÃO, 2000, p.36)

Para melhor aplicação de pentatônicas e quartas consecutivas destinados ao estudo deste capítulo, faz se necessário o uso da técnica abafamento com o polegar, evitando assim com que outras cordas soem no momento da execução por se tratar de saltos nas cordas.

Fig. 6 - Técnica de abafamento com o polegar (Fonte: Monteiro, 2009, p.15)

Na parte quatro, Nico faz uma abordagem sobre arpejos, e seu uso sobre acordes para acrescentar tensões, dando assim uma visão das possibilidades para improvisar no uso do arpejo.

O estudo dos arpejos é muito importante do ponto de vista técnico porque, além de facilitar a visualização das notas no braço do instrumento, aumenta consideravelmente a velocidade da digitação permitindo que o instrumentista utilize os chamados *sweeps*. (Arpejos em sequência tocados rapidamente nos sentidos ascendente e descendentes.) (ASSUMPÇÃO, 2000, p. 49)

No exemplo abaixo observamos a possibilidade que Nico demonstra no uso de sobre posição arpejos maiores menores sobre o acorde de C7M:

1.1 Sobre os acordes do tipo C7M podemos usar:

Arpejos maiores:

I grau – arpejo de C maior – não acrescenta nenhuma tensão ao acorde.

II grau – arpejo de D maior – acrescenta as tensões de 9ª, #4ª e 6ª, transformando o acorde em $C7M(\frac{9}{11})$.

V grau – arpejo de G maior – acrescenta a tensão de 9ª, transformando o acorde em C7M(9).

III grau – arpejo de E maior – acrescenta a tensão de #5ª, transformando o acorde em C7M(#5).

Arpejos menores:

III grau – arpejo de E menor – não acrescenta nenhuma tensão ao acorde.

VI grau – arpejo de A menor – acrescenta a tensão de 6ª, transformando o acorde em C7M(6).

VII grau – arpejo de B menor – acrescenta as tensões de #4ª e 9ª, transformando o acorde em $C7M(\frac{9}{11})$.

Fig. 7 - Exemplo de sobreposições de arpejos (ASSUMPÇÃO, 2000, p. 49)

Na execução de arpejos, Nico faz uso da técnica chamada *sweep*, como por exemplo, na execução de um arpejo com duas oitavas de um acorde maior: utiliza-se o polegar em seu pizzicato da mão direita ligando as duas primeiras notas do arpejo ascendente, 1º e 3º, o indicador para o 5º, médio para o 8º, o indicador para o 1º, médio para o 3º e 5º fazendo um ligado. Para o movimento descendente Nico utiliza a técnica *pull-off* (MONTEIRO, 2009) ligando com o médio do 5º para o 3º, indicador para o 1º e 5º, ainda com indicador ligando o 3º para o 1º utilizando novamente a técnica *pull-off*.

Na composição da peça *Preludio* disponibilizado no método de Nico, para o leitor desenvolver a técnica do arpejo, podemos observar o uso de *ligado* e *pull-off*

para a execução da peça feita para o baixo elétrico, facilitando assim o movimento rápido da execução dos arpejos.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nico inconfundivelmente estava à frente de seu tempo, marcando não apenas a música instrumental e o contrabaixo brasileiro, mas o trazendo à linha de frente como instrumento solo. Apesar do contrabaixo elétrico ser um instrumento de acompanhamento, o método *Bass Solo: Os Segredos da Improvisação*, analisado neste trabalho, traz a possibilidade do estudante elevar tanto seu nível técnico quanto teórico no que tange a harmonia e a improvisação, possibilitando vislumbrar outras facetas deste instrumento tão rico.

REFERÊNCIAS

ANDREOTTI, Mario Cesar. Sizão Machado: A Escola do Contrabaixo Brasileiro. Artigo Apresentado a Faculdade Campo Limpo Paulista como Parte das Exigências do Curso de Pós-Graduação Lato Sensu em Música Popular. Campo Limpo Paulista 2015.

ASSUMPÇÃO, Nico. *Bass Solo: Segredos da Improvisação*. Ed. Lumiar, 2000

BASTOS, Mariana Beraldo. O Desenvolvimento Histórico da “Música Instrumental”, o Jazz Brasileiro. Iniciação Científica. XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPON). Brasília 2006.

BATISTUZZO, Sergio Antonio Caldada. Francisco Araújo: O Uso de Idiomatismo na Composição de Obras para Violão Solo. Dissertação apresentada ao curso de Mestrado em Música do Instituto em Artes da UNICAMP. Campinas 2009.

