

## No caminhar histórico do acontecer poético: música brasileira para cordas dedilhadas em tensão

Celso Garcia de Araujo Ramalho

**Resumo:** A densidade temporal das músicas e das histórias nos faz pensar o tempo poético da criação musical até o tempo existencial de projeções narrativas e testemunhais nas invenções da memória. Dialogaremos com as contribuições da escrita da música e da escrita da história na formação do grupo musical “Camerata Dedilhada da UFRJ” (2015), vinculado às realizações do projeto de pesquisa “Música brasileira para cordas dedilhadas: pesquisa, produção e interpretação” e apoiado pela FAPERJ (2016-2018). Desde a proposta teórica, a escolha do repertório e a atuação dos músicos e pesquisadores, pensamos o que é tradição e inovação nos destinos históricos da música praticada hoje no Brasil, diferentemente de uma visão excludente, mas como contraposição complementar, numa consideração da música e da história principalmente a partir da viragem heideggeriana, no conceito de acontecimento apropriador.

**Palavras-Chave:** música; pensamento; acontecimento

**Abstract:** The temporal density of songs and histories makes us think of the poetic time of musical creation until the existential time of narrative and witness projections in the inventions of memory. We will discuss with the contributions of writing music and writing history in the formation of the musical group "Camerata Dedilhada da UFRJ" (2015), linked to the achievements of the research project "Brazilian music for strings fingering: research, production and interpretation" and supported by FAPERJ (2016-2018). From the theoretical proposal, the choice of the repertoire and the performance of the musicians and researchers, we think about tradition and innovation in the historical destinies of music practiced today in Brazil, unlike an exclusive view, but as a complementary counterposition, in a consideration of music and of history mainly from the Heideggerian turn, in the concept of the event of appropriation.

**Key-words:** music; thought; happening

### Introdução

Desde a presença do fenômeno surge a questão como origem dos empenhos e desempenhos numa procura por saber quais caminhos conduzem o pensamento do destino humano. Eis uma possibilidade de vislumbramos as relações entre música e história, a música em sua destinação de ser e oferecer-se como fenômeno poético memorável e a história em suas perspectivações como acontecimento e relato, e ainda, apreendida a partir de dimensões da ação e interação pelas ideias projetadas como formas de pensar o tempo. Tanto o tempo histórico quanto o tempo musical são uma e a mesma questão que recai sobre o tempo. A densidade temporal das músicas e das histórias nos faz pensar o tempo poético da criação musical até o

tempo existencial de projeções narrativas e testemunhais nas invenções da memória. Quais as contribuições da escrita da música e da escrita da história na atualidade? Procuramos pensar estas questões desde a proposta do grupo musical “Camerata Dedilhada da UFRJ” (2015), vinculado às realizações do projeto de pesquisa “Música brasileira para cordas dedilhadas: pesquisa, produção e interpretação” e apoiado pela FAPERJ (2016-2018)<sup>1</sup>. Desde a proposta teórica, a escolha do repertório e a atuação dos músicos e pesquisadores, pensamos o que é tradição e inovação nos destinos históricos da música praticada hoje no Brasil, diferentemente de uma visão excludente, mas como contraposição complementar, numa consideração da música e da história a partir da viragem heideggeriana, no conceito de acontecimento apropriador, e ainda, tomando como referência as categorias, classificações e definições que estruturam a identidade e diferença da música brasileira para cordofones dedilhados (bandolim, cavaquinho, viola e violão).

### Encaminhamentos e recortes do histórico e do poético

Numa tentativa de síntese, sem a solução reducionista ou simplificadora, para introduzirmos alguns problemas que enfrentamos no diálogo entre história e música, elaboramos um quadro (Quadro 1) com os encaminhamentos conceituais mais comumente utilizados nos recortes sobre o que poderia ser o histórico e o que poderia ser o poético, sempre desconfiando que tais cortes e recortes são pretensas definições e não poderão nunca substituir as questões que pulsam e nos impulsionam a pensar o histórico e o poético.

Histórico	Poético
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Somente o passado;</li> <li>• Nexo lógico-temporal (tripartição dos eventos);</li> <li>• Linearidade e causalidade;</li> <li>• Matriz cronológica e taxionômica;</li> <li>• Historiografia como paradigma de correção e semelhança metodológica;</li> <li>• História como acontecido (ciência histórica dos fatos passados/tribunal);</li> <li>• Problema da fidedignidade das fontes;</li> <li>• Ficcionalização da memória, relatos, narrativas e fontes orais;</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Representação simbólica;</li> <li>• Signo e Significação;</li> <li>• Suportes assumem o lugar do fenômeno;</li> <li>• Estético reduzido ao subjetivo e o técnico ao objetivo;</li> <li>• Retrato social;</li> <li>• Ciência do sensível. Logocêntrica e teleológica;</li> <li>• Depreciação do sensível em prol do inteligível (de-cisão platônico-aristotélica);</li> </ul>

<sup>1</sup> Link para a página do projeto de pesquisa apoiado pela FAPERJ: <http://camerata.musica.ufrj.br/>

Quadro 1: resumo de recortes do histórico e do poético

As orientações do histórico como fato passado e do poético como representação simbólica provocam os maiores desafios para a produção de conhecimento nas áreas de teoria da música e teoria da história, pois projetam a concretude da história e da música para fora dos próprios fenômenos, construindo esquemas, estruturas e abstrações a partir de ordenações exatas e lógico-rationais deslocadas do espaço-tempo originário, para explicar o acontecimento poético. “(...) a história que se recusa ao historiológico, porque não deixa emergir o passado, mas se mostra em tudo o arrojar-se para além no que está por vir”.<sup>2</sup>

