

VOL III

# ESTUDOS LATINO-AMERICANOS SOBRE MÚSICA



Javier Albornoz  
(Organizador)

VOL III

# ESTUDOS LATINO-AMERICANOS SOBRE MÚSICA



Javier Albornoz  
(Organizador)



O conteúdo deste livro está licenciado sob uma Licença de Atribuição Creative Commons Atribuição- Não-Comercial NãoDerivativos 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0). Direitos para esta edição cedidos à Editora Artemis pelos autores. Permitido o download da obra e o compartilhamento, desde que sejam atribuídos créditos aos autores, e sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comercial. A responsabilidade pelo conteúdo dos artigos e seus dados, em sua forma, correção e confiabilidade é exclusiva dos autores. A Editora Artemis, em seu compromisso de manter e aperfeiçoar a qualidade e confiabilidade dos trabalhos que publica, conduz a avaliação cega pelos pares de todos manuscritos publicados, com base em critérios de neutralidade e imparcialidade acadêmica.

<b>Editora Chefe</b>	Prof. <sup>a</sup> Dr. <sup>a</sup> Antonella Carvalho de Oliveira
<b>Editora Executiva</b>	Viviane Carvalho Mocellin
<b>Direção de Arte</b>	Bruna Bejarano
<b>Diagramação</b>	Elisângela Abreu
<b>Organizador</b>	Javier Albornoz
<b>Imagem da Capa</b>	pitju
<b>Bibliotecário</b>	Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422

### Conselho Editorial

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ada Esther Portero Ricol, *Universidad Tecnológica de La Habana “José Antonio Echeverría”, Cuba*  
Prof. Dr. Adalberto de Paula Paranhos, *Universidade Federal de Uberlândia*  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Amanda Ramalho de Freitas Brito, *Universidade Federal da Paraíba*  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Clara Monteverde, *Universidad de Buenos Aires, Argentina*  
Prof. Dr. Ángel Mujica Sánchez, *Universidad Nacional del Altiplano, Peru*  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Angela Ester Mallmann Centenaro, *Universidade do Estado de Mato Grosso*  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Begoña Blandón González, *Universidad de Sevilla, Espanha*  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Carmen Pimentel, *Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro*  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Catarina Castro, *Universidade Nova de Lisboa, Portugal*  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Cláudia Neves, *Universidade Aberta de Portugal*  
Prof. Dr. Cleberton Correia Santos, *Universidade Federal da Grande Dourados*  
Prof. Dr. David García-Martul, *Universidad Carlos III de Madrid, Espanha*  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Deuzimar Costa Serra, *Universidade Estadual do Maranhão*  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Eduarda Maria Rocha Teles de Castro Coelho, *Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, Portugal*  
Prof. Dr. Eduardo Eugênio Spers, *Universidade de São Paulo*  
Prof. Dr. Eloi Martins Senhoras, *Universidade Federal de Roraima*  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Elvira Laura Hernández Carballido, *Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, México*  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Emilas Darlene Carmen Lebus, *Universidad Nacional del Nordeste/ Universidad Tecnológica Nacional, Argentina*  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Erla Mariela Morales Morgado, *Universidad de Salamanca, Espanha*  
Prof. Dr. Ernesto Cristina, *Universidad de la República, Uruguay*  
Prof. Dr. Ernesto Ramírez-Briones, *Universidad de Guadalajara, México*  
Prof. Dr. Gabriel Díaz Cobos, *Universitat de Barcelona, Espanha*  
Prof. Dr. Geoffroy Roger Pointer Malpass, *Universidade Federal do Triângulo Mineiro*  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Gladys Esther Leoz, *Universidad Nacional de San Luis, Argentina*  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Glória Beatriz Álvarez, *Universidad de Buenos Aires, Argentina*  
Prof. Dr. Gonçalo Poeta Fernandes, *Instituto Politécnico da Guarda, Portugal*  
Prof. Dr. Gustavo Adolfo Juarez, *Universidad Nacional de Catamarca, Argentina*  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Iara Lúcia Tescarollo Dias, *Universidade São Francisco*  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Isabel del Rosario Chiyon Carrasco, *Universidad de Piura, Peru*  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Isabel Yohena, *Universidad de Buenos Aires, Argentina*  
Prof. Dr. Ivan Amaro, *Universidade do Estado do Rio de Janeiro*  
Prof. Dr. Iván Ramon Sánchez Soto, *Universidad del Bío-Bío, Chile*



Prof.ª Dr.ª Ivânia Maria Carneiro Vieira, Universidade Federal do Amazonas  
Prof. Me. Javier Antonio Alborno, *University of Miami and Miami Dade College*, USA  
Prof. Dr. Jesús Montero Martínez, *Universidad de Castilla - La Mancha*, Espanha  
Prof. Dr. Joaquim Júlio Almeida Júnior, UniFIMES - Centro Universitário de Mineiros  
Prof. Dr. Juan Carlos Mosquera Feijoo, *Universidad Politécnica de Madrid*, Espanha  
Prof. Dr. Juan Diego Parra Valencia, *Instituto Tecnológico Metropolitano de Medellín*, Colômbia  
Prof. Dr. Júlio César Ribeiro, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro  
Prof. Dr. Leinig Antonio Perazolli, Universidade Estadual Paulista  
Prof.ª Dr.ª Livia do Carmo, Universidade Federal de Goiás  
Prof.ª Dr.ª Luciane Spanhol Bordignon, Universidade de Passo Fundo  
Prof. Dr. Luis Vicente Amador Muñoz, *Universidad Pablo de Olavide*, Espanha  
Prof.ª Dr.ª Macarena Esteban Ibáñez, *Universidad Pablo de Olavide*, Espanha  
Prof. Dr. Manuel Ramiro Rodriguez, *Universidad Santiago de Compostela*, Espanha  
Prof. Dr. Marcos Augusto de Lima Nobre, Universidade Estadual Paulista  
Prof. Dr. Marcos Vinicius Meiado, Universidade Federal de Sergipe  
Prof.ª Dr.ª Mar Garrido Román, *Universidad de Granada*, Espanha  
Prof.ª Dr.ª Margarida Márcia Fernandes Lima, Universidade Federal de Ouro Preto  
Prof.ª Dr.ª Maria Aparecida José de Oliveira, Universidade Federal da Bahia  
Prof.ª Dr.ª Maria do Céu Caetano, Universidade Nova de Lisboa, Portugal  
Prof.ª Dr.ª Maria do Socorro Saraiva Pinheiro, Universidade Federal do Maranhão  
Prof.ª Dr.ª Maria Lúcia Pato, Instituto Politécnico de Viseu, Portugal  
Prof.ª Dr.ª Maritza González Moreno, *Universidad Tecnológica de La Habana "José Antonio Echeverría"*, Cuba  
Prof.ª Dr.ª Mauriceia Silva de Paula Vieira, Universidade Federal de Lavras  
Prof.ª Dr.ª Odara Horta Boscolo, Universidade Federal Fluminense  
Prof.ª Dr.ª Patrícia Vasconcelos Almeida, Universidade Federal de Lavras  
Prof.ª Dr.ª Paula Arcoverde Cavalcanti, Universidade do Estado da Bahia  
Prof. Dr. Rodrigo Marques de Almeida Guerra, Universidade Federal do Pará  
Prof. Dr. Saulo Cerqueira de Aguiar Soares, Universidade Federal do Piauí  
Prof. Dr. Sergio Bitencourt Araújo Barros, Universidade Federal do Piauí  
Prof. Dr. Sérgio Luiz do Amaral Moretti, Universidade Federal de Uberlândia  
Prof.ª Dr.ª Silvia Inés del Valle Navarro, *Universidad Nacional de Catamarca*, Argentina  
Prof.ª Dr.ª Teresa Cardoso, Universidade Aberta de Portugal  
Prof.ª Dr.ª Teresa Monteiro Seixas, Universidade do Porto, Portugal  
Prof. Dr. Turpo Gebera Osbaldo Washington, *Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa*, Peru  
Prof. Dr. Valter Machado da Fonseca, Universidade Federal de Viçosa  
Prof.ª Dr.ª Vanessa Bordin Viera, Universidade Federal de Campina Grande  
Prof.ª Dr.ª Vera Lúcia Vasilévski dos Santos Araújo, Universidade Tecnológica Federal do Paraná  
Prof. Dr. Wilson Noé Garcés Aguilar, *Corporación Universitaria Autónoma del Cauca*, Colômbia

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
(eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)**

E79 Estudos Latino-Americanos sobre Música: vol III [livro eletrônico] /  
Organizador Javier Alborno. – Curitiba, PR: Artemis, 2021.

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

Inclui bibliografia

Edição bilingue

ISBN 978-65-87396-42-2

DOI 10.37572/EdArt\_140821422

1. Música – América Latina – História e crítica. 2.  
Musicoterapia. 3. Musicologia. I. Alborno, Javier.

CDD 780.72

**Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422**

## PREFACE

“**Estudos Latino-Americanos sobre Música**” compiles top-notch research in a rich collection of works that contribute to the study of music from a multicultural approach. The book focuses on a plurality of themes anchored in academic findings by Latin-American scholars, presented in a didactic and concise language that is accessible to both professors and students.

The articles in this Volume III provide the reader with knowledgeable insight that connects music and the modern world through varied methods and perspectives: from the **understanding of socio-cultural aspects of music to studies about performance and musical education**, integrating theory and practice.

As a composer and educator, it is always my goal to promote the arts and the study and development of music. It is with great pleasure that I accepted the invitation to organize this book, a composite of works written by my esteemed colleagues.

I hope the reader enjoys its content as much as I did!

Javier Albornoz

---

## APRESENTAÇÃO

“**Estudos Latino-Americanos sobre Música**” reúne pesquisas de ponta em um rico acervo de obras que contribuem para o estudo da música a partir de uma abordagem multicultural. O livro enfoca uma pluralidade de temas ancorados em descobertas acadêmicas de estudiosos latino-americanos, apresentados em uma linguagem didática e concisa que é acessível a professores e alunos.

Os artigos neste Volume III trazem ao leitor uma visão bem informada que conecta a música e o mundo moderno por meio de métodos e perspectivas variadas, com estudos que abordam **aspectos socio-culturais da música, performance e educação musical**, integrando teoria e prática.

Como compositor e educador, é sempre minha prioridade promover as artes e o estudo e desenvolvimento da música. É com grande satisfação que aceitei o convite para organizar este livro, um conjunto de obras escritas por estimados colegas.

Espero que o leitor goste de seu conteúdo tanto quanto eu!

Javier Albornoz

## SUMÁRIO

### PERSPECTIVAS ETNOGRÁFICAS

#### **CAPÍTULO 1..... 1**

HUMOR Y POLÍTICA EN EL PERFORMANCE *LA HISTORIA DE CUBA* (1979) DE ALEJANDRO GARCÍA VILLALÓN VIRULO: PERSPECTIVAS ETNOMUSICOLÓGICAS E HISTORIOGRÁFICAS

[Pablo Alejandro Suárez Marrero](#)

[Ibisamy Rodríguez Pairo](#)

**DOI 10.37572/EdArt\_1408214221**

#### **CAPÍTULO 2.....22**

PADADADÁ!: UMA ETNOGRAFIA DO CHORO

[Cleida Lourenço da Silva](#)

**DOI 10.37572/EdArt\_1408214222**

#### **CAPÍTULO 3..... 29**

LA GUITARRA ELÉCTRICA, LA CUMBIA Y LA MÚSICA TROPICAL COLOMBIANA: MARIANO SEPÚLVEDA EL PIONERO DEL ROCK TROPICAL EN COLOMBIA

[Carlos Andrés Caballero Parra](#)

**DOI 10.37572/EdArt\_1408214223**

#### **CAPÍTULO 4..... 38**

LOS FESTIVALES DE MÚSICA ELECTRÓNICA COMO RITUAL NUMINOSO CONTEMPORÁNEO

[Citlaly Aguilar Campos](#)

**DOI 10.37572/EdArt\_1408214224**

### PERFORMANCE

#### **CAPÍTULO 5..... 54**

O CONTEXTO IDEOLÓGICO E NORMATIVO DA PERFORMANCE DA MÚSICA CLÁSSICA OCIDENTAL E CAMINHOS CRIATIVOS ALTERNATIVOS E DISRUPTIVOS

[Mariana Costa Gomes](#)