BERMUDÊS, Debora. Os caminhos de Nico Assumpção, A música de um grande baixista brasileiro, Monografia de conclusão de curso. São Paulo: FIAM/FAAM, 2007

BOSCO, João. Depoimento sobre Nico Assumpção. Disponível em www.nicoassumpcao.com.br. Acesso em agosto 2017. Disponível em www.nicoassumpcao.com.br/depoimentos

Disponível em www.nicoassumpcao.com.br/depoimentos

GOMES, Fabio. Panorama Histórico da Música Brasileira.2007. Disponível em www.jornalismocultural.br/panoramampb.pdf Acesso em novembro 2017.

GUEDES, Alexandre Brasil de Matos. Introdução à poética do contrabaixo. O fazer do músico entre querer e o dever. Dissertação de Pós-Graduação em Música pela UNIRIO. Rio de Janeiro, 2003.

GUEDES, Alexandre Brasil Matos. Introdução a Poética do Contrabaixo no Choro. O fazer do musico popular entre o querer e o dever. Universidade Federal do Estado

do Rio de Janeiro. Centro de Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação em Música. Mestrado em Música. Rio de Janeiro 2003

MACHADO, Felipe da Silva. Análise Idiomática das Lúdicas IX e X de Cesar Guerra Peixe: Relações entre idiomatismo e resultado musical. Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Monografia apresentada como exigência parcial como trabalho de conclusão de curso do Curso de Licenciatura em Educação Musical.

MONTEIRO, Renato Leite. Nico Assumpção e a criação de solo no contrabaixo. São Paulo, Outubro 2009.

OLIVEIRA, Simara Sídia Souza. Uma experiência de ensino em uma escola especializada. Monografia. Universidade Federal do Rio Grande do Norte, UFRN Licenciada em Música. NATAL. Rio Grande do Norte 2015.

SCARDUELLI, Fabio. A Obra Para Violão Solo de Almeida Prado. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

SOUZA, Francisco Eduardo. O Estudo das Melodias do Gênero Musical Choro e Sua Aplicabilidade no Desenvolvimento Técnico do Contrabaixista. Monografia Apresentada Para a Conclusão do Curso de Licenciatura em Música do Instituto Villa-Lobos do Centro de Letras e Artes da UNIRIO. Rio de Janeiro, 2014.

SOUZA, Jorge Oscar, O Contrabaixo Acústico em três Momentos da música Popular Urbana. Dissertação (Mestrado em Música) Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

WOOD, Nilton. A emocionante história de um dos maiores heróis do baixo brasileiro. Revista COVER BAIXO, São Paulo n°7, p.24-p.28. Abril 2003

QIGONG Para o Violinista: Aquecimento, Alongamento e Consciência Corporal Para a Performance

João Paulo Bastos Freitas

Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto, USP
joaopbfmus@gmail.com

André Luís Giovanini Micheletti

Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto, USP
micheletti@usp.br

Resumo: Observa-se que pesquisas científicas têm relacionado os problemas de saúde, além das dificuldades técnicas enfrentadas por músicos, com aspectos da consciência corporal. O objetivo deste artigo é explicar os conceitos de alongamento, aquecimento e consciência corporal, bem como os aspectos envolvidos em cada um deles e suas aplicações e importância para a saúde e a performance do instrumentista. Em seguida, abordar a prática do *Qigong*, definindo-a e apresentando algumas séries de exercícios simples. Por meio de pesquisa bibliográfica e baseando-se em experiências pessoais, os autores buscam abordar os conceitos e a técnica de forma objetiva e funcional.

Palavras-chave: Violoncelo. Qigong. Saúde do músico. Consciência corporal.

Introdução

É um fato amplamente conhecido o de que estudantes de música e músicos profissionais sofrem de uma série de problemas físicos em decorrência de exaustivas repetições de movimento, posição inadequada, fadiga e cansaço muscular, dentre outros problemas associados ao corpo.

Entretanto, esses problemas de saúde, na maior parte das vezes, são fruto do despreparo e uso incorreto do corpo, o que gera e acumula tensão nos músculos e articulações. Assim, a maioria destes casos pode ser revertida com a aplicação de rotinas simples de aquecimento e técnicas de consciência corporal.

Hoje em dia a ciência já dispõe de muitas ferramentas para prevenir estes problemas de saúde. Dentre estas ferramentas estão as técnicas de consciência corporal, que visam proporcionar a aprendizagem da maneira correta de se mover. São exemplos destas: Técnica de Alexander, Método de Feldenkrais, RPG (Reeducação Postural Global), Método Rolfing, Técnica Klauss Vianna, Body Mapping, Pilates, além de outras práticas que também auxiliam no ganho da consciência corporal como Yoga, Tai Chi Chuan (artes marciais no geral), *Qigong* etc., sendo esta última o objeto a ser abordado neste artigo. Ainda, além de auxiliar na prevenção de diversos problemas de saúde, o

aumento da consciência corporal também pode trazer relevante melhoria para a performance musical como um todo. (CARPYNTEIRO-LARA, 2014).