Compreendemos essa orientação analítico-científica no procedimento de recorte (*Espisteme* Clássica), que não é outro senão o de fragmentação do real, ou seja, de-compor o todo em partes menores. O historiador Eric Hobsbawn refletindo sobre esse procedimento nos ajuda a pensar como o pensamento da história poderia ser recuperado desse efeito fragmentador:

Naturalmente, minha objeção não é quanto aos historiadores tomarem de empréstimo técnicas e ideias de outras ciências sociais e incorporarem a seu próprio trabalho os mais recentes desenvolvimentos nessas ciências, desde que sejam úteis e pertinentes. É quanto à distribuição de bagagem histórica em uma série de vasos não comunicantes. Não existe uma coisa do tipo história econômica, social, antropológica, ou história psicanalítica: existe apenas história<sup>3</sup>.

Para caminharmos junto ao acontecimento atualizador convocado na criação poética, nunca a repetição de um gesto ou a imitação de uma performance, necessitamos pensar o enquadramento e essencialmente o desenquadramento das obras como fontes históricas, isto é, como fundamentos do abismo que é o habitar poético humano. Os diagramas de época se deslocam das descendências de práticas musicais antepassadas para a ascendências das tradições como inovações no reconhecimento de matrizes escritas, gestuais e performáticas no pulso contínuo de invenção das memórias, dizem o mesmo aqui e agora como gesto atualizador do tempo originário. A manutenção das práticas se dá na superação das falsas contradições e dicotomias; não pela necessidade de responder às demandas dos suportes da escrita como a partitura, tomada como instrumento técnico e doutrinador da teoria da música ocidental, sobretudo para negá-la como objeto que não é o fenômeno a qual faz referência.

---

<sup>2</sup> HEIDEGGER, 2015, 12.

<sup>3</sup> HOBSBAWN: 1998, 78-79.

### Reconsiderações histórico-musicais

História não significa para nós o passado: pois esse é justamente o que já não acontece. História não é, e muito menos, o simples presente, que também nunca acontece mas apenas “passa”, aparece e desaparece. História, entendida como acontecer, é o agir e sofrer pelo presente, determinado pelo futuro e que assume o pretérito vigente.<sup>4</sup>

Para que reconsideremos a história da música deslocada do jugo de um determinismo historiográfico ou musicológico grafado pelo esquematismo de grandes obras e grandes autores numa associação ideológica pela nexos linear causal do sistema passado-presente-futuro pensemos o que a palavra história pode nos mostrar e dizer.

O que é História?

O português *ver* origina-se do latim *videre*. Em realidade tal vocábulo articula três significados correlatos, dimensões do mesmo processo: ver, perceber e entender. São três momentos do acontecimento. (...) tanto *videre* quanto *história* tem o mesmo radical. História é uma derivação morfológica de dois outros termos gregos (...) *historéo* e *histor* são termos gregos. *Historéo* significa: ser testemunha, interrogar. E *histor* funciona como a ação do substantivo *historéo*. (...) O radical de *histor* é o mesmo de *oida*. Neste termo o radical continua sendo -id-. Há tão somente uma alternância vocálica. De tal maneira que encontramos *oida*, *eidós*, *fid-*. No grego o digama (F) caiu, mas conservou-se no latim, transformando-se em -v-, daí *videre*. *Histor* é o resultado da alternância consonântica (F) id+tor. O encontro *dt = st*, daí *histor*. *Histor* é, originariamente, aquele que sabe por ter visto ou aprendido. (...) Ora, o que sabe por ter visto, só vê e só sabe por ter interrogado. No interrogar ele sabe e não sabe, daí agenciar o núcleo energético do que chamamos História.<sup>5</sup>

Se conseguimos reconsiderar que o estudo da história não se circunscreve aos fatos mas fundamentalmente aos acontecimentos, e que estes não estão aprisionados pela verdade documental fossilizada nos suportes materiais das “fontes fidedignas da historiografia”, e que mesmo tais fontes, ainda que não sejam a verdade suprema dos acontecimentos, são sim importantes chaves para reconstrução da temporalidade humana, temos ainda a questão da interpretação dos acontecimentos que nos reconduz ao caminho do acontecer poético.

Novo e mesmo problema se assinala nessa sentença da história como acontecer que interroga os testemunhos humanos para ver, perceber e saber (entender) numa tríade harmônica compatibilizadora de outro núcleo triádico das dimensões temporais: visto, percebendo e que saberei ou saborearei ao saber, eis uma alternativa para experienciar o poético como fenômeno

---

<sup>4</sup> HEIDEGGER: 1999, 70.

<sup>5</sup> CASTRO: 1982, 37-38.

performático e por isso testemunhal: o histórico que se descobre em sua essência verdadeiramente apropriadora.

Em que medida verdade é desvelamento? (Cf. *Aletheia*) Porque pertencente ao ser e porque esse ser é apresentação como eclosão.

Em que medida, porém, o desvelamento é encobrimento? Uma vez que ele pertence à clareira e a clareira denomina a essência mais inicial do ser: o acontecimento apropriativo.

Em que medida, então, o desenconbrimento é história? Uma vez que a clareira do ser preenche a essência da história, que provém do acontecimento apropriativo e que decide a cada vez, como esse acontecimento, a essência da verdade, retendo com essa decisão um “tempo” e fundando “épocas”, que se essencializam mais veladamente e que são cindidas como as eras da história do “mundo”.