**DOI 10.37572/EdArt\_1408214225**

<b>CAPÍTULO 6.....</b>	<b>61</b>
SOBRE SONS E SILÊNCIO: A VISÃO DE INTÉRPRETES VIOLONCELISTAS ACERCA DO SILÊNCIO ENQUANTO <i>TIMING</i> EM MÚSICA	
Pedro Bielschowsky Felipe Avellar de Aquino	
DOI 10.37572/EdArt_1408214226	
<b>CAPÍTULO 7.....</b>	<b>71</b>
SONS BRILHANTES E SONS AVELUDADOS: UM EXPERIMENTO VOCAL COM O SUPORTE PRAAT	
Régis Luís de Carvalho Silva	
DOI 10.37572/EdArt_1408214227	
<b>EDUCAÇÃO E ENSINO DE MÚSICA</b>	
<b>CAPÍTULO 8.....</b>	<b>84</b>
A INTRODUÇÃO DO GLOCKENSPIEL NAS OFICINAS DE PERCUSSÃO DO PROJETO GURI NOS CENTROS DE INTERNAÇÃO DA FUNDAÇÃO CASA, SÃO PAULO	
Rafael Y Castro Carlos Stasi	
DOI 10.37572/EdArt_1408214228	
<b>CAPÍTULO 9.....</b>	<b>93</b>
PROPOSTAS PEDAGÓGICAS PARA INICIANTES: IDENTIFICANDO TENDÊNCIAS EM MÉTODOS DE CONTRABAIXO ACÚSTICO	
Jair Rabelo Maciel Barbosa Filho	
DOI 10.37572/EdArt_1408214229	
<b>CAPÍTULO 10.....</b>	<b>101</b>
ABORDAGEM ECOLÓGICA DA EDUCAÇÃO MUSICAL: EM DIREÇÃO À EMANCIPAÇÃO E À PRÁTICAS DE LIBERDADE	
André Luiz Gonçalves de Oliveira Patrícia Lakchmi Leite Mertzig	
DOI 10.37572/EdArt_14082142210	
<b>SOBRE O ORGANIZADOR.....</b>	<b>113</b>
<b>ÍNDICE REMISSIVO .....</b>	<b>114</b>

# CAPÍTULO 1

## HUMOR Y POLÍTICA EN EL PERFORMANCE *LA HISTORIA DE CUBA* (1979) DE ALEJANDRO GARCÍA VILLALÓN VIRULO: PERSPECTIVAS ETNOMUSICOLÓGICAS E HISTORIOGRÁFICAS

Data de submissão: 24/05/2021

Data de aceite: 10/06/2021

**Pablo Alejandro Suárez Marrero**

[https://ugto.academia.edu/  
PabloAlejandroSuárezMarrero](https://ugto.academia.edu/PabloAlejandroSuárezMarrero)

**Ibisamy Rodríguez Pairoi**

[https://guadalajara.academia.edu/  
IbisamyRodríguezPairoi](https://guadalajara.academia.edu/IbisamyRodríguezPairoi)

**RESUMEN:** *La Historia de Cuba* (1979) es la primer grabación sonora comercial de Alejandro García Villalón Virulo, cantautor cubano-mexicano de formación musical autodidacta. A pesar de su importante trayectoria, las grabaciones sonoras de Virulo han sido poco abordadas como fuentes primarias de investigación, casi nulas e invisibilizadas si se habla de sus primeros diez discos. Ello deja un vacío en investigaciones sobre los inicios de un cauce humorístico al interior de la Nueva Trova cubana. Por ello, es ineludible ahondar en las secciones integrantes del performance y en las características músico-textuales de sus lenguajes de ejecución. De igual manera, se debe profundizar en la información brindada por el performance sobre el contexto sociopolítico cubano, al ser analizado desde una perspectiva historiográfica. En el presente artículo se examinan las relaciones existentes entre música

y humor al interior de *La Historia de Cuba* (1979), con énfasis en las formas en que Virulo empleó asideros de las culturas musicales para dar a conocer momentos determinados de la historia nacional. A su vez, se apuntan las posibilidades que ofrece dicho performance musical como fuente histórica para el estudio del pasado político y cultural cubano.

**PALABRAS CLAVES:** Humor. Política. Performance musical. Historia de Cuba. Virulo.

HUMOR AND POLITICS IN PERFORMANCE  
*THE HISTORY OF CUBA* (1979) OF  
ALEJANDRO GARCÍA VILLALÓN  
VIRULO: ETHNOMUSICOLOGIST AND  
HISTORIOGRAPHICAL PERSPECTIVES

**ABSTRACT:** *La Historia de Cuba* (1979) is the first commercial sound recording by Alejandro García Villalón Virulo, a Cuban Mexican singer-songwriter with a self-taught musical training. Despite his important career, Virulo's sound recordings have been little approached as primary sources of research, almost nil and invisible if one talks about his first ten albums. This leaves a gap in research on the beginnings of a humorous channel within the Cuban New Trova. For this reason, it is inescapable to delve into the integral sections of the performance and the musical-textual characteristics of their languages of execution. Likewise, the information provided by the performance on the Cuban socio-political context must be



studied, when analyzed from a historiographic perspective. This article examines the relationships between music and humor within *La Historia de Cuba* (1979), with emphasis on the ways in which Virulo used handles of musical cultures to publicize specific moments in national history. In turn, the possibilities offered by this musical performance as a historical source for the study of the Cuban political and cultural past are pointed out. **KEYWORDS:** Humor. Politics. Musical performance. History of Cuba. Virulo.

## 1 APUNTES INTRODUCTORIOS

*La Historia de Cuba* (1979) es la primera grabación sonora comercial de Alejandro García Villalón *Virulo*, cantautor cubano-mexicano de formación musical autodidacta. *Virulo* fue miembro fundador del Movimiento de la Nueva Trova, dirigió el Conjunto Nacional de Espectáculos, se tituló de Arquitecto en el otrora Instituto Superior Politécnico José Antonio Echeverría y fundó el Centro Nacional de Promoción del Humor en Cuba. Hasta la actualidad, concibió y produjo más de veinte performances relacionados con el humor musical y la crítica social, así como tiene registradas un total de veintisiete grabaciones sonoras comerciales (Suárez, Pérez y Barreiro 2019). Por sus resultados artísticos, Alejandro García Villalón recibió el Premio Nacional del Humor en el año 2014, máximo galardón que otorga el Ministerio de Cultura a los humoristas cubanos.

A pesar de esta importante trayectoria, las grabaciones sonoras de *Virulo* han sido poco abordadas como fuentes primarias de investigación (Suárez y Barreiro 2018); casi nulas e invisibilizadas si se habla de sus primeros diez discos. Ello deja un vacío en investigaciones sobre los inicios de un cauce humorístico al interior de la Nueva Trova cubana; donde Pablo Milanés, Silvio Rodríguez, Sara González, Vicente Feliú y Noel Nicola son mencionados por la historiografía musical como los integrantes más emblemáticos del Movimiento (Reyes 2017, 380). Al respecto, Alejandro García reconoció en palabras recientes: “Hacer humor siempre me ha resultado difícil, pues me he visto subvalorado por mis compañeros, mis amigos, incluso, cuando digan lo contrario. Lo ven como un arte menor y no lo es [...]” (Seco 2020).

Sin embargo, en un artículo publicado a finales de la década del 70 del siglo XX aparecen comparados los quehaceres autorales de Nicola y *Virulo*. Allí se referencia:

[...] Alejandro García, a quien todos conocen como *Virulo*, arremete en sus sones y rumbas contra las rémoras del pasado, pero en vez de la sátira y el humor negro de Noel, es poseedor de un humorismo zumbón, ese humorismo criollo que es parte consustancial del carácter de nuestro pueblo. Esto hace que *Virulo*, uno de los más jóvenes de la Nueva Trova, venga a emparentarse con ese viejo cantor y cronista humorístico que fue Níco Saquito, el mordaz y satírico guarachero. (Acosta 2014 [1977], 99)

Al referirse a las canciones de la Nueva Trova, el mismo musicólogo publicó pocos años después: “Un caso aparte es el de *Virulo* (Alejandro García) autor de verdaderas

anti- 'epopeyas' como *La Historia de Cuba* [...] donde mediante el humor y la sátira se nos presenta la historia burguesa como 'antehistoria' o 'prehistoria'" (Acosta 2010 [1981], 144-145). A su vez, afirmó que el tono humorístico no era común práctica entre los integrantes del Movimiento y que *Virulo* llega a concebir su ópera-son, intergénero musical aún no esclarecido por la academia cubana. Esta postura es sostenida por el investigador Giro, quien refrenda la pertenencia de Alejandro García al Movimiento de la Nueva Trova y que "[...] trabajó la ópera-son, de la cual buen ejemplo ha sido *Échale salsita*, sobre un tema bíblico, *Génesis Según Virulo e Historia de Cuba*" (2007, tomo 4, 281).

Adicional a estas breves reseñas, hasta el momento se han encontrado pocas investigaciones que profundizan en la obra creativa de Alejandro García Villalón. En un primero momento, Ruiz-Trejo (2012) recurrió a los estudios de comunicación para sustentar que *Virulo* es un representante del humor intelectual en la música latinoamericana. Por su parte, Dalbem (2012) abordó los elementos performativos y performáticos de *Comes y te vas*. A su vez, Suárez y Barreiro (2018) expusieron el funcionamiento de la intertextualidad literaria-musical al interior del disco *Génesis Según Virulo*. Además, Suárez, Pérez y Barreiro (2019) deconstruyeron los momentos sociológicos descrito en el audiovisual *El humor en estos tiempos da cólera*; mientras que Suárez y Barreiro (2019) profundizaron en la crítica social ejercida en el performance *Buena Risa Social Club*.

Como se puede apreciar, *La Historia de Cuba* (1979) constituye un ejemplo primo dentro de las grabaciones sonoras del cantautor, aún no trabajado por la historiografía musical ni la discografía cubana (Reyes 2017, 371-396)<sup>1</sup>. En el caso de *Virulo*, su grabación fue licenciada por el sello Areito de la Empresa de Grabaciones y Ediciones Musicales (EGREM), disco de larga duración que tuvo un triple lanzamiento con diferentes portadas: Cuba (LD-3741), México (NCL-0034) y Venezuela (EG-13.007). Ello puede aludir a las estrategias existentes para la distribución regional de la música grabada en Cuba, proyectos que enfatizaban en los aspectos socioculturales de las producciones discográficas, tanto de expresiones tradicionales como de la nueva creación musical (Reyes 2017).

Al decir de su primer disco, *Virulo* menciona:

[...] mezcla diversos ritmos y estilos musicales para narrar los sucesos que envolvieron a la isla, en un contexto satírico que conserva en sus consecuentes producciones, parodiando estilos y ritmos y musicalizando cuentos, chistes, obras literarias y cualquier situación de la vida cotidiana, social y política, logrando una conjunción única de la música y el humor fino. (En Ruiz-Trejo 2012, 282)

Con excepción de esta última cita, Acosta (2014 [1977]), Acosta (2010 [1981]) y Giro (2007, tomo 4) no explicitan si aluden a la puesta en escena o a la grabación sonora

<sup>1</sup> En fecha reciente se ha encontrado la grabación homónima del cantautor cubano-norteamericano Luis Serrano (1990), quien también realiza un recorrido músico-humorístico por la historia sociopolítica de la Isla. Para ello, recurre a una apropiación de las composiciones performativas de Alejandro García Villalón *Virulo*; mismas que son abordadas en el presente estudio.

comercial de *La Historia de Cuba* (1979). Por los años de las publicaciones se puede inferir que abordan una (Acosta 2014 [1977]) u otra (Acosta 2010 [1981]) respectivamente, aunque no son datos suficientes para realizar tal aseveración. No obstante, las informaciones arrojadas por estos investigadores denotan un interés por algunas particularidades contextuales del performance, las implicaciones de éste en la cultura germinal, así como por las características de sus lenguajes de ejecución. Sin embargo, la poca profundización en este objeto de estudio apunta hacia un camino investigativo aun por recorrer.

Después de transitados los vacíos investigativos sobre las creaciones del cantautor, es ineludible cuestionar: ¿Cuáles son las secciones integrantes del performance *La Historia de Cuba* (1979) de Alejandro García Villalón *Virulo*? ¿Qué características músico-textuales poseen los lenguajes de ejecución de dicho objeto de estudio? ¿Cuáles son los momentos de la historia sociopolítica de la Isla que son referenciados en *La Historia de Cuba* (1979)? ¿Qué información explícita o implícita sobre el contexto socio político cubano arroja el performance al ser analizado desde una perspectiva historiográfica?

En la presente investigación se aborda a dicha grabación sonora como comunicación subjetiva, donde se construyen, expresan y difunden elementos particulares de una cultura reflexiva (Qureshi 1987). Ello permite que sea escrutada a través de la segmentación del performance (Suárez y Barreiro 2019), el análisis de sus lenguajes de ejecución (Rodríguez 1995) y la interpretación desde una experiencia musical situada en tiempo y lugar (Rice 2002). Por lo que se aborda al objeto de estudio como performance grabado (San Cristóbal 2018, 218-219); posible de ser analizado a través de presupuestos teóricos de la etnomusicología del performance (Reynoso 2015, 151-168) y la historiografía crítica (Pappe 2001).

El presente estudio busca, primero, profundizar en las relaciones existentes entre música y humor al interior de *La Historia de Cuba* (1979), con énfasis en las formas en que *Virulo* empleó asideros de las culturas musicales para dar a conocer momentos determinados de la historia sociopolítica de la Isla. En segundo lugar, dar a conocer las posibilidades que ofrece el performance como fuente de información histórica para el estudio del pasado nacional.