O artigo inicialmente abordará o conceito do aquecimento e do preparo do corpo, colocando-o em paralelo com a prática do alongamento. Então serão apresentados conceitos relacionados à consciência corporal como definição, seu funcionamento, disfunção, algumas implicações no violoncelo. Em seguida, a prática do *Qigong* será explicada, e, por fim, alguns movimentos indicados para o aquecimento do corpo e das articulações e para a melhoria da consciência corporal são apresentados.

1. Alongamento e aquecimento

Comumente os músicos não tem uma definição muito clara destes dois conceitos, o que muitas vezes leva a práticas incorretas. Frequentemente também os instrumentistas pensam no “aquecimento” como sendo uma sequência, ou um protocolo, de exercícios preparatórios (como escalas, arpejos, estudos técnicos) a fim de se concentração para o estudo. Geralmente essas práticas por si só já exigem um certo preparo prévio do corpo, ou seja, não são muito eficazes para de fato prepará-lo.

O alongamento, por definição, é todo exercício que aumente o comprimento das estruturas que constituem os tecidos moles do corpo (músculos, tendões, tecido conjuntivo) e, portanto, o aumento da flexibilidade destas (ALMEIDA e JABUR, 2006). No entanto, quando executados incorretamente, os exercícios de alongamento podem ocasionar perda de força muscular (RAMOS, SANTOS e GONÇALVES, 2007), o que pode prejudicar a performance, ou até mesmo uma distensão muscular (TORTORA e GRABOWSKI, 2002), exigindo uma interrupção nas atividades musicais até que o corpo se recupere. Apesar disso, quando executados corretamente, exercícios de alongamento diminuem a tensão muscular e aumentam a amplitude articular (SHRIER e GOSSAL, 2000).

O aquecimento, por sua vez, define o tipo de exercícios que objetive o aumento da temperatura muscular e o preparo dos sistemas cardiovascular e respiratório para o desempenho motor (WEINECK, 2003). A prática de exercícios de aquecimento musculartoarticular reduz os riscos de lesão muscular devido ao aumento da elasticidade dos tecidos, aumenta o desempenho muscular, melhora a lubrificação das articulações (KNUDSON, 2008), melhora a função do sistema nervoso central e do recrutamento das unidades neuromusculares (HAMILL e KNUTZEN, 2008), além de aumentar a sensibilidade dos fusos musculares e dos órgãos tendinosos de Golgi, estruturas responsáveis pela sensação de tensão e relaxamento (ACHOUR, 2006).

2. Consciência Corporal

Diversos autores pesquisaram o tema, sempre de acordo com sua área de estudo específica. Para autores como Le Boulch (1987), a “conscientização” é definida pelo emprego da atenção de um indivíduo a uma atividade que por ele esteja sendo realizada. A conscientização de um corpo em movimento envolveria, então, manter-se atento ao próprio corpo e seu funcionamento, bem

como suas relações com o meio. Neste sentido, Vayer & Toulouse (1985) escrevem que o conceito era definido pelo reconhecimento consciente das estruturas envolvidas em qualquer tipo de ação.

No âmbito da música, Nichols (2004) diz que esta consciência é relacionada às experiências motoras e sensoriais do indivíduo, e que, portanto, a falta de conhecimento ou percepções incorretas do corpo poderiam ocasionar alterações patológicas, como tendinites ou a síndrome do túnel do carpo. Sobre isso, também nos foi mostrado por Mark (2003) que músicos com problemas relacionados à consciência corporal são afetados em diversos níveis, com restrições de performance e até mesmo doenças debilitantes.

A melhoria da consciência corporal não apenas ajuda a prevenir ou amenizar problemas decorrentes do mau uso do corpo, mas também pode melhorar a performance musical como um todo (WU et al, 2009). Ao permitir que seu corpo se mova de forma natural a desenvoltura do músico aumenta e a energia dos movimentos é mais bem aproveitada, melhorando consideravelmente o resultado sonoro e facilidade técnica. Desta forma, a ideia seria “re-ensinar ao corpo suas formas e movimentos naturais.” (SILER apud SUETHOLZ, 2015).

2.1 Sentido Cinestésico e Movimento

Por meio deste sentido é que conseguimos perceber movimentos musculares, tensões, relaxamento, orientação espacial, tamanho, distância, velocidade do movimento. Também por meio dele é possível sentirmos as articulações e seus estados de tensão, relaxamento e movimentação. Craig Williamson (2007), importante estudioso dos aspectos somáticos, diz que o sentido cinestésico é o responsável por promover a interface entre mente, corpo e emoções.