Em que medida a história é essencialização do ser? Uma vez que a história cinde em um primeiro momento mundo e terra, deixando despontar aquilo que lhe deu outrora o nome para o seu próprio despontar, a *phísis*; agora, porém, de modo indecيدido e sem medida e razão de ser, ela cambaleia entre a pretensão de ser o ente na totalidade e sua negação (natureza como “o que há de mais elementar”).<sup>6</sup>

A viragem heideggeriana pode ser traçada a partir dos textos de 1941 e 1942, nos sete ensaios que tratam da história do Ser. “A expressão ‘acontecimento apropriador’ tem por correlato no original alemão o termo *Ereignis*. Este termo significa correntemente ‘acontecimento’, ‘evento’, ‘ocorrência’”.<sup>7</sup> Cabe ainda destacar que Heidegger aproxima os radicais *aügen* e *eigen*, em português “ver” e “próprio”<sup>8</sup> para construir o conceito de acontecimento apropriativo, não como uma situação específica, mas numa correlação mútua do modo humano de habitar a terra e participar da essência do ser que nomeia como ser-aí (*Dasein*). Heidegger pensa a essência do ver, perceber e saber na História do Ser, portanto, da verdade como *aletheia*, desde o acontecimento apropriativo, o próprio que é tanto o mesmo, como o testemunho histórico da humanidade, do ser-aí que se sabe no tempo finito do mundo e infinito da terra.

Recebemos do pensador Martin Heidegger um aceno para reconsiderar a história como história do ser<sup>9</sup>: o acontecimento apropriativo, não como uma atitude de resgatar o passado cronologicamente numa máquina temporal, mas como possibilidade meditativa desde a verdade como desenconbrimento, desvelamento, memória, a própria produção de música já nos dá a condição essencial de conhecer a história do ser como acontecimento apropriativo, ou seja, a

<sup>6</sup> HEIDEGGER: 2013, 16.

<sup>7</sup> CASSANOVA. In: *Contribuições a filosofia: do acontecimento apropriador*. HEIDEGGER: 2015, 6.

<sup>8</sup> Id ibdem.

<sup>9</sup> “Seer”, indica o sentido do ser, e por isso o tradutor utilizou-se da grafia arcaica do português “Ser” que corresponde ao alemão arcaico “Syen” para “Sein”, como recurso de tradução do texto original.

música num gesto originário do acontecer memorável concretiza espaço-tempo dimensionando poeticamente o histórico.

O poético, isto é, a criação memorável, é na possibilidade que a história do real ou a história do Ser nos oferece, sem fragmentações dos cortes e re-cortes epistêmicos das Ciências Físico-Químicas ou Matemáticas, e ainda sem os aprisionamentos conceituais das Ciências Humanas e Sociais, que só são Ciências quando consideram a experiência fática da vida, portanto, são sempre Ciências Históricas. Ressalta-se daí a importância de pensarmos as músicas nessa articulação essencial entre história e memória como experiência conformadora de sentido.

A palavra memória provém do grego μνήμη que diz, mais imediatamente, ação de se lembrar, o lembrar ele mesmo, aquilo que permanece no espírito, documentos, arquivos, preceitos, prescrição. Se se decompusesse μνήμη em μνη-, que diz, em última instância, unidade, e -μη, que pode dizer, se derivado do indo-europeu \*med governar, pensar, sonhar ou medir, teríamos que a memória diria governar, pensar ou medir a unidade. Na sua forma alongada, já no grego, μνην diz meditar, refletir, inventar, mas também, velar. A partir daí pode-se entender memória como a instância de inventar, meditar, refletir e velar, no sentido de cuidar, a unidade. É pela memória, retrospectiva e prospectiva, que a unidade se configura realidade [...] é com ela e por ela que o poder da unidade se estabelece no âmbito do próprio Olimpo, com a vitória de Zeus<sup>10</sup>.

O músico e pensador Antonio Jardim nos traz reflexões desde a música como unidade de memória em consonância com o pensamento de Martin Heidegger, na re-união entre música e memória vislumbramos um caminho para pensar a música como acontecer poético, como vigência da história do Ser, uma caminhada essencialmente produtiva de ações e experiências formadoras e con-formadoras do histórico.

Toda contribuição dos estudos de Heidegger para desconstrução do conceito de história e do poético assim como a contribuição de Jardim para pensarmos música e memória, por enquanto, será suficiente para avançarmos no estudo de caso da obra musical que selecionamos, entretanto, estes pensadores não se ocuparam em desenvolver ferramentas teórico-críticas e analítico-interpretativas para o diálogo com as obras musicais, por outro lado, a poesia foi contemplada por ambos como instancia privilegiada na articulação poetar-pensar.

Para seguirmos no caso musical ou uma coisa musical será oportuno dialogar com a musicologia audiotátil proposta pelo musicólogo Vincenzo Caporaletti e que encontra no pensador Luigi Pareyson um importante fundamento.

---

<sup>10</sup> JARDIM: 2005, 126.

## O poético como experiência formativa da história

A obra portanto é lei não somente para quem a faz mas também para quem a lê e, em todos os casos, é lei da própria execução, pois, enquanto formante, é guia do artista que a inventa executando-a e do leitor que a executa interpretando-a. A lei da execução é a própria obra a executar: ela, como foi lei do artista enquanto a formava, assim também é lei do executante enquanto a traduz e lhe dá vida. Como foi resultado de um processo de interpretação, da mesma forma é estímulo de um processo de interpretação; e assim como se tornou o resultado de sua formação somente enquanto era a sua lei, assim também no final de contas se identifica com a execução que a assumiu como a própria norma.<sup>11</sup>