## 2 SEGMENTACIÓN DE LA HISTORIA DE CUBA (1979)

La segmentación del performance estudiado permite seccionarlo en sus diferentes partes integrantes, con la finalidad de modelar la estructura performativa seguida por el cantautor durante la interpretación musical del mismo (véase Tabla 1). Esta manera de fraccionar el performance ha sido utilizada con anterioridad para abordar otras obras de Alejandro García Villalón *Virulo* (Suárez y Barreiro 2019), pues permite esquematizar una consecución estructural y dramática entre sus composiciones performativas

(Madrid 2009), las secciones integrantes de estas, así como su localización temporal en la grabación sonora. En su totalidad, estas labores contribuyen a una deconstrucción del performance, topográfico que permite la posterior ubicación de algunas particularidades relevantes dentro de sus lenguajes de ejecución.

Como se puede apreciar, las composiciones performativas (P) se enumeran con un superíndice consecutivo que aluden a su localización al interior de la grabación sonora estudiada (P<sup>1</sup>-P<sup>2</sup>-P<sup>3</sup>-). A su vez, las secciones integrantes se identifican por un subíndice contiguo, cuya numeración está condicionada por los lugares que ocupan en las composiciones performativas a las que pertenecen (Ejemplo: P<sup>5</sup> / I<sub>1</sub>-C<sub>1</sub>-I<sub>2</sub>-C<sub>2</sub>-H-C<sub>3</sub>-C<sub>4</sub>), así como las veces en que esas formas del discurso son empleadas por el cantautor. Sin duda, en *La Historia de Cuba* (1979) prevalecen las secciones cantadas (C = 45) sobre las secciones habladas (H = 16) e instrumentales (I = 16). Ello corrobora que *Virulo* privilegió en su performance algunas de las expresiones y géneros vocales-instrumentales de las culturas musicales conocidas en Cuba.

Tabla 1. Estructura performativa de *La Historia de Cuba* (1979) de Alejandro García Villalón *Virulo*.

LOCALIZACIÓN TEMPORAL	COMPOSICIONES PERFORMATIVAS	SECCIONES INTEGRANTES
00:00:00 – 00:02:05	P <sup>1</sup> . De cómo bailando un son llegó a esta tierra Colón.	I-C <sub>1</sub> -C <sub>2</sub> -H-C <sub>3</sub>
00:02:06 – 00:03:32	P <sup>2</sup> . Y algunos buenos consejos que aumentan la producción.	C <sub>1</sub> -C <sub>2</sub> -C <sub>3</sub> -C <sub>4</sub>
00:03:33 – 00:05:42	P <sup>3</sup> . Vinieron barcos negreros del otro lado del mar.	I <sub>1</sub> -C <sub>1</sub> -I <sub>2</sub> -C <sub>2</sub> -H-C <sub>3</sub> -C <sub>4</sub>
00:05:43 – 00:07:49	P <sup>4</sup> . Y se inventa la mulata, la alpargata y el chinchal...	I-H-C <sub>1</sub> -C <sub>2</sub>
00:07:50 – 00:09:33	P <sup>5</sup> . Donde se dice de cómo lo que parece, no es.	I <sub>1</sub> -H <sub>1</sub> -C <sub>1</sub> -H <sub>2</sub> -C <sub>2</sub> -H <sub>3</sub> -I <sub>2</sub>
00:09:34 – 00:13:02	P <sup>6</sup> . Y lo que es, es de cómo llegó a La Habana el inglés...	I-C <sub>1</sub> -C <sub>2</sub> -C <sub>3</sub> -C <sub>4</sub> -C <sub>5</sub> -C <sub>6</sub> -C <sub>7</sub> -C <sub>8</sub> -C <sub>9</sub>
00:13:03 – 00:14:58	P <sup>7</sup> . Los Reyes gobiernan, pero... escuchen el Noticiero.	I-H-C <sub>1</sub> -C <sub>2</sub>
00:14:59 – 00:17:12	P <sup>8</sup> . Ay, de la Patria mía que tiene que atada andar.	I-H-C <sub>1</sub>
00:17:13 – 00:19:14	P <sup>9</sup> . Corta el machete la amarra: echa la Patria a volar.	I-H-C <sub>1</sub>
00:19:15 – 00:22:17	P <sup>10</sup> . Echa la Patria a volar, cortó la muerte su vuelo.	I-C <sub>1</sub> -H-C <sub>2</sub>
00:22:18 – 00:24:27	P <sup>11</sup> . ¡Que República era aquella...!	H-C <sub>1</sub> -C <sub>2</sub> -C <sub>3</sub>
00:24:28 – 00:26:18	P <sup>12</sup> . Al ritmo del charleston.	H-I-C
00:26:19 – 00:28:33	P <sup>13</sup> . No sólo trajo a Machado sino también un ciclón.	I-H-C <sub>1</sub> -C <sub>2</sub> -C <sub>3</sub> -C <sub>4</sub>
00:28:34 – 00:29:53	P <sup>14</sup> . La Patria no es soberana en manos de la traición.	I-H-C
00:29:54 – 00:32:24	P <sup>15</sup> . Todo quedó en el discurso, como la Constitución.	I-H-C <sub>1</sub> -C <sub>2</sub> -C <sub>3</sub>
00:32:25 – 00:34:34	P <sup>16</sup> . Y así termina esta historia que comenzó con Colón / te lo prometió Martí / llegó la Revolución.	I-H-C <sub>1</sub> -C <sub>2</sub> -C <sub>3</sub>

Elaboración propia de los autores

De forma general, las secciones cantadas poseen un lenguaje figurado que agregan otros significados al discurso referencial. Con ello se propician diversas asociaciones durante su escucha, en relación con el nivel de sensibilidad, formación y competencias del receptor. En las secciones habladas, *Virulo* empleó un lenguaje objetivo con la finalidad de brindar información histórica sin ambigüedades. Por lo que apela a conocimientos compartidos sobre la historia nacional y los contextos internacionales que influyeron en esta. Estos son poco afectivos y emocionales a primera instancia, características que permiten la transmisión nominal de los marcos referenciales para su posterior interpretación. En su conjunto relacional, estas formas del lenguaje poseen funciones socio-estéticas determinadas por los modos en que colaboran en la educación músico-sensitiva de los escuchas, por lo que aportan conocimientos de índole histórica, costumbres, creencias y modos de vida (Rodríguez 2009).

Ello conduce a una apropiación del performance estudiado a través de su función lúdica, pues divierte y entretiene mediante la expresión de algunas ideas y emociones propias del cantautor; pero también a través de las aspiraciones, frustraciones y logros de la historia sociopolítica nacional. En su totalidad, las secciones cantadas tienen carácter narrativo que organizan la historia con una lógica cronológica, en aras de brindar los argumentos necesarios para entender las acciones performativas recreadas en sus contextos. Las secciones habladas poseen carácter descriptivo que contribuyen a la construcción de los propios contextos del performance, históricos y referenciales para la consecuente reinterpretación de lo dicho o no en las composiciones performativas. A su vez, las secciones instrumentales poseen marcado carácter introductorio, con excepción de P<sup>2</sup>, P<sup>10</sup> y P<sup>11</sup>, o de enlace entre otras secciones.

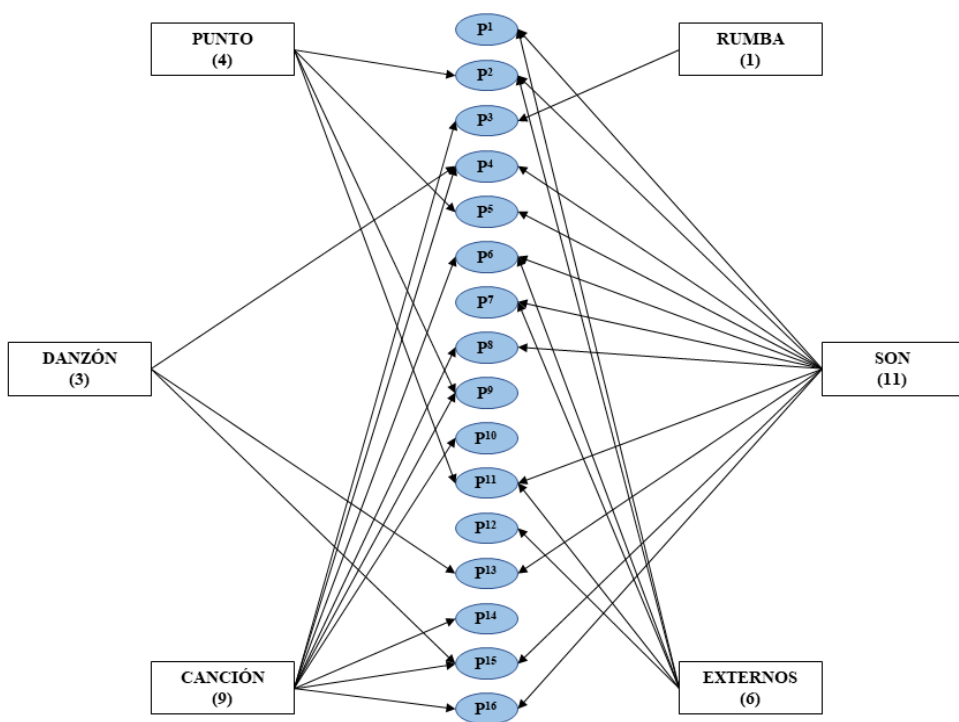
### **3 LENGUAJES DE EJECUCIÓN, INTERTEXTUALIDAD MUSICAL Y EXPRESIONES DEL HUMOR**

Para abordar *La Historia de Cuba* (1979), téngase en cuenta que “[...] cada época revaloriza su tradición, sus precedentes en busca de su propia validación” (Rodríguez 2009, 10); en este caso, a través de los lenguajes de ejecución utilizados por Alejandro García Villalón *Virulo* en la conformación del performance. Entonces, es necesaria la identificación de los géneros y expresiones de las culturas musicales que empleó el cantautor, la determinación de las formas musicales expresadas en las composiciones performativas que lo integran, así como la caracterización de aspectos musico-textuales relevantes y sus variaciones expresivas. A su vez, es de notable importancia la localización de las referencias musicales intertextuales, la caracterización de la forma literaria y la

identificación de los temas histórico-textuales que contribuyen al entendimiento de los argumentos performativos. (Rodríguez 1995)

Como se puede apreciar en una modelización de las influencias genérico-musicales en el performance estudiado (véase Figura 1), el cantautor prioriza algunas de las formas particulares de hacer son cubano, fundamentalmente en su variante de montuno (Giro 2007, tomo 4, 160-167). En estas composiciones performativas se presentan determinados esquemas rítmicos en el güiro, modos percutivos del bongó, giros melódicos vocales y sonoridades rasgadas en el tres, que aluden a las diferentes franjas tímbricas que conforman la compleja polirritmia percusivo-armónica del género musical (Orovio 1992, 455-460). Destaca la guaracha-son como una de las variantes soneras más utilizada por *Virulo* (P<sup>1</sup>-P<sup>2</sup>-P<sup>6</sup>-P<sup>7</sup>-P<sup>16</sup>), constructos musicales donde anticipa lo paródico para abordar “[...] la historia pasada de Cuba y el ambiente que le propiciaba la nueva situación social del país” (Giro 2013, 84).

Figura 1. Influencias genérico-musicales en *La Historia de Cuba* (1979) de Alejandro García Virulo.



Elaboración propia de los autores

En nueve de las composiciones performativas se pueden escuchar elementos musicales que aluden a la canción cubana (Orovio 1992, 85-87). Con esta forma de

expresión cantable el creador retoma lo amoroso, idílico y simbólico en la construcción de la historia nacional. También expresa el sentir y las inquietudes del pueblo, algunas veces con intenciones irónicas o paródicas. No obstante, casi siempre recurre a una textura melódica clara, articulada en frases y períodos breves con acompañamiento de guitarras, más cercano a la trova tradicional. Sin embargo, en P<sup>9</sup> y P<sup>14</sup> se puede escuchar una marcada influencia de la Nueva Trova en Cuba, detonada por líneas melódicas más complejas, algunas exploraciones armónicas, utilización de sonoridades MIDI y la introducción de floreos improvisados en la flauta y la guitarra, respectivamente.

Además, *Virulo* echa mano del punto cubano para aludir a las clases sociales más marginadas de la nación, generalmente asociadas a los campesinos. Pocas veces la melodía sobrepasa de una octava, con movimiento ondulatorio no directo, pero siempre acompañada con guitarra, tres, claves y maracas (Giro 2007, tomo 3, 273-273). En P<sup>2</sup> acude a una seguidilla con ritmo fijo y metro exacto, con la cual le imprime continuidad a la acción dramática, poco congruente con la historia descrita. En contraste, el cantautor se auxilia del danzón para construir una noción particular sobre la clase alta republicana, quienes dirigían los designios de la nación. También, en P<sup>3</sup> empleó los esquemas rítmicos de una rumba como guiño incipiente del componente africano dentro la cultura cubana, aun cuando no se tiene evidencias musicales sobre la existencia de este género en el siglo XVIII.

Resulta interesante como el creador imprime nuevos significados al performance mediante expresiones de culturas musicales externas a Cuba. En P<sup>1</sup> se escuchan sonoridades renacentistas europeas con castañuelas para aludir a la conquista hispana de América, mientras que en P<sup>7</sup> recurre a un clavecín para recrear el posible ambiente musical de la corte francesa de Luis XVI. A su vez, en P<sup>2</sup> se apoya en una canción tradicional mexicana como forma de sugerir la existencia de culturas prehispánicas en el continente americano, a la que se suma un ragtime en P<sup>6</sup> como expresión atemporal de un origen cultural anglosajón. La propia influencia estadounidense en la música cubana se puede también verificar por la introducción de sonoridades jazzística en P<sup>11</sup> y con el charleston que *Virulo* introduce en P<sup>12</sup>.