Uma complicada e intrínseca rede neuromuscular é responsável pelo funcionamento deste sentido. Além de, é claro, receptores de estímulos como dor e pressão, órgãos como o labirinto (responsável pelo equilíbrio) e o sistema musculoesquelético, outras estruturas são responsáveis pela movimentação e percepção do movimento: células fusiformes (ou fusos musculares), que são responsáveis pela sensação de contração e relaxamento musculares, e os órgãos tendinosos de Golgi, responsáveis pela sensação de tensão e pressão nos tendões.

2.2 Disfunção do Sentido Cinestésico

Muitas vezes, apesar de nos concentrarmos e tentarmos ativar este sentido com cuidado, simplesmente não somos capazes de torná-lo preciso e eficiente, não conseguindo discernir tensão e relaxamento. A isso damos o nome de disfunção cinestésica (WILLIAMSON, 2007).

Um dos principais aspectos responsáveis pelo desenvolvimento da disfunção cinestésica, é o de que temos a tendência de nos focar mais em nossos objetivos do que nos processos pelos quais devemos passar para atingi-los. Isso acaba gerando uma divisão entre “o que eu quero” e “o que eu tenho de fazer”, fazendo com que muitas vezes, visando apenas alcançar o que

queremos, não tornemos conscientes as maneiras das quais utilizamos para isso.

Essa “insensibilidade cinestésica adquirida” nos traz sérios problemas. Uma vez que não é possível perceber e controlar com precisão os movimentos e sensações cinestésicas, teremos um uso incorreto e desequilibrado do nosso corpo, acumulando cada vez mais tensão. Com músculos, tendões e articulações tensionados excessivamente, sentiremos dor, fazendo com que diminuamos cada vez mais a amplitude de nossos movimentos, prejudicando nossa percepção do corpo. Assim, configura-se um ciclo que se agrava cada vez mais, podendo até gerar problemas mais sérios como tendinites, lesões por exercício repetitivo (LER), síndromes do túnel do carpo e outros quadros clínicos problemáticos.

3. Educação Somática

Heather Buchanan escreve que “somático é o estudo da coordenação entre mente e corpo em movimento” (2005). A educação somática, portanto, é o processo de trabalhar com estudos e práticas que objetivem o despertar e o refinamento do sentido cinestésico, desenvolvendo e melhorando a consciência corporal do indivíduo, bem como a condição física do mesmo (flexibilidade, equilíbrio, etc). No entanto, como já foi visto, muitas vezes os músicos já tem muitos hábitos ruins arraigados na sua forma de se mover, adquirindo a disfunção cinestésica. Neste sentido, é necessário um processo de reeducação somática, buscando-se inibir os vícios e movimentos ruins e tentando apropriarse dos movimentos mais naturais e equilibrados além de buscar relaxamento, flexibilidade e mobilidade, para que então a disfunção cinestésica seja revertida.

4. Qigong

A o termo *Qigong* (Chi Kung), do chinês, significa “qualquer treinamento ou estudo relativo ao *Qi* [pronuncia-se “tchi”, a energia vital] que requeira um longo tempo e muito esforço” (LAZZARI, 2009, p. 41), ou a habilidade em lidar com essa força vital. Aspectos relacionados ao trabalho energético do *Qi* não serão abordados neste artigo.

Basicamente são exercícios que buscam melhorar a saúde do corpo de forma geral, trabalhando órgãos internos, glândulas, sistema nervoso, flexibilidade de tendões. Por envolver diversos tipos de movimentos e exercícios que exigem diferentes tipos de coordenação são indicados como forma de aquecimento no preparo para se exercer a atividade musical e também como uma técnica de educação somática. Serão apresentadas aqui duas sequências básicas de *Qigong*.

4.1 Sequência das Dobras

Um grupo de exercícios bastante simples que objetiva o preparo das articulações, tendões, músculos e coluna. Por meio desses exercícios o praticante exercita a mobilidade de suas articulações, estimulando a lubrificação sinovial, aquecendo tecidos musculares e tendões. A sequência deve ser executada em pé, trajando preferencialmente roupas confortáveis e que

possibilitem a livre movimentação do corpo, com os pés firmemente plantados no chão e o corpo naturalmente alinhado e todos devem ser feitos com velocidade, amplitude e intensidade confortáveis.

1) Dobras dos Punhos: com os braços relaxados e levemente afastados do corpo (espaço entre a axila e o braço), executam-se movimentos circulares com os punhos.



Figura 1: Dobras dos Punhos (Acervo pessoal)

2) Dobras dos Cotovelos: ainda com os braços levemente afastados do corpo, executam-se movimentos de rotação na articulação do cotovelo, como o movimento de uma hélice.