Se a obra é a lei, é nela e por ela que compreendemos aquilo que subjaz como sentido de ser e fazer; o destino histórico do ver, perceber e saber da obra repousa naquilo que há de superficial e abissal para que sejamos intérpretes partícipes da lei que a inventa produtivamente. O sentido do poético não está no âmbito do signo, da significância ou da significação, apreensível por uma teoria dos signos ou por qualquer processo de extração semântica do que poderia nos levar para um envio exterior àquilo que já está posto e articulado como fenômeno poético. Dufrenne nos alerta para o problema do conceito na compreensão do poético: “...o sentido é imanente ao sensível; separar o sentido do sensível, é omiti-lo para ir indevidamente ao sentido conceitual, e omitir a experiência do belo que não tem conceito”.<sup>12</sup>

Sem negligenciar o sentido do sensível, Vincenzo Caporaletti apreende o gesto pulsivo do músico ao tocar um arpejo, por exemplo, como manutenção da agógica, do tempo no andamento que conduz uma “levada”, o groove, na expressão *continuous pulse*. A continuidade do pulso no im-pulso, na pulsão, no desejo de fazer e re-fazer a ação performática, em dar-lhe contorno e continuidade para que se expanda e ecloda como lei formante da obra. Eis como as obras musicais podem ser consideradas históricas, do ponto de escuta da forma impulsionada pelo *continuous pulse*, uma recurso ferramental teórico-crítico que procuramos utilizar na consideração da obra que escolhemos aqui.

Cada músico tem uma maneira de exprimir este fervor energético, uma maneira idiossincrática de “manter o tempo” mesmo que em uma simples articulação, ou ainda em sua mera sugestão, induzindo-a com alusões cheias de conhecimento com realizações fônicas diretamente dependentes de seu próprio *habitus* corpóreo. Esta é a pré-condição teórica de uma construção pulsiva que carrega em si a característica existencial do vivido, do Ser-aí do Sujeito que se faz Objeto, por isso indissociável, ao menos no plano teórico,

---

<sup>11</sup> PAREYSON: 1993, 241.

<sup>12</sup> DUFRENNE: 1969, 16.

de uma representação que funde Sujeito-Objeto-Relação: defino a imagem desta articulação existencial, implícita ou explícita, como *continuous pulse*.<sup>13</sup>

Como exercício didático elaboramos um quadro com a síntese das propostas que reconsideram a trajetória da história e do poético para pensarmos outras relações de verdade e conhecimento na obra musical que não sejam as já apontadas pela musicologia e historiografias comprometidas com a representação do raciocínio lógico-causal e as demonstrações apodíticas.

<b>O acontecimento apropriador Música como pensar poético</b>	<b>Teoria da Formatividade Musicologia audiotátil</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Pensar e poetar co-pertencem a obra;</li> <li>▪ A origem da obra de arte;</li> <li>▪ A verdade posta em obra;</li> <li>▪ Desmanche da historiologia calculada na fundação da partitura/ signo/ logocentrismo;</li> <li>▪ Originário como acontecer histórico;</li> <li>▪ Linguagem como questão primária</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Eventos pulsivos e mediadores;</li> <li>▪ A lei da obra;</li> <li>▪ Hermenêutica da escuta e do corpo;</li> <li>▪ Articulação de outras estratégias de representação;</li> <li>▪ Reconfiguração das narrativas históricas da música desde o paradigma audiotátil;</li> <li>▪ Destronamento do discurso eurocêntrico hegemônico;</li> </ul>

Quadro 2: síntese das propostas de reconsideração do histórico e poético.

As considerações estéticas e poéticas parecem se tensionar em discursos inconciliáveis entre Heidegger/ Jardim e Pareyson/ Caporaletti. Entre os conceitos de acontecimento apropriativo e teoria da formatividade há um movimento ontológico de fundação da história do ser desde a destinação poética da linguagem como manifestação essencializadora do tempo na caminhada humana, ao menos é assim que buscamos o acorde que poderá harmonizar os pensadores. Ambos procuram o aceno do que é concreto na ação humana de essencializar o tempo e de fundar o abismo da história como obra poética. A formulação de um instrumental teórico para construção da interpretação das obras a partir da confluência entre um programa poético baseado em conceitos filosóficos e a ação performática da estética do artista nos faz pensar que a dimensão poética e a lei da obra são o mesmo. Na ação de medir pelo próprio, a verdade surge comemorado a interpretação da obra que não está pre-definida por qualquer estrutura analítica. Eis um lugar de convergência entre Heidegger e Pareyson. Poetar e pensar são o mesmo: gesto de criação (idem, próprio, tó autó) e o gesto de criar interpretando a obra, o gesto de escutar, o gesto de ler é também o gesto que compartilha o interpretar do músico, compositor, ouvinte, autor e leitor no acontecer poético da forma formante. Só a ação de pensar a forma poética como encobrir descobridor ou como processo

<sup>13</sup> CAPORALETTI: 2018, 6.

de formação no acontecer da performance é que pode trazer o caráter integrador de uma atuação da escuta como partícipe da obra musical.