Alejandro García Villalón empleó diferentes variantes de la forma binaria simple en doce de sus composiciones performativas. En P<sup>14</sup> la presenta sin repeticiones (a-b); en P<sup>3</sup>, P<sup>4</sup>, P<sup>7</sup> y P<sup>15</sup> repite la primera sección (||:a:|-b); en P<sup>1</sup>, P<sup>8</sup>, P<sup>9</sup> y P<sup>10</sup> repite la segunda sección (a-||:b:||); mientras que en P<sup>11</sup>, P<sup>12</sup> y P<sup>13</sup> repite ambas secciones (||:a-b:||). En contraste con ello, acude a una forma continua simple de tres secciones diferentes (a-b-c) en P<sup>2</sup>, P<sup>5</sup> y P<sup>16</sup>, así como a una estructura séxtuple (a-b-c-d-e-b) en P<sup>6</sup>. Dichas formas musicales están condicionadas por las acciones dramáticas que narra el cantautor en sus composiciones performativas. A mayor complejidad en la trama histórica, se evidencia

un mayor embrollo desde el punto formal y de influencias de las culturas musicales. Ejemplo de ello es que en P<sup>2</sup> confluyen elementos expresivos del punto y son, así como de la canción tradicional mexicana; mientras que en P<sup>6</sup> se alternan recursos sonoros provenientes de la canción y son, además de un ragtime.

Dentro de los aspectos musicales relevantes, se debe señalar la primacía de texturas homofónicas, donde la voz es acompañada por guitarras, tres, bongó, tumbadoras, drums, percusiones menores, piano y el floreo de algunos instrumentos de alientos como flauta, trompeta y saxofón. La combinación vocal-instrumental de estos medios sonoros deviene en la conformación de sexteto o septeto de son, charanga francesa, piquete típico, solista “armónico” y hasta el combo (MINED 1973). Ello denota un conocimiento previo sobre las culturas musicales mencionadas con anterioridad, empleadas de forma atemporal con funciones expresivas particulares. En su totalidad, *Virulo* logra timbres pastosos en el registro medio, pues está condicionado por sus capacidades vocales.

Dichas composiciones performativas no poseen expresiones dinámicas de relevancia; sólo se pueden escuchar algunos planos sonoros contrastantes que son el resultado de la acumulación en bloque de medios sonoros. Las agógicas se vinculan con la expresividad musical del cantautor, por lo que en algunas composiciones pueden ser pocas o nulas (P<sup>1</sup>) mientras que en otras tienen alto grado de complejidad (P<sup>16</sup>). Sin dudas, el metroritmo es generalmente estable con base en la repetición rítmica de esquemas provenientes del son cubano y la guaracha. Ello permite que la apropiación de lo expresado de forma músico-textual sea más fácil para los escuchas. Sin embargo, esto tiene su excepción en P<sup>6</sup>, donde se acude a una variación constante de la métrica, con fines dramáticos. En general, los modos que priman son los mayores, excepto en algunas de las referencias intertextuales.

En doce de las composiciones performativas que integran *La Historia de Cuba* (1979), *Virulo* emplea recursos de intertextualidad musical como elementos relevantes de sus lenguajes de ejecución (véase Tabla 2). La cantidad de otras obras musicales identificadas suman un total de veintitrés, con las cuales supera las diecinueve referencias realizadas en su *Génesis Según Virulo* (Suárez y Barreiro 2018). En general, enriquecen el performance mediante acciones inclusivas que se manifiestan por citas, alusiones y reminiscencias. En las citas se puede reconocer un origen músico-textual externo (P<sup>1</sup>, P<sup>2</sup>, P<sup>3</sup>, P<sup>5</sup>, P<sup>6</sup>-C<sub>1</sub>-C<sub>3</sub>-C<sub>6</sub>, P<sup>7</sup>, P<sup>11</sup>-C<sub>1</sub>, P<sup>13</sup>-C<sub>3</sub>, P<sup>15</sup>-C<sub>1</sub>, P<sup>16</sup>-C<sub>1</sub>), las alusiones son menos legibles al ser resultantes de procesos de simplificaciones sonoras (P<sup>4</sup>, P<sup>6</sup>-C<sub>4</sub>, P<sup>10</sup>, P<sup>11</sup>-C<sub>2</sub>-C<sub>3</sub>, P<sup>13</sup>-C<sub>2</sub>, P<sup>15</sup>-C<sub>2</sub>, P<sup>16</sup>-C<sub>3</sub>), mientras que las reminiscencias poseen una abstracción mayor de su literalidad musical (P<sup>6</sup>-C<sub>2</sub>-C<sub>8</sub>-C<sub>9</sub>). Sin embargo, P<sup>6</sup> también puede ser un exponente de acciones exclusivas al interior del performance porque su forma compositiva alude a un collage con sentido estético (Tomaszewski 2014).



Tabla 2. Referencias intertextuales en *La Historia de Cuba* (1979) de Alejandro García Villalón *Virulo*.

COMPOSICIONES PERFORMATIVAS	REFERENCIAS INTERTEXTUALES
P <sup>1</sup> . I-C <sub>1</sub> -C <sub>2</sub> -H-C <sub>3</sub>	C <sub>2</sub> – <i>Suelta la muleta y el bastón</i> , Neno González, 1956.
P <sup>2</sup> . C <sub>1</sub> -C <sub>2</sub> -C <sub>3</sub> -C <sub>4</sub>	C <sub>4</sub> – <i>Cielito Lindo</i> , Quirino Mendoza y Cortés, 1882.
P <sup>3</sup> . I <sub>1</sub> -C <sub>1</sub> -I <sub>2</sub> -C <sub>2</sub> -H-C <sub>3</sub> -C <sub>4</sub>	C <sub>4</sub> – <i>Drume Negrita</i> , Bola de Nieve, 1960.
P <sup>4</sup> . I-H-C <sub>1</sub> -C <sub>2</sub>	C <sub>2</sub> – <i>Me Voy Pa' La Habana</i> , Nelson Pinedo, 1954.
P <sup>5</sup> . I <sub>1</sub> -H <sub>1</sub> -C <sub>1</sub> -H <sub>2</sub> -C <sub>2</sub> -H <sub>3</sub> -I <sub>2</sub>	C <sub>1</sub> – <i>Guajira Guantanamera</i> , Joseito Fernández, 1972.
P <sup>6</sup> . I-C <sub>1</sub> -C <sub>2</sub> -C <sub>3</sub> -C <sub>4</sub> -C <sub>5</sub> -C <sub>6</sub> -C <sub>7</sub> -C <sub>8</sub> -C <sub>9</sub>	C <sub>1</sub> – <i>Mambrú se fue a la guerra</i> , Autor desconocido, s. XVIII. C <sub>2</sub> y C <sub>9</sub> – <i>Buffalo Rag</i> , Vess L. Ossman, 1910. C <sub>3</sub> – <i>María Cristina Me Quiere Gobernar</i> , José de Aguilar, 1951. C <sub>4</sub> – <i>Veneración</i> , Trío Matamoros, 1958. C <sub>6</sub> – <i>Camarón y Mamoncillo</i> , Trío Matamoros, 1956. C <sub>8</sub> – <i>So Happy Together</i> , The Turtles, 1967.
P <sup>7</sup> . I-H-C <sub>1</sub> -C <sub>2</sub>	C <sub>2</sub> – <i>Sarna Con Gusto No Pica</i> , Orquesta Almendra, 1958.
P <sup>10</sup> . I-C <sub>1</sub> -H-C <sub>2</sub>	C <sub>1</sub> – <i>El mambí</i> , Luis Casas Romero, ca.1902.
P <sup>11</sup> . H-C <sub>1</sub> -C <sub>2</sub> -C <sub>3</sub>	C <sub>1</sub> – <i>María Cristina Me Quiere Gobernar</i> , José de Aguilar, 1951. C <sub>2</sub> – <i>Saguíta Al Bat</i> , Tropical Panamá, 198-. C <sub>3</sub> – <i>Te pica el gallo</i> , La Playa Sextet, 198-.
P <sup>13</sup> . I-H-C <sub>1</sub> -C <sub>2</sub> -C <sub>3</sub> -C <sub>4</sub> .	C <sub>2</sub> – <i>El Trío y el ciclón</i> , Trío Matamoros, 1961. C <sub>3</sub> – <i>A la loma de Belén</i> , Ignacio Piñeiro, 1929.
P <sup>15</sup> . I-H-C <sub>1</sub> -C <sub>2</sub> -C <sub>3</sub>	C <sub>1</sub> – <i>Ahora</i> , Alejandro García Villalón, 197-. C <sub>2</sub> – <i>Los Aretes De La Luna</i> , Vicentico Valdés, 1958.
P <sup>16</sup> . I-H-C <sub>1</sub> -C <sub>2</sub> -C <sub>3</sub>	C <sub>1</sub> – <i>Y en eso llegó Fidel</i> , Carlos Puebla, 1959. C <sub>3</sub> – <i>Se fue para no volver</i> , Beatriz Adriana, 1975.

Elaboración propia de los autores

Estas referencias intertextuales aluden a la coexistencia de componentes heterogéneos en las composiciones performativas estudiadas. Mayormente, las citas se expresan como música transportada, puesto que se identifica la obra musical primaria apropiada por el cantautor. No obstante, algunas citas también son definidas adicionalmente, ya que *Virulo* realiza cambios músico-textuales en la fuente primaria, con énfasis en la adecuación a otros medios sonoros o en los textos. Con ello logra adecuar las obras externas al contexto performativo propio, y crea unidades monolíticas con finalidad lúdica y estética. Estas funciones sólo son logradas a través de los vínculos indisolubles con la función expresiva, la impresiva, al referencial y la fática, que adquieren dichas composiciones performativas en el espacio intertextual de la cultura germinal. (Tomaszewski 2014)

La forma literaria utilizada por *Virulo* es generalmente estrófica, con alternancia entre coplas y estribillos. En los lenguajes textuales se identificaron algunas particularidades

del discurso confesional, la poesía conversacional y del humor heredado del teatro vernáculo. Si bien los géneros literarios son formas histórico-culturales que intervienen en el surgimiento y recepción del discurso hablado, también este implica constantes renovaciones por parte del cantautor. El creador apela a préstamos intergenéricos ya presentes en la literatura cubana desde décadas anteriores, para crear un performance de notables dimensiones e implicaciones postmodernas. Las composiciones performativas que integran *La Historia de Cuba* (1979) pueden ser vistas como espacios interdiscursivos donde dialogan dos tipos de discursos como mínimo, el músico-humorístico y el texto-histórico, para recrear momentos sociopolíticos de la historia cubana (véase Tabla 3).

Dichas formaciones discursivas poseen un funcionamiento significativo dentro de la sección a la cual pertenecen, en coherencia con las demandas dramáticas que confluye en la creación de un sistema relacional de resignificación. Dentro de las funciones comunicativas que adquiere el humor en su performance, Alejandro García Villalón empleó “[...] estrategias comunicativas para presentar sus opiniones de un modo políticamente correcto o ...incorrecto” (Wilk-Racieska 2001, 50). De esa forma, utilizó primitivos semánticos para cambiar el significado complejo de algunos términos en aras de construir un humor entendible. Para ello aludió a palabras elementales que contribuyeron a un mejor entendimiento de dichas composiciones performativas, no dejándose definir por otras nociones externas al contexto recreado.

Tabla 3. Argumentos histórico-textuales de *La Historia de Cuba* (1979) de Alejandro García Villalón *Virulo*.

COMPOSICIONES PERFORMATIVAS	MOMENTOS SOCIOPOLÍTICOS
P <sup>1</sup> . De cómo bailando un son llegó a esta tierra Colón.	s. XV: Consolidación del Reino de Castilla y León. 3 de agosto de 1492: Cristóbal Colón inicia su primer viaje. 27 de octubre de 1492: Los españoles avistaron las costas de Cuba.
P <sup>2</sup> . Y algunos buenos consejos que aumentan la producción.	1510-1544: Proceso de conquista y colonización de la población autóctona.
P <sup>3</sup> . Vinieron barcos negreros del otro lado del mar.	s. XVIII: Auge de la sociedad y plantación esclavista en Cuba.
P <sup>4</sup> . Y se inventa la mulata, la alpargata y el chinchal...	s. XVIII: Sociedad y cultura en La Habana, disputas entre criollos y españoles.
P <sup>5</sup> . Donde se dice de cómo lo que parece, no es.	21 de agosto de 1717: Sublevación de los Vegueros.
P <sup>6</sup> . Y lo que es, es de cómo llegó a La Habana el inglés...	1762: Toma de La Habana por los ingleses.
P <sup>7</sup> . Los Reyes gobiernan, pero... escuchen el Noticiero.	s. XVIII: Contexto político en Francia y Revolución haitiana.
P <sup>8</sup> . Ay, de la Patria mía que tiene que atada andar.	s. XIX: Inicio de las guerras independentistas en América.