Figura 2: Dobras dos Cotovelos (Acervo pessoal)

3) Dobras dos Ombros: com os braços relaxados, executa-se um movimento alternado de suspensão dos mesmos, passando pela parte frontal do corp. Em seguida, executar movimentos semicirculares em um plano paralelo ao chão, abrindo e fechando os braços. Por fim, realizar movimentos circulares apenas no ombro, girando-o para frente e para trás.

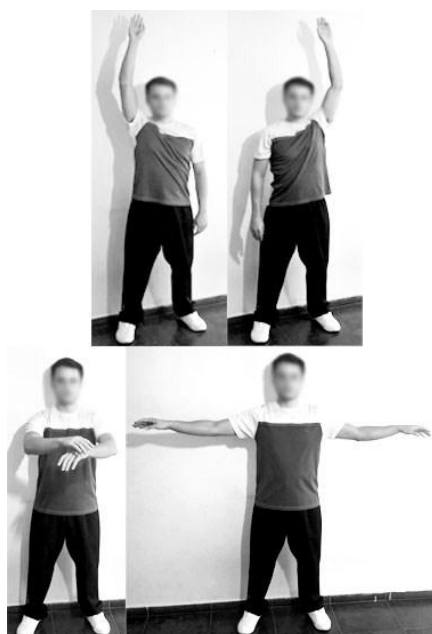


Figura 3: Dobras dos Ombros (Acervo pessoal)

4) Dobras do Pescoço: com o pescoço relaxado e alinhado, executar movimentos alternados para cima e para baixo. Movimentar a cabeça para as

laterais, aproximando as orelhas dos ombros. Executar movimentos circulares com a cabeça em torno do eixo do pescoço.

4.2 Sequência de Exercícios Básicos

Serão listados dois exercícios retirados da Sequência Básica de *Qigong* para a Saúde. Esta sequência busca trabalhar o corpo todo como uma unidade.

1) Exercício da Garça: de pé e com os pés abertos em um ângulo de aproximadamente 135° , os braços são posicionados a frente do corpo, paralelos ao chão, com um leve arredondamento, com as palmas das mãos voltadas para o chão. Eleva-se o corpo nas pontas dos pés, mantendo os braços na mesma posição, inspirando o ar. Abaixa-se até o chão, expirando o ar e mantendo o alinhamento da coluna, dobrando os joelhos e apoiando as mãos no chão. Ainda com as mãos apoiadas no chão, estendem-se as pernas, alongando os tendões e segurando a respiração por alguns momentos. Levanta-se o corpo, inspirando e mantendo os braços esticados para frente e as palmas das mãos ainda para baixo. Unem-se os dorsos das mãos, trazendo-as em direção ao peito com os dedos para baixo, esticando as costas e expirando. Toca-se a palma de uma das mãos no dorso da outra mão, e pressiona-as para frente inspirando, alongando ainda mais costas e ombros. Levantam-se as mãos para cima da cabeça, desconectam-se as mãos e os braços abaixam-se, mantendo os cotovelos flexionados e na diagonal (para baixo e para trás), as mãos rotacionam, ficando com as palmas das mãos voltadas para dentro e aproximadamente na altura dos ombros, expandindo a região do peito e segurando-se a respiração por alguns momentos. Finalmente, as palmas das mãos fazem uma rotação e viram-se para fora, executando um movimento de expansão para as laterais enquanto se expira e os braços vão lentamente voltando para a posição inicial, a frente do corpo e paralelos ao chão.



Figura 4: Exercício da Garça (Acervo pessoal)

2) Mãos de Nuvens: Os pés devem estar paralelos e afastados a uma distância maior do que a largura dos ombros e os joelhos levemente flexionados. Os braços são posicionados à frente do peito, um próximo à altura do pescoço e o outro próximo à altura da cintura, com ambas as mãos voltadas para o corpo. Girando-se a cintura para a lateral, o peso do corpo desloca-se para o mesmo lado, fazendo com que o joelho correspondente se dobre enquanto a outra perna fica naturalmente esticada. Simultaneamente ao movimento do corpo, o braço que está acima executará um movimento de rotação, fazendo com que a palma da mão volte-se para fora, expandindo para a lateral e desenhando uma linha curva com a mão, enquanto a outra mão continua voltada para dentro, e o braço faz um movimento no mesmo sentido do outro. Alcançada a lateral, o

corpo começa a girar para o outro lado, o braço que havia expandido executa outra rotação, voltando a palma da mão para o lado de dentro enquanto desce como um pêndulo e o outro braço executará a rotação e expansão, como no outro lado. Os movimentos dos braços devem ser focados na articulação do cotovelo, assim como no exercício das Dobras dos Cotovelos, o movimento dos antebraços é semelhante ao de duas hélices.