### **O acontecer como questão histórico-musical**

A partir do projeto de pesquisa “Música brasileira para cordas dedilhadas: pesquisa, produção e interpretação” apoiado pela FAPERJ (2016-2018) trazemos as contribuições do grupo musical formado pela iniciativa dos professores-pesquisadores: Henrique Cazes, Paulo Sá, Marcus Ferrer, Celso Ramalho, Bartolomeu Wiese e Marcello Gonçalves, integrantes do departamento de arco e cordas dedilhadas da EM-UFRJ. Criada em 2015, a “Camerata Dedilhada da UFRJ” é composta pela seguinte instrumentação: cavaquinho, bandolim, viola brasileira, violão requinto, violão 6 cordas, violão 7 cordas. Em linhas gerais o projeto de pesquisa e a proposta de criação do grupo musical são um incentivo à cultura dos cordofones dedilhados dentro do ambiente acadêmico. O projeto prevê a socialização dos resultados em congressos da área, publicação de artigos, orientação de trabalhos de graduação e pós-graduação voltados para a cultura dos cordofones dedilhados, performance em eventos artísticos (festivais, encontros e congêneres). Foi elaborado um edital de chamamento de obras para que novos compositores escrevessem para esta formação instrumental *sui generis*, com gravação das obras selecionadas, criação de acervo de partituras e fonogramas e proposição de ferramentas conceituais para pensar a música brasileira para cordas dedilhadas. Todo esse esforço procura trazer a tona a cultura brasileira para os cordofones dedilhados que ainda não ocupa o espaço acadêmico como o espaço da prática musical brasileira, eis uma questão histórica para nos fazer pensar o porquê da produção musical brasileira não figurar com o fulgor como aparece e eclode nos acontecimentos poéticos fora da Universidade.



Imagem 1: cartaz da apresentação de estreia do grupo “Camerata Dedilhada da UFRJ”  
Fonte: Acervo da designer Márcia Carnaval

Neste contexto do concerto em comemoração ao aniversário da Escola de Música da UFRJ ocorreu a primeira execução pública da obra “Goiabeira”<sup>14</sup> de Marcus Ferrer, compositor e intérprete, integrante do grupo “Camerata Dedilhada da UFRJ”, como pesquisador e músico-instrumentista executando a viola brasileira ou viola de 10 cordas, também nomeada de viola caipira no Brasil.

### Exercício teórico-crítico: A “Goiabeira” de Marcus Ferrer

A obra “Goiabeira” poderia ser resumida, se fosse possível resumir uma obra musical numa representação gráfica, como orquestração de um “groovema” dedilhado em *campanella*. E a imagem que poderia descrever no formato da partitura este resumo seriam os 4 primeiros compassos executados pelo violão de 6 cordas.

Em7                  Em7                  F#m11/E                  F#m11/E

Violão 6 cordas

Figura 1: trecho do violão de 6 cordas (C. 1 – 4)<sup>15</sup>

<sup>14</sup> Link para o fonograma de “Goiabeira”: <https://soundcloud.com/user-158534872/goiabeira>

<sup>15</sup> Link para as partituras de cada instrumento: <http://camerata.musica.ufrj.br/portfolio/partituras/>

Na partitura (figura 1) não conseguimos vislumbrar o gesto que a mão executa na mudança de posição de um acorde de Em7 para outro acorde de F#m11/E, tomando como referência o dedo 3 (anular) da mão esquerda (figura 2 e 3), esse gesto na 7ª casa do braço do violão é um movimento gerador das relações de toda obra, considerando a acentuação do arpejo com as divisões de hastes para baixo indicando os acentos com o polegar e para cima com a digitação que articula indicador, médio e anular da mão direita (4+3). É desde a percepção deste impulso corpóreo que poderemos compreender o desdobramento da obra musical e suas articulações com a própria história dos acontecimentos que nos impulsiona para as questões da composição para cordofones na música brasileira, não pela análise de matrizes visuais, mas no vigor produtivo do sentido de uma escuta corporal da cultura.

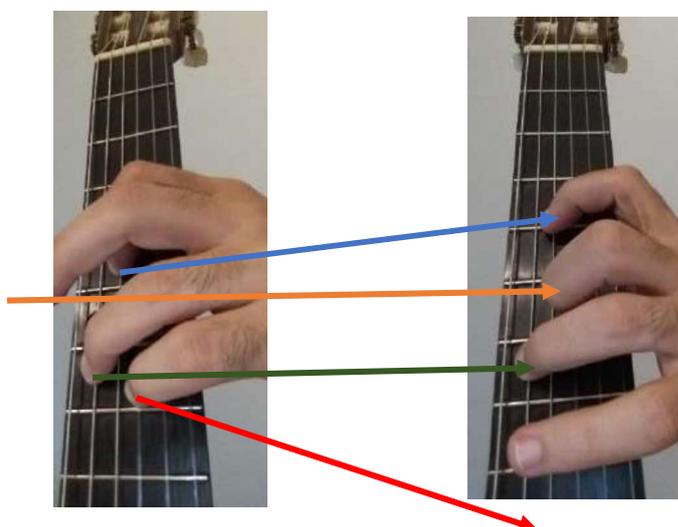


Figura 2: mão esquerda no acorde de Em7

Figura 3: mão esquerda no acorde de F#m11/E

Essa transformação groovêmica das notas do acorde na mão esquerda é conduzida pelo dedilhado contínuo da mão direita mantendo um esquema rítmico e melódico com desenho figurativo idêntico, ou seja, garantindo a manutenção do fluxo groovêmico com movimentos de repetição (ritmo e desenho melódico) e diferença (repouso-afastamento harmônico).

A seta azul sinaliza o movimento diagonal de extensão do dedo 1 (indicador da mão esquerda da nota sol para nota fa# na 4ª corda); a seta laranja mostra o dedo 2 (médio) de uma situação de repouso para depois pressionar a nota do# na 3ª corda; a seta verde indica a permanência do dedo 3 (anular) na nota mi da 5ª corda; e a seta vermelha mostra o dedo 4 (mínimo) pressionando a nota ré e posteriormente repousando.

“Goiabeira” brota do impulso energético de um arpejo, é este gesto de dedilhar as cordas deixando soar todas as notas num evento sonoro como bloco de acorde em som *legatto* que oferece o núcleo gerador de toda a composição. Como uma raiz groovêmica, de um tronco se ramificam os eventos melorrítmicos e harmônicos, as coisas musicais da composição. Goiabeira ganha corpo e forma conduzida pela conformação tímbrica do conjunto.