**COMPOSICIONES  
PERFORMATIVAS****MOMENTOS SOCIOPOLÍTICOS**

P <sup>9</sup> . Corta el machete la amarra: echa la Patria a volar.	10 de octubre de 1868: Inicio de la Guerra de los Diez Años entre Cuba y España. 10 de febrero de 1878: Pacto del Zanjón. 15 de marzo de 1878: Protesta de Baraguá.
P <sup>10</sup> . Echa la Patria a volar, cortó la muerte su vuelo.	24 de febrero de 1895: Inicio de la Guerra Necesaria entre Cuba y España. 19 de mayo de 1895: Muerte en combate de José Martí, Héroe Nacional de Cuba. 1898: Intervención de Estados Unidos en la guerra hispano-cubana.
P <sup>11</sup> . ¡Que República era aquella...!	20 de mayo de 1902: Inauguración de la República de Cuba.
P <sup>12</sup> . Al ritmo del charleston.	Servilismo de los gobiernos cubanos a los yankees.
P <sup>13</sup> . No sólo trajo a Machado sino también un ciclón.	20 de mayo de 1925: Gerardo Machado toma posesión de la Presidencia de Cuba.
P <sup>14</sup> . La Patria no es soberana en manos de la traición.	12 de agosto de 1933: Expulsión de Gerardo Machado.
P <sup>15</sup> . Todo quedó en el discurso, como la Constitución.	1º de julio de 1940: Constitución de 1940. Gobiernos de Ramón Grau San Martín y Carlos Prío Socarrás. 10 de marzo de 1952: Golpe de estado de Fulgencio Batista. 13 de marzo de 1957: Toma de Radio Reloj.
P <sup>16</sup> . Y así termina esta historia que comenzó con Colón / te lo prometió Martí / llegó la Revolución.	1º de enero de 1959: Triunfo de la Revolución cubana. 8 de enero de 1959: Entrada de Fidel Castro a La Habana.

Elaboración propia de los autores

En su totalidad, *Virulo* empleó algunos atributos propios de la ironía verbal y la parodia prototípica (Kalbermatten 2009, 105) como son las alusiones a un conocimiento compartido entre él y los escuchas, la conversión del pasado histórico de la Isla como blanco de su crítica, así como la existencia de una actitud crítica indirecta ante la realidad social de su época. Así es como en *La Historia de Cuba* (1979) se desenmascaran la política colonial española (1492-1898), la creación de una sociedad de consumo y el mutilado de los ideales independentistas en la República mediatizada (1902-1959). Dichos argumentos textuales encuentran su conclusión y desenlace dramático en el Triunfo de la Revolución (1959), pero se apoyan inexorablemente en las experiencias históricas comunes. En la mayoría de sus composiciones performativas *Virulo* utilizó tópicos extrínsecos (Wilk-Racieska 2001, 54), cancelables y contextuales, provenientes de creencias, costumbres y expresiones culturales propias de los cubanos.

#### 4 LA HISTORIA DE CUBA (1979) COMO FUENTE HISTORIOGRÁFICA

Respecto a la idea de Acosta, resalta la particular calificación que realiza a la obra de *Virulo*, cuando refiere que presenta a la historia burguesa como “antehistoria o prehistoria”

(2010 [1981], 144-145). De ahí, que sea conveniente dedicarle algunos comentarios al desarrollo de estos términos desde el punto de vista historiográfico. El entender ambos constructos permite una mejor comprensión de dicho performance musical como fuente histórica en su contexto de creación y posterior interpretación. Según Santos (1998), el término de prehistoria data de 1845 y fue acuñado en Francia. Este investigador sistematiza algunas de las discusiones teórico-metodológicas de carácter revisionista sobre la prehistoria como campo de la investigación histórica, mismas que tuvieron lugar entre las décadas del setenta y noventa del siglo XX. En su abordaje, Santos entiende a la prehistoria como un área del conocimiento humano aún en construcción (1998, 19-20); pues se encontraba envuelta en las discusiones sobre su posición dentro de la disciplina histórica, como una etapa anterior o posterior a la escritura.

Sin embargo, el hecho de utilizar la escritura como un parámetro para la consideración de lo que era prehistórico o histórico, fue también valorado en los espacios académicos como una manipulación política e incluso racial. Mientras, otro de los criterios que se manejó, era que el desarrollo de la escritura se debía a la génesis y aparición del Estado antiguo, acompañado de un corpus legislativo que daba paso a sociedades estructuralmente más complejas. Así, se tomaba el criterio de lo estatal como un determinante en la distinción entre las comunidades prehistóricas y las históricas (Santos 1998, 21). Aunque, se coincide con el autor en que el criterio estatal resulta sugerente, se debe tener cuidado al tratarlo como punto de inflexión entre ambas etapas porque el estado cubano surge como República el 20 de mayo de 1902. Esa fecha sería un parteaguas ideal para la construcción de una noción sobre antehistoria. Más adelante explica Santos, que este término no alude en ningún caso a una oposición a la historia. Por el contrario, plantea el “[...] período de tiempo que ha precedido a los documentos históricos, es decir a los documentos escritos” (1998, 23).

Bajo consideración de los apuntes anteriores, para Acosta (2010 [1981]) pareciera ser que lo estatal y el sistema social fundado con el Triunfo de la Revolución cubana del 1º enero de 1959 es lo que marca “lo histórico” dentro de *La Historia de Cuba* (1979). Ello se debe, a que el proceso revolucionario propició la caída del régimen batistiano y dio vida a un nuevo sistema político. Pero dicha coyuntura propicia la formulación de una interrogante más osada y para nada sencilla: ¿la historia burguesa como prehistoria o antehistoria, no se considera parte de la Historia de Cuba? Según la lógica explicativa, la prehistoria o antehistoria no son un antecedente de la Historia, sino que forman parte de ella. De ahí que lo acontecido en la Isla antes del año 1959, no fue sólo un estancamiento político donde se aglomeraron males sociales y económicos que fueron sanados por la Revolución triunfante. Si se abordara de ese modo, se excluirían las experiencias

históricas nacidas en el periodo anterior. Por lo que se corre el riesgo de perder una parte importante de la historia nacional.

Sin embargo, las palabras de Acosta (2010 [1981]) parecen estar más relacionadas con otro campo de estudio que también se hallaba en revisión: una discusión que emerge en 1980 entre los investigadores dedicados a la historiografía musical. Esta polémica fue sostenida entre un grupo de investigadores que promovieron los estudios latinoamericanos sobre música desde las universidades angloamericanas, contruidos desde las tendencias posmodernas vinculadas al neoliberalismo. La contraparte intelectual fue conformada por estudiosos que emprendieron sus investigaciones desde una historia social de la música sobre las bases de un pensamiento nacional, emancipatorio y anticolonial. Entre las limitaciones del primer grupo, debe resaltarse la aprehensión y comprensión de la cultura y música latinoamericana con métodos ajenos a la realidad regional; mientras los estudios del segundo grupo mostraban sus convicciones al:

[...] pensar la música y la historia de la música desde un musicar propio y regional [incluyendo] las voces, los ritmos, los instrumentos, y los sonidos silenciados, omitidos u olvidados, así como referenciar las causalidades o correspondencias sociales y contextuales, que incluyen las relaciones de dominación colonial y neocolonial. (Eckmeyer et al., 2017)

Con esta segunda intención, en Latinoamérica se emprendieron importantes iniciativas estatales en torno a la música y a su composición desde un pensamiento emancipador. En el caso cubano, la Casa de las Américas mantuvo una labor de proyección continental a la cual se sumaron proyectos de diferentes casas editoriales, como *Música y descolonización* (1982) del propio Acosta. Lo que lleva a entender el hecho de que éste calificara a *La Historia de Cuba* (1979) de Alejandro García Villalón como una creación musical que hace explícita la existencia de un antes y un después en la vida política y cultural de la nación cubana. La historia personal de *Virulo* y su obra artística estuvieron influenciadas por las reformas que tuvieron lugar a partir de enero de 1959; cuando el gobierno revolucionario impulsó un grupo de programas y campañas en función de la democratización de la educación y la cultura en la Isla. Años en que se consideraron fundamentales la valoración y recuperación de los aportes artísticos de la etapa previa, así como la necesidad de acercarse a nuevos patrones culturales e ideológicos de boga en el escenario internacional (Álvarez 2010, 76).

Bajo ese tenor, en la arena cultural también se desplegaron contradicciones en cuanto a las libertades de expresión y creación de los artistas cubanos. A partir del triunfo revolucionario, la mayor parte del trabajo intelectual debía ocurrir dentro de su orden y el contenido artístico era limitado por el control político (Martínez 2016). En los escritos sobre este tema se hace constante referencia a la reunión de intelectuales y artistas que

tuvo lugar en la Biblioteca Nacional de Cuba en junio de 1961, para debatir sobre el papel de los creadores en la sociedad cubana. En este encuentro, el entonces Primer Ministro Fidel Castro Ruz, pronunció el discurso conocido como *Palabras a los intelectuales*, donde se referencia su frase “[...] dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, nada” (Castro 1961); con argumentos sobre los derechos de existir, desarrollarse y vencer ante un capitalismo hegemónico. Por medio de esta alocución, el líder cubano intentaba explicar que las preocupaciones artísticas debían concentrarse en la Revolución en sí misma; ya que todo aquello que acometiera contra ella atentaría a su vez contra el espíritu creador de los ciudadanos. De ahí la necesidad de que los intelectuales y artistas se sumaran a comprender y justificar el programa político y cultural revolucionario.

En este ambiente de reformulación de la política cultural nacional, en el año 1962 se produjo también la creación de la Escuela de Historia de la Universidad de La Habana; con el objetivo de formar a un grupo de historiadores cuya misión fuera revelar el programa político de la Revolución. Además, se buscaba legitimar una continuidad entre las luchas por la independencia de la Isla emprendidas durante el siglo XIX, mismas que referencia *Virulo*, y el reciente triunfo de enero de 1959. Pues durante los primeros años de las transformaciones revolucionarias no se podía prescindir de un arma ideológica tan poderosa como la historia nacional. Mediante esta disciplina humanística es que debían construirse y consolidarse las bases comunes de la nación y su carácter socialista.

Fue desde la crítica al pasado y a sus elementos explotadores que se buscó reivindicar a los sectores trabajadores y obreros, así como el papel gubernamental en aquella nueva etapa. De ahí que, de los historiadores formados en la Universidad de La Habana, algunos se dedicaron por completo a la investigación; mientras otros se acercaron a la labor pedagógica en diferentes instituciones docentes de la capital y del resto del país. Además, se editaron y distribuyeron textos históricos entre los estudiantes y profesores de los diferentes niveles de enseñanza (Aguilera 2008, 306-309). Poco más de una década después esta práctica se concretaría mediante la Constitución cubana de febrero de 1976; en la que se proclamó que la enseñanza y los centros docentes eran una función estatal. De ahí que la idea de promover la formación comunista de las nuevas generaciones se plasmó a partir de aquel momento en los planes de estudio y los objetivos de las asignaturas impartidas a lo largo y ancho de la Isla; con singular peso en asignaturas como la Historia de Cuba y el Marxismo-Leninismo.

En el texto constitucional se enunciaron a los ciudadanos cubanos como herederos y continuadores de sus antecesores. Los aborígenes que prefirieron el exterminio a la sumisión, los esclavos que se rebelaron contra los amos y los patriotas de las guerras independentistas; a quienes la intervención y ocupación militar del

imperialismo yanqui les arrebató la victoria. Se incluyen también como antecesores a los obreros, campesinos, estudiantes e intelectuales que se enfrentaron a los gobiernos cubanos durante las primeras cinco décadas del siglo XX, así como a las organizaciones portadoras de las ideas socialistas durante aquellos años. De esa forma, se buscaba legitimar la continuidad del proceso revolucionario cubano con la alusión a la llamada Generación del Centenario y a la inspiración del “motor impulsor” que significó para este grupo de jóvenes la figura de José Martí.

De igual manera, se precisó en hechos que desembocaron en el triunfo del 1<sup>o</sup> de enero de 1959, como lo fue el asalto a los cuarteles Moncada en Santiago de Cuba y Carlos Manuel de Céspedes en Bayamo en 1953, así como el posterior desembarco del Yate Granma en 1956. Pues además de la importancia de estos hechos al interior de la ofensiva cubana contra el gobierno de Fulgencio Batista, en la carta magna se destaca el liderazgo de Fidel Castro en dicho proceso histórico. A ello se suma que, en la Constitución de 1976 se plasmaron los tópicos de educación y cultura, con énfasis en la libre creación artística siempre que cuyo contenido no fuera contrario a la Revolución. Por lo que, como una especie de convocatoria -convertida en ley-, ratifica que el arte y sus diferentes manifestaciones debían estar a favor del proceso revolucionario, sus principios y valores establecidos.