Figura 5: Mãos de Nuvens (Acervo pessoal)

Conclusão

Já não restam dúvidas de que para executar atividades que exijam inúmeras repetições e movimentos delicados e precisos, como tocar violoncelo, por exemplo, exige atenção com as condições do próprio corpo. Em um nível mais primário, essa atenção é eficiente no sentido de evitar problemas de saúde como L.E.R. e a Síndrome do Túnel do Carpo, que acometem muitos instrumentistas, além de outros profissionais. No entanto, a um nível mais profundo, essa atenção pode trazer benefícios com relação à eficiência da performance musical.

Abordando os conceitos de aquecimento e alongamento, foram explicadas as diferenças entre eles e a importância de ambos na prática musical e na saúde do músico. Foi abordado também a questão da consciência corporal e todos os aspectos envolvidos, inclusive o da educação somática, apresentando a técnica do *Qigong* e alguns exercícios simples para benefícios da saúde, da consciência corporal e, portanto, da performance musical.

Conclui-se, então, que o cuidado com o corpo e a melhoria da consciência corporal é de suma importância para qualquer tipo de instrumentista. E que, neste sentido, a prática do *Qigong* se mostra eficiente para suprir ambas necessidades deste público, sendo uma atividade facilmente acessível e praticável em qualquer tipo de ambiente, com pouco impacto e exigência física.

Referências

ACHOUR JR, A. Exercícios de Alongamento: Anatomia e Fisiologia. 2ª Ed. São Paulo: Manole, 2006.

ALMEIDA, T. T. e JABUR, N. M. Mitos e Verdades sobre Flexibilidade: Reflexões sobre o Treinamento de Flexibilidade na Saúde dos Seres Humanos. Motricidade, Portugal, v. 3, n. 1, p. 337-44, jan, 2006.

BUCHANAN, H. J. An Introduction to Body Mapping: Enhancing Musical Performance through Somatic Pedagogy. Choral Journal, Oklahoma, v. 45, p. 96, fev. 2005.

CARPYNTEIRO-LARA, G. The Application of Kinesthetic Sense: an Introduction of Body Awareness in Cello Pedagogy and Performance. 2014. Tese (Doutorado), College-Conservatory of Music, Universidade de Cincinnati, Cincinnati, 2014.

HAMILL, J. e KNUTZEN, K. M. Bases Biomecânicas do Movimento Humano. 2ª Ed. São Paulo: Manole, 2008.

KNUDSON, D. V. Warm-up and Flexibility. In: CHANDLER T. J. e BROWN L. E. Conditioning for Strength and Human Performance. Filadélfia: LippincottWilliams & Wilkins, 2008.

LAZZARI, F. Tai Chi Chuan: Saúde e equilíbrio. 2.ed. Ribeirão Preto: Equilibrius, 2009.

LE BOULCH, J. Rumo a uma Ciência do Movimento. Porto Alegre: Artes Médicas, 1987.

MARK, T. What Every Pianist Needs to Know About the Body. Chicago: GIA, 2003.

NICHOLS, R. Scientific Basis of Body Mapping. Disponível em: <<http://bodymap.org/main/?p=213>>. Acesso em 28 dez. 2017.

RAMOS, G. V.; SANTOS, R. R. e GONÇALVES, A. Influência do Alongamento sobre a força muscular: uma breve revisão sobre as possíveis causas. Revista Brasileira de Cineantropometria e Desempenho Humano, v. 9, p. 203-6, 2007.

SHRIER, I. e GOSSAL, K. Myths and Truths of Stretching. The Physician Sportsmedicine, v. 28, p. 35-46, 2000.

SUETHOLZ, R. J. Técnicas de Reeducação Corporal e a Prática do Violoncelo. Curitiba: Editora Prismas, 2015.

TORTORA, G. J. e GRABOWSKI, S. R. Princípios de Anatomia e Fisiologia. 9ª ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2002.

VAYER & TOULOUSE. Linguagem Corporal: a Estrutura e a Sociologia da Ação. Porto Alegre: Artes Médicas, 1985.

WEINECK, J. Treinamento Ideal. 9ª Ed. São Paulo: Manole, 2003.

WILLIAMSON, C. Muscular Retraining for Pain-free Living. Boston: Trumpeter, 2007.

WU, C. et al. Musical Training Facilitates Brain Plasticity: Short-Term Training Effects on Sensorimotor Integration. In: INTERNATIONAL SYMPOSIUM ON PERFORMANCE SCIENCE, 2009, Auckland. Nova Zelândia: AEC, 2009.