O ciclo de 2 compassos em métrica de sete tempos 7/8 para cada harmonia pode ser representado com a cifragem: Em7 / Em7 / F#m7 (11) / F#m7 (11). Tomemos como parâmetro para a cifragem as tétrades (4 notas que compõem os dois acordes iniciais) da escala eólica apoiada por um pedal grave emitido pelo violão 7 cordas na nota mi. Atentemos para as duas tétrades iniciais dispostas como encadeamentos que guardam as possibilidades expositivas dos modos menores e maiores do pedal em mi que se consolidará como nota tônica da composição.

O tema melódico é apresentado com as notas da escala eólica de mi e na frase consequente a contraparte homônima chega com a aparição completa da escala jônica de mi. Há uma dissolução do encadeamento mono-escalar em polimodos de mi sendo articulados: eólico, dórico e jônico.

No plano vertical-harmônico-acordal (sincrônico) temos mi dórico (6º grau maior e 7º menor) referendado pelo ciclo de 4 compassos que é dilatado para 8 compassos com a exposição do tema. No plano horizontal- melorrítmico (diacrônico) temos mi eólico (6º e 7º graus menores) para os 4 primeiros compassos na harmonia de Em7 e mi jônico nos 4 compassos com harmonia de F#m7(11)/E. Esse potencial de subdominante do F#m7 (11), isto é, um acordo comum aos modos maiores e menores de mi já está colocado desde a primeira cadência na exposição do arpejo do violão de 6 cordas (ideia do tronco comum).

É o segundo acorde da cadência que abre as perspectivas de expansão harmônica da composição, o acorde com função de afastamento no plano diacrônico dos eventos musicais.

Podemos compreender que a subdominante F#m7 (11) é substituído pela ampliação episódica que conduz a harmônia de F lídio e F dórico até o pivô que finda com a harmonia de Sol lídio (Quadro 3 e 4).

Compassos	Seção	Função e morfologia	Harmonia	Eventos temporais
1 - 20	Introdução	Groove, preparação, adensamento	Pedal em Mi, e posterior confirmação do Mi eólico	Métricas em 7 (4+3) (3+4) (8+6) (7+7) 2 longas e 3 breves: Violão de 6 Breve, longa, breve: Cavaquinho 4 longas c/ acento na 4 <sup>a</sup> : Viola Extemporização técnica recolocando o acento primário
21 (ritornelo) (casa 1: 27-28) (casa 2: 29-30)	2	Exposição tema A melódico	Mi dórico e jônico Compatibilização do binômio menor/ maior	Pluralidade de acentuações e direcionalidades tessitural Melodia acompanhada por contrapontos rítmico-harmônicos
31 - 47	3	Desenvolvimento	Episódios ampliados, substituição da subdominante pelo binômio Fá lídio/ dórico. Pivô em sol lídio = mi tônica, cadencia deceptiva Mi/ Fá/ Sol/ Fá / Mi	Instabilidade e retomadas em impulsos anacrústicos.  Rotação dos acentos métricos mas não do pulso contínuo ( <i>habitus</i> corpóreo)
47 - 79	4	Transição, tema B Esvaziamento da densidade e retorno com divertimento em contraponto livre	Estabilização harmônica em Mi Lídio	Introdução de métricas binárias sobre a fórmula de compasso mista, transformação do tronco groovêmico pelos eventos ampliados e extemporâneos das seções anteriores.
80 - 110	5 Retomada das seções 2 e 3	Reexposição com desenvolvimento	Troca de funções entre os instrumentos/ timbres	IDEM às seções 2 e 3.
111 - 131	6 tema B e coda	Retransição contraída para o final	Mi Lídio	Final iâmbico com deslocamento do acento métrico para parte fraca.

Quadro 3: Macroforma de “Goiabeira” e análise funcional das seções

Link para partitura completa: <http://camerata.musica.ufjf.br/wp-content/uploads/2018/08/Goiabeira-Marcus-Ferrer.pdf>

## Questões temporais da escritura-partitura

- Ruptura da linearidade métrica da escritura partitural.

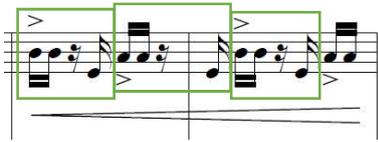


Figura 4: trecho do cavaquinho (C. 5 e 6)

Acentuações binárias de 4 em 4 semicolcheias sugere um processo de extemporização.

U \_\_ U = incisos anfibráquicos (estilo síncope na quadratura da escrita métrica regular e pré-definida)



Figura 5: fragmento do violão de 6 cordas apresenta síncope que será evento temático para o groove do cavaquinho

- Deslocamento da pausa com a manutenção do acento de força/ duração

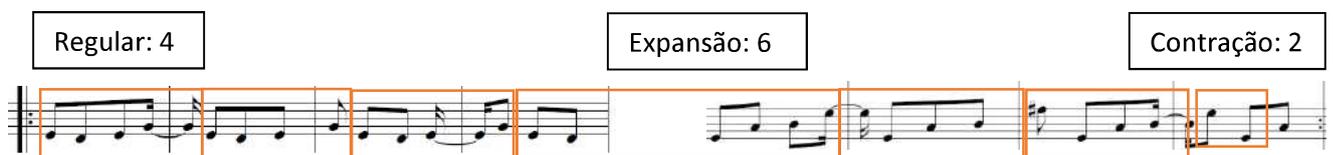


Figura 6: trecho do violão requinto (C. 21 – 28)

- Métrica quaternária regular ao longo da sequência expositiva da melodia de 8 compassos.