De modo que, las coyunturas político-culturales explicadas con anterioridad se pueden ubicar en el terreno de lo no dicho en *La Historia de Cuba* (1979), aun cuando son parte ineludible de un contexto germinal necesario para entender sus propios derroteros discursivos. Sin embargo, es lo dicho en el performance lo que permite llegar hasta los espacios de silencio y analizar sus complejidades. Esto convierte a la grabación sonora en una fuente historiable con un discurso alternativo integrado no sólo por características musicales, literarias y humorísticas; sino también por una conjugación de elementos del pasado del cantautor como individuo integrante de la nación cubana y, de su presente, como receptor o crítico de los hechos con los que convive.

En cuanto discurso alternativo, el cantautor refiere momentos y hechos puntales de la historia sociopolítica de Cuba desde un formato diferente, probablemente novedoso ante los modos académicos en que se difundía la historia durante aquellos años. Pues tal como afirmó el cantautor era una forma de acercar a las personas y particularmente a los niños a la historia, por lo que intentó hacer de ella algo divertido. Así que empleó un discurso músico-textual específico con la intención de provocar risa. Como afirma Jacques Le Goff, la risa es un fenómeno social, cultural y por ende también histórico. De modo que puede ser estudiado tomándose en cuenta a las épocas, el tipo de sociedades y sus cambios constantes (2010). Es una práctica que necesita de al menos tres sujetos

implicados: quien la provoca, quien se ríe y el objeto de la risa (Le Goff 2010, 36). En *La Historia de Cuba* (1979) se puede observar una interrelación entre los sujetos que realizan las funciones del performance: el cantautor, el escucha y los hechos históricos. Ello conduce a la confirmación de conocimientos y experiencias compartidas entre éstos, así como la representación intencional o explícita del blanco de una crítica.

Aunque se inscribe en el humor y utiliza la ironía como principal recurso discursivo, el performance musical analizado no llega a ser totalmente crítico en cuanto a la periodización y el contenido seleccionado. Ello se debe a que alude a los períodos de la Colonia y la República, mismos que también son cuestionados desde el poder político. De tal modo que Alejandro García Villalón *Virulo* no rompió con las líneas temáticas puntuales trazadas por la historiografía, ni con el discurso político de los años sesenta y setenta del siglo XX en Cuba; sino que lo reafirma. Ello puede justificarse a partir de entender las funciones estéticas del performance estudiado, mismo que busca de una difusión alternativa del conocimiento histórico sobre la Isla, y no la construcción de un material de carácter rigurosamente historiográfico.

A pesar de lo anterior, *La Historia de Cuba* (1979) recuerda que es necesario escuchar al pasado a través de este tipo de fuente, pues permite conocer tanto de los espacios que sirvieron como inspiración para el cantautor como de la propia labor creativa del mismo. De la misma forma en que al historiador se le puede estudiar en su contexto de producción científica, a *Virulo* se le puede estudiar en su contexto de creación. Ambos se nutren de sus conocimientos y experiencias para construir sus propuestas: académicas uno y artísticas el otro; lo cual deja como resultado una fuente de información que podrá ser interpretada de modos diversos. Esto se evidencia en este performance musical, toda vez que en él se logra encapsular una muestra de la sociedad, la cultura y la política cubana de varias décadas. Queda así demostrada la necesidad de acercarse a este tipo de objeto de estudio, pues como señala González, una canción:

[...] dejará de ser solamente un texto literario y comenzará a ser un acto sonoro y performativo que existe en momentos, lugares y circunstancias determinados. Es allí, en estos múltiples contextos, donde ese texto puede adquirir todo su sentido. (2015, 13-14)

## 5 CONCLUSIONES

Desde el punto de vista musical, en *La Historia de Cuba* (1979) de Alejandro García Villalón *Virulo* se produce una estilización de elementos sonoros, de la cancionística cubana y de la música campesina como forma particular de sus lenguajes de ejecución. Así, el cantautor imbrica recursos expresivos como el bajo anticipado, la flexibilidad del gesto



vocal, la introducción de algunos electrófonos y la claridad armónica para lograr un discurso cercano a la cultura musical de Cuba. De igual modo, el creador se acerca a otras expresiones musicales de América Latina, con énfasis en la utilización de fórmulas cadenciales, giros melódicos prototipos y citas melódico-rítmicas que aluden a lo hispano como origen común.

La relación de estos elementos músico-textuales conducen a préstamos intergenéricos, vistos éstos como estrategias comunicativas certeras para lograr el humor esperado. A éstos se integran valores evolutivos de índole músico-textuales y gnoseológicos, puesto que la grabación constituye el punto de partida para el posterior desarrollo creativo de toda una línea de trabajo personal donde confluyen formas del discurso, estructuras performativas y recursos estilísticos comunes. A través de la música, el performance estudiado posee notables valores históricos-genético para aludir al impacto que produjo en el contexto contemporáneo a su creación. Así como contribuye a la creación de valores actuales por la forma en que aborda temas y momentos sociopolíticos en la Isla.

El cantautor aborda la colonización española como exterminio de la población aborigen, y el origen cultural de Cuba a través de las relaciones simbióticas entre lo hispano y lo africano. Acude a la necesidad de una guerra de liberación ante la incompreensión española sobre la realidad criolla de la Isla, y observa a Estados Unidos como gobierno interventor que truncó la guerra necesaria. Propicia el nacimiento de la República con una enmienda constitucional que la ata a los Estados Unidos, y corrobora el servilismo de los gobiernos republicanos hacia los yanquis. Ratifica la existencia de males sociales y vicios económicos de la República en la primera mitad del siglo XX, así como la necesidad popular de lograr finalmente una Revolución cubana. No olvida la mención de José Martí como el ideólogo que propugnaba una Cuba por y para los cubanos, así como a Fidel Castro como concertador de dichas ideas.

Como fuente historiográfica, *La Historia de Cuba* (1979) nos muestra sus potencialidades toda vez que permite dilucidar la apropiación que hizo el cantautor de un discurso músico-textual, alternativo al académico y al político prevalecientes durante los años sesenta y setenta del siglo XX cubano, con la finalidad de abordar la historia nacional. Esto permite explorar tanto lo dicho de manera explícita, como los espacios de silencio que conducen a las complejidades contextuales de Alejandro García Villalón y su creación. Lo no dicho queda en el ámbito de la historiografía crítica, mismo que permite entrever la simultaneidad entre varios discursos situados: el que se escucha e interpreta, así como el que se construye y reescribe a partir de éste. Sin dudas, *Virulo* recurre a la historia como fuente de inspiración musical para recrear un contexto performativo compartido por una generación que orbita ideológicamente alrededor del proceso revolucionario de 1959.

## BIBLIOGRAFÍA

- Acosta, Leonardo. 1982. *Música y descolonización*. La Habana: Arte y Literatura.
- Acosta, Leonardo. 2010 [1981]. "Canciones de la Nueva Trova". En *Móviles y otras músicas*, 135-156. La Habana: Unión.
- Acosta, Leonardo. 2014 [1977]. "La Nueva Trova: ¿un Movimiento masivo?". En *Del tambor al sintetizador*, 92-102. La Habana: Letras Cubanas.
- Aguilera, José María. 2008. "La Revolución cubana y la historiografía". *Anuario de Estudios Americanos* 65 (1): 297-320.
- Álvarez, Antonio. 2010. "La cultura y la Revolución cubana: 50 años de una historia inmediata". *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí* 1 (2): 76-85.
- Castro Ruz, Fidel. 1961. "Palabras a los intelectuales". *Boletín Se dice cubano* (9), [http://www.uneac.org.cu/sites/default/files/pdf/publicaciones/boletin\\_se\\_dice\\_cubano\\_no.9.pdf](http://www.uneac.org.cu/sites/default/files/pdf/publicaciones/boletin_se_dice_cubano_no.9.pdf) Acceso: 28 de abril de 2020.
- Colectivo de autores. 2002. *Historia de Cuba. La Neocolonia, organización y crisis desde 1899 hasta 1940*. La Habana: Editorial Félix Varela.
- Constitución de la República de Cuba de 1976*, <https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/6/2525/51.pdf> Acceso: 28 de abril de 2020.
- Dalbem, Cassio. 2012. "Comes y te vas: Performance y Performatividad en la obra de Alejandro García Villalón *Virulo*". 8vo. *Encontró Internacional de Música e Midia*, [http://musimid.mus.br/8encontro/textos completos/Cassio Dalbem Barth \(2012\).pdf](http://musimid.mus.br/8encontro/textos completos/Cassio Dalbem Barth (2012).pdf) Acceso: 28 de abril de 2020.
- Eckmeyer, Martín, Cecilia Trebuq, Julieta Dávila y Maia Barsanti. 2017. "Desde el Norte o en el Sur. Una aproximación a las diferencias metodológicas y significaciones políticas en las historiografías musicales contemporáneas sobre latinoamérica". 1º *Congreso Internacional de Enseñanza y Producción de las Artes en América Latina*, <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/65641> Acceso: 28 de abril de 2020.
- Giro, Radamés. 2007. *Diccionario Enciclopédico de la Música en Cuba, 4 tomos*. La Habana: Letras Cubanas.
- Giro, Radamés. 2013. *Música popular cubana*. La Habana: José Martí.
- González, Juan Pablo. 2015. "Presentación del dossier Escuchando al pasado: música y sonido en el entramado histórico y social". *Historia Crítica* (25): 13-17.
- Kalbermatten, María. 2009. "Aires de familia entre la ironía, el sarcasmo y la parodia en la conversación entre argentinos". *Revista Iberoamericana de Lingüística* (4): 69-111.
- Le Goff, Jacques. 2010. *O riso na Idade Média*. Rio de Janeiro / Sao Paulo: Editora Record.
- Madrid, Alejandro. 2009. "¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier". *Trans - Revista Transcultural de Música*, 13, <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/2/por-que-musica-y-estudios-de-performance-por-que-ahora-una-introduccion-al-dossier> Acceso: 8 de noviembre de 2018.

- Martínez, Fernando. 2016. "Acerca de Palabras a los Intelectuales, 55 años después". <http://www.fidelcastro.cu/es/articulos/acerca-de-palabras-los-intelectuales-55-anos-despues> Acceso: 28 de abril de 2020.
- MINED. 1973. *Combinaciones instrumentales y vocales de Cuba*. La Habana: Dirección General de Servicios Técnicos Docentes.
- Orovio, Helio. 1992. *Diccionario de la música cubana. Biográfico y técnico*. La Habana: Letras Cubanas.
- Pappe, Silvia. 2001. *Historiografía crítica. Una reflexión teórica*. México: Universidad Autónoma Metropolitana – Unidad Azcapotzalco.
- Qureshi, Regula. 1987. "Musical sound and contextual input: A performance model for musical analysis". *Ethnomusicology* (31): 56-86.
- Reyes, José. 2017. *Un siglo de discografía cubana*. La Habana: Museo de la Música.
- Reynoso, Carlos. 2015. *Antropología de la música. De los géneros tribales a la globalización, volumen 1*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- Rice, Timothy. 2002. "Tiempo, lugar y metáfora en la experiencia musical y en la etnografía". En *Los últimos diez años de la investigación musical*, coordinadores Jesús Martín y Carlos Villar-Taboada, 91-126. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Rodríguez, Lucía. 1995. *Consideraciones teóricas acerca de la nueva canción*. La Habana: Banco de Ideas Zeta BIZ.
- Rodríguez, Rogelio. 2009. *Manual de Apreciación Literaria*. La Habana: Félix Varela.
- Ruiz-Trejo, Eddie Eynar. 2012. "Sonamos pese a todo. El humor en la música latinoamericana. Análisis comparativo de los casos: Les Luthiers, Chava Flores y Virulo". Tesis de Doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México.
- San Cristóbal, Úrsula. 2018. "¿Acción, puesta en escena, evento o construcción audiovisual? Una breve introducción al concepto de performance en humanidades y en música". *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 13 (1): 207-231.
- Santos, Juan A. 1998. "Sobre el término y el contenido de la prehistoria". *IBERIA* (1): 19-35.
- Seco, Laura. 2020. "Virulo: El humor funciona como una válvula de escape". *Vanguardia*, 09 de enero, <http://www.vanguardia.cu/cultura/16225-virulo-el-humor-funciona-como-una-valvula-de-escape> Acceso: 28 de abril de 2020.
- Suárez, Pablo y Juan Hugo Barreiro. 2018. "El Génesis Según Virulo (2001) de Alejandro García Villalón como performance humorístico de intertextualidad literaria-musical". *AV Notas Revista de Investigación Musical del C.S.M. de Jaén* (6): 09-20.
- Suárez, Pablo y Juan Hugo Barreiro. 2019. "Música, humor y crítica social en el performance Buena Risa Social Club (León de Los Aldama, 2018) de Alejandro García Villalón Virulo". *MARLAS Middle Atlantic Review of Latin American Studies*, 3 (2): 58-77.
- Suárez, Pablo, Alfonso Pérez y Juan Hugo Barreiro. 2019. "Momentos sociológicos en el performance musical El humor en estos tiempos da cólera (ca. 1986) de Alejandro García Villalón Virulo". *De Raíz Diversa*, 6 (11): 79-103.

Tomaszewski, Mieczyslaw. 2014. "La obra musical en la perspectiva intertextual". *Criterios* (53): 12-34.

Torres-Cuevas, Eduardo y Oscar Loyola. 2002. *Historia de Cuba 1492-1898. Formación y liberación de la nación*. La Habana: Pueblo y Educación.