POR UMA METODOLOGIA DE ANÁLISE PARA O ROCK ALTERNATIVO

William Teixeira

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, UFMS
teixeiradasilva.william@gmail.com

Adrielly Oliveira

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, UFMS
ellyoliveira1995@gmail.com

A partir de estudos já realizados (Ribeiro, 2010; Janotti, 2003; Gumes, 2011), é possível afirmar a existência de um movimento sócio-musical denominável como rock alternativo, cuja cena é segmentada pela inserção de vários estilos e sub-estilos, tais como heavy metal, punk, hardcore, blues, entre outros. Entretanto, é comum ouvir dentro deste mesmo contexto discursos em oposição aos rótulos de gêneros, pois suas preferências por um som mais 'indie' (diminutivo para *independent*), estão ligadas diretamente ao fato de que a música produzida nessa categoria seriam composições livres de estratégias mercadológicas, com conteúdos mais autênticos e verdadeiros. Essa autenticidade estaria fora do *mainstream*, constituindo o *underground*, onde se desenvolvem as expressões alternativas (Shuker, 1999 apud. Marques, 2005, p.95). Segundo Gunn (2004 apud. Marques, 2005, pág. 95), “a lógica da formação dos gêneros é resultado inevitável de nossas tentativas de entender e explicar, para nós mesmos e para os outros, a música que ouvimos. É nas discussões sobre música, ocorrida entre fãs, críticos e artistas, que um gênero musical se constrói”. Na cena alternativa brasileira é comum encontrar bandas que se recusam a seguir apenas um único gênero musical, acompanhando o nascimento de diversos sub gêneros e suas nomenclaturas para cada mistura de dois ou mais gêneros, tornando assim seu público também cada vez mais híbrido. (Marques, 2005).

Antes de se focar na música e suas classificações de gênero é preciso, contudo, que se observe a dinâmica dos processos de comunicação que envolvem as práticas culturais, o que, usando o rock alternativo como exemplo, se torna relevante para a análise dos acontecimentos a partir das experiências musicais daqueles que se dizem pertencentes a um movimento (Teixeira, 2015a). Dessa maneira, se viabiliza o projeto de compreender como a música alternativa é vivenciada por seus praticantes, seja enquanto músicos, técnicos de estúdio ou mesmo fãs, papéis esses não excludentes entre si.

Compreendendo a música enquanto manifestação de uma cultura, logo se percebe que todo o seu contexto é tão importante quanto a própria realização musical, pois todo grupo sociocultural divide um conjunto de símbolos, códigos e regras de comportamento cujos significados são vivenciados dentro de seu “grupo sonoro” (Blacking, 1974; Geertz, 1989). Quando uma pessoa se decide a conviver com determinado grupo, ela se integra a um movimento de adaptação onde aprende a desvendar os significados das práticas e comportamentos associados a tal grupo. Desse modo, o resultado é um significado fixado em discursos musicais produzidos na prática de toda uma experiência musical, que gera um certo tipo de adesão por

parte das pessoas que dela compartilham, mesmo que a vivenciado de forma individual (Ribeiro, 2010; Teixeira, 2016; Teixeira, 2015b).

Em busca de compreender o contexto musical do rock alternativo, esta pesquisa se aprofunda em obras de autores como Hugo Ribeiro (2010), que desenvolveu uma metodologia no sentido de traçar uma trajetória de pesquisa através do olhar etnográfico em relação aos estudos da música popular no Brasil, com o objetivo de compreender como os participantes da cena de rock underground de Aracaju (CRUA) vivenciam o processo de diferenciação, criando e mantendo fronteiras estilísticas. Sua análise de campo estava fundamentada em três orientações teóricas, a saber, estudos sobre identidade, estudos sobre a experiência musical e estudos de gênero/estilo, objetivando responder a questão chave de sua tese: como a música dentro da cena é ouvida e vivida pelos seus próprios membros?.

Em sua metodologia, foi realizada uma análise da CRUA a partir da fenomenologia, afim de fugir do senso comum de enxergar a análise da música somente pelas suas relações harmônicas, escalas ou intervalos. A ênfase se dá na compreensão dos elementos evidenciados pelas bandas e vivenciados pelos ouvintes que carregam as experiências geradas por determinado estilo. Para isso, algumas ações foram tomadas, como: ouvir bandas que são referências para as bandas estudadas, indicadas também pelo seu respectivo público, procurando identificar quais são os elementos que foram verbalizados como importantes, e os que se repetem entre as várias bandas do estilo e as músicas das bandas estudadas; frequentar shows, produções culturais e rodas de conversas com bandas e público expondo exemplos musicais que, possivelmente, estariam dentro dos limites do estilo, e exemplos que apresentavam elementos que saiam dos limites, procurando averiguar se as hipóteses levantadas na fase anterior comprovavam-se; por fim, duas músicas de cada banda (das três que foram escolhidas como objeto de estudo) foram transcritas, com o intuito de ressaltar esses elementos musicais principais nas análises.