- acento na última colcheia indicando peônios de quarta (anapesto ampliado)



Figura 7: fragmento do violão de 6 cordas apresenta a sequência binária na região grave do arpejo inicial que será evento temático para o groove da viola.

Na apresentação do tema A temos a fusão dos timbres de aço com duas ordens (viola de 10 cordas e bandolim)



Figura 8: Tema A com apresentação da harmonia de mi dórico em frase antecedente.

- Retângulo azul indica o aproveitamento melorrítmico do groove para o fraseado temático A.

- Retângulo laranja indica o paralelismo na recorrência do grupo fraseológico do tema A organizado na métrica quaternária sobre a fórmula de compasso 7/8.



Figura 9: Tema A com apresentação da harmonia de mi jônico em frase consequente

- Retângulo verde indica os elementos fraseológicos desdobrados para composição do tema B.

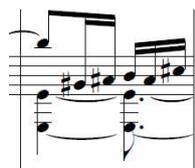
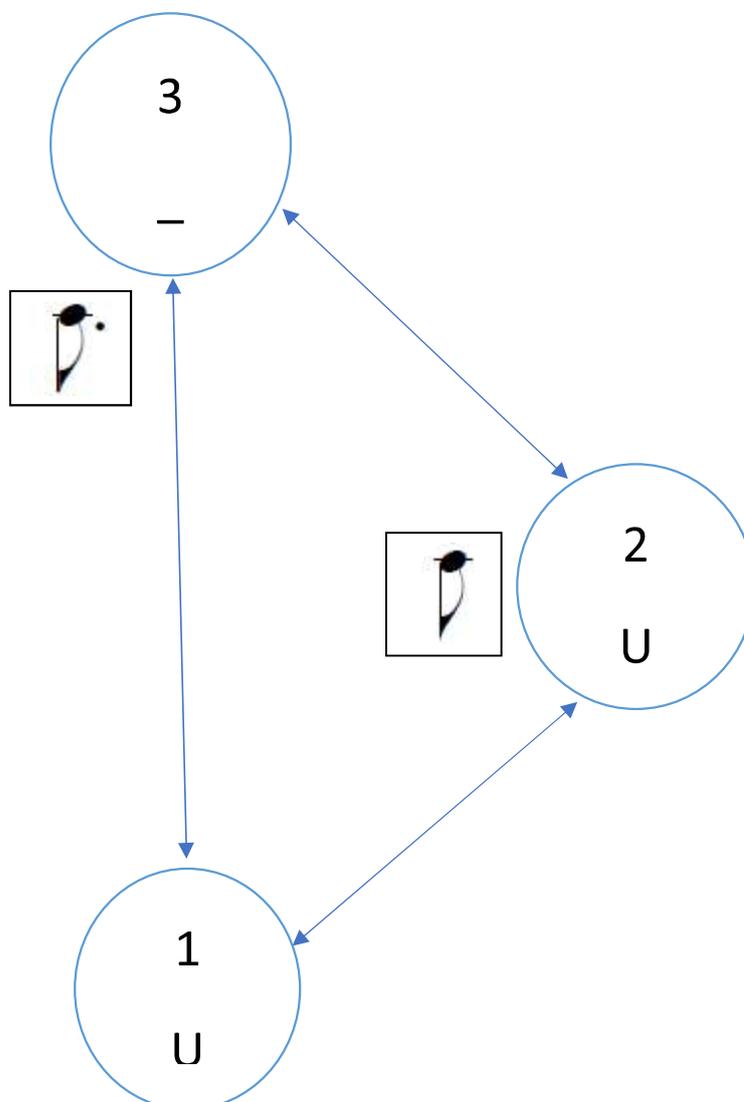
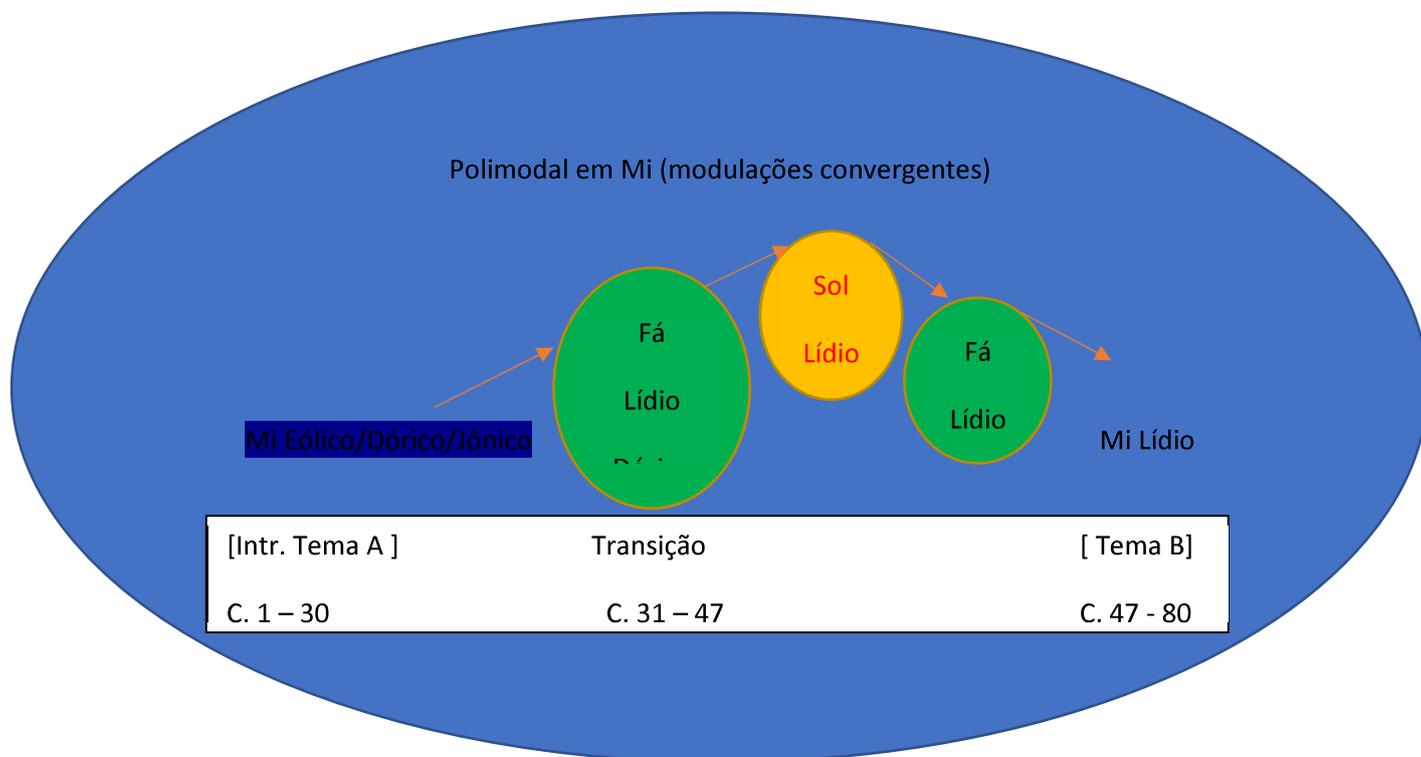