Wilk-Racieska, Joanna. 2001. "Los humoristas no necesitan paraguas. Algunas notas sobre la función comunicativa del humor". *Revista de Humanidades* (11): 49-59.

## FONOGRAFÍA

García, Alejandro. La Historia de Cuba. EGREM, LD-3741, 1979, Long Play.

Serrano, Luis. La Historia de Cuba. Kubaney, KR-2044, 1990, Long Play.

# CAPÍTULO 2

## PADADADÁ!: UMA ETNOGRAFIA DO CHORO

Data de submissão: 27/06/2021

Data de aceite: 09/07/2021

**Cleida Lourenço da Silva**

Faculdade de Música do Espírito Santo  
Vitória – ES

<http://lattes.cnpq.br/5333663591345570>

**RESUMO:** Este estudo analisa o processo musical em conjuntos de choros, considerando desde a estrutura sonora a aspectos concernentes à vida social que se organiza por meio dos sons. Alguns pontos produzidos e interpretados envolvem investigações acerca das terminologias desse ambiente, da comunicação corporal, do comportamento dos músicos e do público no momento do acontecimento musical e do processo de ensino e transmissão do choro. A pesquisa em campo foi uma importante ferramenta para este trabalho. Exercida no período de abril a junho de 2003, constituiu-se de visitas a apresentações de grupos de choro; presença em ensaios e aulas do gênero, e ainda conversas e entrevistas a músicos do meio. O uso de gravador e as notas de campo também serviram para análise e interpretação. Os assuntos explorados neste ensaio fundamentam-se na questão da experiência etnográfica como resultado da fusão de

teoria, pesquisa empírica, análise cultural, descrição etnográfica e interpretação, aliados a uma suficiente neutralidade (Clifford, 1998).

**PALAVRAS-CHAVE:** Choro. Música. Som.Cultura. Etnografia.

### PADADADÁ!: AN ETHNOGRAPHY OF 'CHORO'

**ABSTRACT:** This study analyzes the musical process in choro musical ensembles, considering everything from the sound structure to aspects concerning social life that is organized through sounds. Some points produced and interpreted involve investigations about the terminology of this environment, body communication, the behavior of musicians and the audience at the time of the musical event and the process of teaching and transmitting choro. Field research was an important tool for this work. Carried out from April to June 2003, it consisted of visits to performances by choro groups; presence in rehearsals and classes of the genre, as well as conversations and interviews with musicians in the field. The use of a recorder and field notes also served for analysis and interpretation. The issues explored in this essay are based on the issue of ethnographic experience as a result of the fusion of theory, empirical research, cultural analysis, ethnographic description and interpretation, allied to a sufficient neutrality (Clifford, 1998).

**KEYWORDS:** Choro. Music. Sound. Culture. Ethnography.

Comecei a pesquisa de campo assistindo aos saraus de um pequeno conjunto formado por Sérgio Álvares (flauta), Alexandre Araújo (bandolim) e Nelson Gonçalves (violão), conhecido o trio por *Carne de Gato*, que se apresentava no *Acrópolis*, um bar-restaurant de uma comunidade helênica em Vitória (ES). Tratava-se de um espaço ao ar livre, onde se realizavam os eventos musicais, possuindo também uma parte coberta. O público se localizava sentado às mesas espalhadas pelo local e os músicos em um pequeno palco no canto, situados sempre na mesma disposição, lado a lado – flauta / bandolim / violão.

Eram utilizados amplificadores para os instrumentos, tais como microfones e caixas de som. Enquanto tocavam, garçons circulavam cobrindo os pedidos. O público, descontraído, ora comia, ora conversava, ora prestava atenção à música.

Desde os primeiros instantes de observação em campo até a despedida para a conclusão deste estudo (o que durou cerca de três meses, entre apresentações, ensaios, aulas, entrevistas e bate-papos), senti um estranhamento em relação não só aos colegas músicos – de suas falas, das atitudes e comportamentos, das concepções de mundo que manifestavam – mas intensamente em relação ao público de que tanto fiz parte – das reações, dos motivos de estar ali, dos gostos e visões concernentes ao gênero e aos eventos – e ainda mais em relação à própria música, o que para mim foi um susto aterrador. Como me espantar diante daquilo que ouvi, vi, li e fiz por tanto tempo, que conheço bem? Senti-me como estranha no ninho, em busca de preceitos elementares que me pareciam nunca ter vivido.

Exilada do familiar e ao mesmo tempo incitada a mergulhar nele, fui favorecida pelo fato de que possuía uma anterior amizade com o Nelson, o que tornou mais fácil minha aproximação aos outros integrantes, que logo no primeiro dia me convidaram a *dar uma canja* em um futuro encontro, já que isso dependia da disponibilidade do meu instrumento, que é o piano ou o teclado. Aliás, esta é uma prática bastante comum entre os *chorões*, que em algum momento da apresentação (ou entre os intervalos) convidam algum outro músico para tocar com eles. Isto se sucedeu em quase todas as ocasiões em que estive presente. Alguns até já levam seus próprios instrumentos, ávidos pelo instante adequado de sua execução. O repertório, neste caso, geralmente é conhecido do músico convidado que, na maioria das vezes, determina então a obra que se vai tocar; a menos que se trate de uma seqüência harmônica mais fácil e previsível ou que o instrumentista seja um percussionista, que mesmo que não conheça todas as peças, pressente - através da quadratura estrófica - o momento certo de todos os *cortes* e *viradas*. Essa é uma maneira instintiva que encontram os participantes para fazer amizades, conhecer e identificar-se

com outros músicos de choro e trocar informações a respeito do gênero, tudo em torno de um ideal comum, que é a música.

Familiarizando-me e ouvindo também as falas de outros *chorões*, pude notar o seguinte: o conhecimento deles sobre o campo musical não é totalmente englobado pelo discurso verbal, parecendo que este é sempre insuficiente para a questão exata. A maneira de se referir a determinado objetivo é muitas vezes metafórica: *roda de choro, dar uma canja, chorão, quebrar* o ritmo, a percussão na *marcação, levada* mais leve, *pegada* incisiva, o violão na *baixaria*, tocar com *alma*, a música cheia de *swing, dar na trave*, a *base atrás do solista*, o cavaquinho no *centro, ralentar* o ritmo, *jogar o tempo pra frente*, a melodia tem que ser *mole*, o choro é *sensual, balançar* a música, *hoje vai ter uma função*, a *virada* do pandeiro, a *batida* do bandolim, *escorregada* no ritmo, após a *deixa* do solista, *traquejo corporal*, *tocada na hora, tirar* a música, *pegar a malandragem*, chegar *cru* e ainda várias outras que me escaparam, não sendo possível reunir todas perante o universo de que se compõem as expressividades verbais destes músicos.

Trata-se de um conhecimento construído e organizado quase que sob códigos, que são por eles reconhecíveis, podendo ainda ter significados diferentes, dependendo de quem os utiliza. No termo *levada*, por exemplo, encontrei referências tanto ao ritmo imposto pela mão direita do instrumentista de cordas dedilhadas quanto ao tipo de sonoridade resultante da interpretação do conjunto. O tratamento conceitual é como se fosse uma língua, bem como a consciência (ou a inconsciência?) de que a audiência reconhece ou não esta língua. Ao conversar com alguns desses músicos nos intervalos das apresentações e ainda em outras ocasiões, solicitei-lhes, certa vez, exemplos desse linguajar próprio e surpreendi-me por lembrarem, com muito esforço, somente de três ou quatro palavras. Bastou que perguntasse a respeito dos eventos, do repertório, da forma de execução e de outros assuntos que me serviram de apoio a esta pesquisa para observar dezenas de expressões metafóricas, que, muito provavelmente, nem as perceberam.

Isto mostra quão intensamente as terminologias desse ambiente musical fazem parte de suas teorias nativas, constituindo concepções próprias, podendo formar uma compilação de representações verbais (PINTO, 2001).

Estas expressividades transcendem o âmbito oral, consignando-se também em nível corporal. Neste sentido, existe uma comunicabilidade entre os músicos, no momento da apresentação, que consiste em gestos de mãos, olhares, respirações e outros movimentos corporais carregados de significados, que são por eles compreendidos, como demonstram estes excertos de minhas anotações de campo:

### **17 de abril de 2003 – Acrópolis (apresentação do *Carne de Gato*).**

Interessante o que aconteceu. Num dado momento, o flautista começou a tocar sem anunciar a peça aos outros instrumentistas. Sua execução consistia em um improviso, que possuía alguns elementos melódicos e rítmicos da obra que seria executada logo em seguida. Era o suficiente para que os outros músicos a identificasse. Percebi, pelas expressões deles, que se tratava de uma brincadeira do solista para medir a habilidade dos acompanhadores, o que pude confirmar posteriormente num bate-papo na hora do intervalo. Ao sinal de uma olhada e uma respiração rápida do flautista, iniciaram com precisão os outros músicos, no primeiro tempo do compasso, seguindo sorrisos, divertindo-se com a brincadeira (SILVA, 2003).

### **24 de abril de 2003 – Acrópolis (apresentação do *Carne de Gato*).**

Sérgio indicou com as mãos aos demais instrumentistas, antes de começar a execução, uma rápida seqüência de números. Pelas reações destes, imaginei significar o grau das tonalidades das seções, tratando-se, então, de uma peça improvisada e interpretada à maneira 'chorada' (SILVA, 2003).

As associações que aparecem nestes discursos constituem um quadro de unidades gestuais que compõem o mundo da sonoro-social do choro. A multiplicidade desses gestos pode efetivamente ser incorporada no corpo da análise etnográfica, fornecendo um roteiro que restitui uma narrativa verbal dos músicos.

As apresentações do *Carne de Gato*, que ocorriam todas as quintas-feiras, possuíam uma característica peculiar que consistia em interseções de falas do flautista Sérgio entre as peças musicais, dirigidas ao público, com a finalidade de aproximar e ao mesmo tempo abranger as relações entre música e as esferas históricas, culturais e sociais. Constavam dessas falas narrações de acontecimentos, ações, fatos ou particularidades relativos ao compositor, aos títulos, ao gênero e a várias outras curiosidades.

A partir dessa interação que se formava entre músicos e ouvintes, outras iam surgindo, ampliando aquelas relações no contexto da manifestação musical, como se pode verificar nesta história por mim relatada:

### **8 de maio de 2003 – Acrópolis (apresentação do *Carne de Gato*).**

Bem em frente a minha mesa, havia um senhor idoso que era alegria pura. Contagiava os presentes, inclusive meus amigos e a mim. Penetrada pela vivacidade das pessoas e interessada na interpretação de obras dos compositores antigos, resolvi quebrar o roteiro 'moderno' dos músicos:

– 'A Flor Amorosa' – (de Antônio Callado) pedi. Atenderam com prontidão. A audiência gostou, manifestando-se com palmas assim que iniciaram a execução. Terminada a peça, o flautista falou um pouco sobre o compositor, referindo-se a ele como 'uma personalidade que marcou a fase inicial do choro' e prosseguiu contando sobre Chiquinha Gonzaga, porque era a autora da próxima peça que seria executada.

– Eh, Chiquinha! – Expressou-se em voz alta aquele senhor animado.

Enquanto tocavam 'Atraente', este tirou uma moça para dançar. Seguiu-se com o 'Corta-Jaca', da mesma autora, para a felicidade daquele senhor, que, sorrindo, puxou os aplausos.



O grupo acolheu outros pedidos de compositores conhecidos – Nazareth, Zequinha de Abreu, Pixinguinha, Waldyr Azevedo. Valendo-se da habilidade dos músicos, segundo o flautista algumas foram executadas 'na hora', ou seja, sem ensaio (SILVA, 2003).

Este relato reporta-se ao conceito de *musicar* estabelecido por Christopher Small (1997). Este compreende que os significados da música e suas funções na vida humana estão no conjunto de relações que ocorrem entre as estruturas sonoras e as pessoas no espaço da atuação musical. Essas relações – que ele denominou *musicar* – compreendem palavras, gestos, sentimentos e participações dos instrumentistas e do público. Aos músicos, que exploram as relações entre os sons, respondem os ouvintes, conforme sua participação emocional, aliciados à natureza do acontecimento, que é uma atuação musical.

Naquele contexto sócio-musical, os instrumentistas mostraram quão elástico e adaptável é o seu comportamento no momento da apresentação. Em alguns instantes, a escolha do repertório a ser executado pôde ser influenciada e adaptada à resposta da audiência. Perante as manifestações de contentamento e aceitação por parte desta, resolveram permanecer, por algum tempo, no repertório antigo ou reconhecível pelo público – contrariando, talvez, o percurso usual que fossem utilizar – aqui, exemplificado nas obras de Chiquinha Gonzaga e nas dos outros compositores citados, entendendo aqueles que o ouvinte, muitas vezes, prefere *reconhecer* a *conhecer* um autor ou uma obra musical. Isso se tornava ainda mais patente quando anunciavam, diante de um público disperso e cometido em conversas e comidas, a entrada da peça *Carinhoso*, de Pixinguinha. Certos da aprovação do público, até pediam para que este entoasse a letra da canção, o que resultava em um envolvimento súbito da maioria das pessoas.