No que diz respeito ao discurso musical propriamente dito, opta-se pela fundamentação teórica de Lilja (2009), em sua tese *Teoria e análise da harmonia clássica de heavy metal*, onde o autor discorre sobre alguns aspectos sonológicos fundamentais, como o alto volume e a distorção da guitarra, já que a distorção parece ter um papel importante na construção dos acordes, em procedimentos melódicos e harmônicos e a forma de como se relacionam com os contextos tonais e modais; as características dos acordes distorcidos juntamente com seus níveis de parciais harmônicos, assim como suas consonâncias e dissonâncias, sendo examinados do ponto de vista do sistema de classificação da teoria harmonica tradicional; riffs de guitarra, que são passagens musicais curtas repetidas constantemente; por fim, o *power chord*, acorde produzido em uma guitarra elétrica fortemente amplificada e distorcida, com intervalo de quarta justa ou quinta justa com possíveis duplicações de oitava, característico do heavy metal e de outros sub gêneros do rock (Walser, 1993, p. 2 apud. Lilja, 2009 e Ribeiro, 2010).

Apesar dos termos técnicos para a análise musical usados por Lilja parecerem cruciais apenas para o heavy metal, vale ressaltar que as inúmeras formas de rotulações de gênero variam de acordo com o ponto de vista de cada

pesquisador e, em particular, em cada objeto de estudo. Lilja cita o estudo da música popular como relativamente jovem no campo acadêmico, em comparação com a música ocidental tradicional, pois, segundo ele, tem havido um consenso comum entre cientistas sociais e musicólogos de que a análise estrutural da música popular não é relevante. Lilja afirma ainda que a simplicidade de uma música é relativa e depende muito da época em que foi composta. Sendo assim, se a complexidade de uma obra é critério de valor musical, as primeiras sinfonias de Mozart e os corais de Bach se tornam simples em comparação com muitas composições de Frank Zappa (Lilja, 2009, p. 15). Além disso, a análise da música não revela nada de tão interessante sobre a música, quando se pergunta se esses detalhes técnicos nos dizem algo sobre a experiência do ouvinte (Frith, 1996 apud. Lilja, 2009, p. 16).

Ambos os autores, Hugo Ribeiro e Esa Lilja, concordam com o fato de que a música é fruto das práticas sociais e que todas as interpretações feitas a partir dela dependem de seu contexto próprio. As duas teses ressaltam o fato de que no que diz respeito ao significado do discurso musical, o ponto de vista do músico é constantemente deixado de lado; outro ponto é que os músicos das bandas raramente compartilham de terminologias para significação de suas músicas, sendo que as composições acontecem sem um pensamento hierárquico tão definido no que tange um sistema de organização das alturas.

O rock alternativo é resultado de uma fusão cultural, fragmentada pela inclusão de diversos outros estilos. Sendo assim, a análise tanto de seu produto musical quanto de suas práticas sociais demanda que se adentre um universo em que a música é a principal responsável por ampliar fronteiras estilísticas e identitárias, além de possibilitar a escuta do rock de maneira mais informada. Diferenças entre os riffs e solos de guitarra, acordes com diferentes níveis de distorção, andamentos variados, vocais graves e agudos, temáticas das letras desde o amor incompreendido até relatos do cotidiano; tudo isso resulta em elementos significativos para cada indivíduo, seja compositor, instrumentista ou apreciador.

Referências:

- BLACKING, John. *How Musical is Man?* Washington: Washington University Press, 1974.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1989.
- GUMES, Nadja Vladi Cardoso. *A música faz o seu gênero: uma reflexão sobre a importância das rotulações para a compreensão do indie rock* / Nadja Vladi Cardoso Gumes. - 2011.
- JANOTTI Jr, Jeder. *Aumenta que isso aí é Rock and Roll: mídia, gênero musical e identidade*. Rio de Janeiro: E-papers, 2003.
- LILJA, Esa. *Theory and Analysis of Classic Heavy Metal Harmony*. Helsinki: IAML, 2009.
- MARQUES, Fernanda. *Frágeis Fronteiras: discussões sobre gêneros musicais no cenário alternativo*. Revista Contemporânea. n. 5. 2005.
- RIBEIRO, Hugo L. *Da Fúria à Melancolia: a dinâmica das identidades na cena rock underground de Aracaju*. Aracaju: Fundação Oviêdo Teixeira, 2010.

TEIXEIRA, William. O discurso musical. In: PRESGRAVE, Fábio *et al* (Org.). *Ensaio sobre a música do século XX e XXI: composição, performance e projetos colaborativos*. pp. 225-243. Natal: EDUFRN, 2016.

_____. The musical genre: between rhetorical discursivity and the labels of market. *Revista da Tulha*, v. 1, p. 278-291, 2015a.

_____. A adesão ao discurso musical contemporâneo: uma abordagem retórica. *Revista Trivium*, v. 1, p. 117-126, 2015b.