Figura 10: trecho do arpejo do violão de 6 cordas que apresenta o material fraseológico do tema B (C. 51)

## Processos representacionais da escanção

- Figuras métricas (colcheia, colcheia, colcheia pontuada); pés métricos (breve, breve, longo) U U \_ (anapesto); gestual (1, 2, 3) são possibilidades de representação do movimento rítmico escandido na maior parte da obra “Goiabeira” quando apresenta o esquema (2 + 2 + 3).





Quadro 4: Esquema harmônico das seções na macroforma.

Procuramos não encerrar a obra “Goiabeira” na matriz visual da partitura ou no quadro funcional descritivo e mesmo em um texto técnico-musical. A pluralidade de imagens, figuras, gráficos, esquemas não resolve o meio limitante, tampouco esse meio limitador que acaba por influenciar nosso modo de pensar a obra musical não pode ser um condicionante teórico e conceitual para tratarmos do fenômeno poético. Se ainda não conseguimos falar de música de forma mais poético-musical, ao menos procuramos lançar algumas ideias que possam ser aproveitadas para outros exercícios musicológicos por músicos e historiadores.

As músicas fundam o abismo da música brasileira. Poetar é criar uma imagem abissal e pensar é uma abertura desprovida de imagens do abismo. É nesse abismo que desejamos silenciar a musicologia (história da música), a estética e a análise, em suma, o cálculo da música e a lógica da historiografia. Tempo musical: não métrico, não representacional (extensão e duração como medidas externas à obra) Não cronológico, não psicológico, não subjetivo nem objetivo, não parametrizador. Olhar para o abismo, compor o abismo com coisas musicais, destemporalizar, desaprender a teoria da música pelos mecanismos de representação

consagrados na conservação de estruturas canonizadas. A formação da música brasileira prescinde dos modos de representação e escrita tanto da música quanto da história.

O fundamento do acontecer poético é deixar ser do essencial memorável histórico. Isso que faz a composição “Goiabeira” ser ela mesma e não poder servir de estrutura escandida ou parametrizada para análise e interpretação de outras obras. Temos que fazer a caminhada pela mesma estrada da memória, do acontecendo de cada lugar composto historicamente, ou seja, a cada vez que acontece um abismo histórico se abre a dimensão poética para apropriação de ver, perceber e saber.

### Referências

CAMERATA DEDILHADA. Disponível em: <http://camerata.musica.ufrj.br/>. Acesso em 19 de out. 2018

CAPORALETTI, Vincenzo. *Uma musicologia audiotátil*. Cadernos em Português no. 1. RJMA: 2018, p.6. Disponível em: <http://www.iremus.cnrs.fr/fr/publications/revista-de-estudos-do-jazz-e-das-musicas-audiotateis-caderno-em-portugues>. Acesso em 19 de out. 2018

CASTRO, Manuel Antonio de. *O acontecer poético: a história literária*. Rio de Janeiro: Antares, 1982, p. 37-38.

DUFRENNE, Mikel. *O poético*. Tradução de Luiz Arthur Nunes e Reasylyvia Kroeff de Souza. Porto Alegre: Globo, 1969, p. 16.

HEIDEGGER, Martin. *Contribuições à filosofia: do acontecimento apropriador*. Tradução Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Via Verita, 2015, p. 12.

\_\_\_\_\_. *O acontecimento apropriativo*. Tradução Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Forense; Alemanha: Vittorio Klostermann, 2013, p. 16.

\_\_\_\_\_. *Introdução à Metafísica*. Tradução Emmanuel Carneiro Leão. Tempo Brasileiro: Rio de Janeiro, 1999, p. 70.

HOBSBAWM, E. *Sobre história*. Tradução Cid Knipel Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 78-79.

JARDIM, Antonio José (Jardim) e Castro. *Música: vigência do pensar poético*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005, p. 126.

PAREYSON, Luigi. *Estética: teoria da formatividade*. Rio de Janeiro: Vozes, 1993, p. 241.