Um ponto da dinâmica do processo de transmissão do *choro* despertou em mim o interesse em virtude da maneira imprevista e despropositada com que me foi apresentado. Durante uma entrevista com o cavaquinista Raimundo Machado, professor da Escola de Música do Espírito Santo, percebia que ele utilizava a palavra *batida* quando queria se referir ao ritmo imposto pela mão direita no instrumento de cordas dedilhadas. A despeito dessa expressão aflorar-se freqüentemente, pedi, num dado instante, que me ensinasse uma *batida* básica, mesmo com a ausência do instrumento. Esperava, então, que mostrasse algo na mesa, no ar, na barriga, no braço ou com palmas. Qual não foi minha surpresa quando, em vez disso, pronunciou a frase cíclica *Padadadá!* Com uma rápida análise da entonação da voz, do ritmo e das sílabas, acabei apontando o movimento correto.

Isso me levou a assistir a algumas aulas de cavaquinho na então Escola de Música do Espírito Santo (hoje Faculdade de Música do Espírito Santo - FAMES), em que se praticava

o repertório da música de *choro*, sendo possível notar que, não raramente, o professor pronunciava motivos rítmicos referenciais através de sílabas ou frases mnemônicas.

Um ponto da dinâmica do processo de ensino de instrumentos musicais envolve a oralidade, tal como no caso do cavaquinho. Enquanto assistia à palestra do músico e pesquisador Fábio Carvalho em maio de 2021, em um seminário dirigido pela FAMES acerca do Congo Capixaba, em dado instante ele utilizou as expressões *rala-coco*, *zigue-zague*, *amola-faca* e *para-papai* para indicar alguns movimentos para tocar a casaca, instrumento típico do gênero. E a partir da percepção do som, da observação do movimento e da entonação da voz, os alunos ritmistas executaram as batidas de forma correta. O ensino e a aprendizagem ocorrem praticamente sem a intervenção de palavras ou frases sobre o que fazer e como. A transmissão ocorre basicamente por meio de sons realizados com instrumentos ou com a voz, na forma de onomatopeias, ou ainda na expressividade do olhar e dos gestos corporais.

Em algumas culturas musicais, especialmente as africanas ou afro-descendentes, os motivos musicais são habitualmente concebidos como frases verbais e vice-versa. Gerhard Kubik (1979), etnomusicólogo especialista em assuntos africanos, cita que um importante motivo rítmico para o acompanhamento da música executada no instrumento *likembe*, no leste de Angola, é coligado ao vocabulário *Mu chana cha Kapekula*. Outro exemplo disso ocorre no *Bumbum Paticumbum Prugurundum*, samba-enredo de sucesso da escola de samba *Império Serrano* no carnaval carioca de 1982. A fonética das sílabas se reporta às batucadas da bateria, que por sua vez, formam a estrutura do fraseado lingüístico que inicia a peça.

Naquelas aulas de cavaquinho, pude mais uma vez ratificar que padrões rítmicos podem ser relacionados a vocábulos como *Padadadá*, *Badabada* ou ainda *Papanbati*, dependendo do que se quer executar. A composição fonética destas frases mnemônicas contém, além do ritmo, a indicação do movimento das mãos no instrumento e acentuações que estruturam o motivo que deve ser tocado.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A reflexão da manifestação musical em um gênero brasileiro chamado *choro*, desenvolvida neste ensaio etnográfico, tem a pretensão de compreender uma parte da totalidade sócio-cultural desta música, em que se imbricam as dicotomias som / cultura.

Os estudos da Etnomusicologia têm revelado que os sistemas musicais são muitas vezes integrativos, invadindo várias dimensões culturais. Compreender, portanto, a significação da música, cujo papel nas sociedades humanas é de grande importância,

envolve necessariamente um minucioso diálogo com outras esferas da cultura. Neste sentido, este trabalho procura construir parte desta plenitude – uma “Musicologia Com Homem” ou uma “Antropologia Com Música” (BASTOS, 1993).

## REFERÊNCIAS

BASTOS, Rafael José de Menezes. Esboço de Uma Teoria da Música: para além de uma Antropologia Sem Música e de uma Musicologia Sem Homem. In **Anuário Antropológico**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993.

CLIFFORD, James. **A Experiência Etnográfica: Antropologia e Literatura no Século XX**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.

KUBIK, Gerhard. Angolan Traits in Black Music, Games and Dances of Brazil: A Study of African Cultural Extensions Overseas. In **Estudos de Antropologia Cultural**, nº 10. Lisboa: Junta de Investigações Científicas do Ultramar / Centro de Estudos da Antropologia Cultural, 1979.

PINTO, Tiago de Oliveira. Som e Música: Questões de uma Antropologia Sonora. In **Revista de Antropologia**, São Paulo, volume 44, nº 1, 2001.

SMALL, Christopher. **El Musicar: Un Ritual en el Espacio Social**. Conferencia Pronunciada no III Congresso da Sociedade Ibérica de Etnomusicologia. Benicàssim, 1977.

## CAPÍTULO 3

### LA GUITARRA ELÉCTRICA, LA CUMBIA Y LA MÚSICA TROPICAL COLOMBIANA: MARIANO SEPÚLVEDA EL PIONERO DEL ROCK TROPICAL EN COLOMBIA<sup>1</sup>

Data de submissão: 20/06/2021

Data de aceite: 02/07/2021

**Carlos Andrés Caballero Parra**

Profesor de Tiempo Completo de la  
Facultad de Artes y Humanidades  
Instituto Tecnológico Metropolitano  
Medellín – Colombia

<https://orcid.org/0000-0001-7934-6765>

**RESUMEN:** La rebelión del Mayo del 68 no solo trajo un despertar a nuevas experiencias y revoluciones sociales, sino, además, un buen número de manifestaciones en torno al arte y la cultura. Es así como entre las décadas de 1960 y 1970 se gestó en Medellín una revolución sonora musical en manos de jóvenes irreverentes que pretendieron hacer música a partir de las raíces folclóricas tradicionales de la costa caribe colombiana, influenciados con los sonidos contemporáneos del rocanrol y el

*twist*. De la variedad de artistas que surgieron en esta época resalta la presencia del músico, guitarrista y compositor Mariano Sepúlveda, creador, junto con otros músicos, bajo el sello fonográfico Discos Fuentes, de la agrupación Afrosound, que marcó una influencia en el devenir de la cumbia en Colombia y el resto de Latinoamérica. El proyecto de investigación-creación y de recuperación patrimonial realizado por el grupo de investigación Artes y Humanidades del Instituto Tecnológico Metropolitano (ITM) de Medellín, pretende resaltar la importancia e influencia que tuvo esa época en la tradición musical colombiana y en el imaginario colectivo de un país que todavía escucha, baila y disfruta de esas grabaciones discográficas. Partiendo de los dos principales objetivos del proyecto, puede decirse que el equipo de investigación, ha cumplido con la mayoría de sus propósitos y ha abierto espacios para seguir profundizando en esta cuestión en diferentes campos del conocimiento. Es así como se pretende entregar, desde el punto de vista de la producción de audio y en contexto con las formas de composición y de creación, un resultado que permita la generación y la consolidación de estas músicas y su reincorporación en una estética sonora actual que faculte la circulación a través de los diferentes medios de distribución convencionales, enfatizando los medios de producción de audio contemporáneos.

**PALABRAS CLAVE:** Cumbia. Folclor. Guitarra eléctrica. Rock tropical. Colombia.

<sup>1</sup> Este documento fue presentado en la 6ª Edición de *Músicos en Congreso* realizado en el año 2017 en la Universidad Nacional del Litoral en la ciudad de Santafé, Argentina y publicado en el libro de memorias en el año 2019. Para esta versión se actualizaron algunos datos y productos derivados que estaban en proceso de publicación. Actas disponibles en: [http://www.ism.unl.edu.ar/media/Investigacion/Actas%20congresos/Actas\\_2017\\_MusicosenCongreso.pdf](http://www.ism.unl.edu.ar/media/Investigacion/Actas%20congresos/Actas_2017_MusicosenCongreso.pdf).

## THE ELECTRIC GUITAR, THE CUMBIA AND COLOMBIAN TROPICAL MUSIC: MARIANO SEPÚLVEDA THE PIONEER OF TROPICAL ROCK IN COLOMBIA

**ABSTRACT:** The rebellion of May 68 not only brought an awakening to new experiences and social revolutions, but also a good number of demonstrations around art and culture. Thus, between the 1960s and 1970s, a musical sound revolution was created in Medellín in the hands of irreverent young people who tried to make music from the traditional folkloric roots of the Colombian Caribbean coast, influenced by the contemporary sounds of rock and roll and twist. . From the variety of artists that emerged at this time, the leading role of the musician, guitarist and composer Mariano Sepúlveda stands out. He, with other musicians, under the record label Discos Fuentes, of the Afrosound group, marked an influence on the development of cumbia in Colombia and the rest of Latin America. The research-creation and heritage recovery project carried out by the Arts and Humanities research group of the Metropolitan Technological Institute (ITM) of Medellín, aims to highlight the importance and influence that this period of time had on the Colombian musical tradition and on the imaginary collective from a country that still listens, dances and enjoys those recordings. Starting from the two main objectives of the project, it can be said that the research team has fulfilled most of its purposes and has opened spaces to continue investigating this question in different fields of knowledge. This is how it is intended to obtain, from the perspective of audio production and in context with the forms of composition and creation, a result that allows the generation and consolidation of these musics and their reincorporation in a current sound aesthetic that empowers the circulation through the different conventional distribution media, emphasizing contemporary audio production media.

**KEYWORDS:** Cumbia. Folklore. Electric guitar. Tropical rock. Colombia.

*[...] la tecnología del sonido creó un nuevo espacio en el cual poder discernir mejor entre el texto musical y los excedentes sonoros que lo rodeaban: el estudio de grabación. En este ambiente hermético y enigmáticamente tecnológico se fueron creando poco a poco nuevas condiciones para interpretar la música*  
Julio Mendivil (2016: 126)

### 1 INTRODUCCIÓN

La producción musical, o producción discográfica –como se denomina en los países angloparlantes–,<sup>2</sup> es una disciplina que abarca dos áreas específicas del conocimiento: el arte y la ingeniería, relacionadas principalmente por el uso de la tecnología aplicada; sin embargo, es en el arte donde se pueden estudiar los fenómenos artísticos y culturales. Para el caso específico de esta investigación, la ingeniería sirve como vehículo o medio para realizar los objetivos musicales –la herramienta que hace posible y facilita la creación de un contenido musical–.

<sup>2</sup> Claramente expresado por el profesor Zagorsky-Thomas en el título de su libro. Simon Zagorski-Thomas (2014). *The Musicology of Record Production*. Cambridge (UK): Cambridge University Press. ISBN 9781107075641.

Ahora bien, la tecnología, que facilita las grabaciones discográficas, está directamente relacionada con la producción musical; de hecho, puede decirse que la una necesita de la otra, y lo ha sido así desde principios del siglo xx, cuando el registro y la reproducción del audio comenzaron a comercializarse; esto, sin embargo, no implica que la tecnología de la grabación sea igual o equivalente a la producción musical. La creación de la tecnología de la grabación debe atribuírsela a los ingenieros, pero son los artistas y los músicos los que usan directamente sus artefactos para la creación de obras musicales; como lo mencionan Miles Huber y Runstein (Huber y Runstein, 1989: 1), en la producción de una grabación maestra intervienen expertos en el campo de la música, la acústica, la electrónica, la producción, los negocios e incluso la psicología, que trabajan juntos para la realización de dicho producto artístico.

El propósito de haber incluido esta explicación del campo disciplinar en este apartado es el de aclarar que es precisamente allí donde se han desarrollado la mayoría de los fenómenos artísticos y culturales que dieron paso a la consolidación de un sonido y una tradición musical a través de la reinterpretación de la cumbia de la costa caribe colombiana con influencias del rock tropical y el sonido de la guitarra de quien, para ese entonces, era uno de los más importantes intérpretes de este instrumento en la música comercial popular, o música del trópico urbanoailable (Parra Valencia, 2014: 111), grabada en Medellín entre finales de la década de 1960 y en la década de 1970: Mariano Sepúlveda.

El *chucu-chucu*,<sup>3</sup> como fue denominado despectivamente este género musical por la corriente academicista en sus estudios de la música tropicalailable grabada en Medellín en las principales disqueras colombianas, fue el objeto de estudio de este proyecto que el grupo de investigación Artes y Humanidades del Instituto Tecnológico Metropolitano inició en 2013 con el apoyo de la Secretaría de Cultura Ciudadana municipal, en la conmemoración del bicentenario de la independencia de la provincia –y actual departamento– de Antioquia –cuya capital es Medellín–. En esta primera etapa se reunió un importante material y se dejó abierta la posibilidad de profundizar en esta cuestión a través de una segunda etapa –la que motiva este informe–.

La primera parte del proyecto de consolidó con la publicación del libro *Arqueología del Chucu-Chucu. La revolución sonora tropical urbana antioqueña. Medellín, años sesenta y setenta* (Parra Valencia, 2014a), que suscitó el reportaje audiovisual *Cuando el Chucu-Chucu se vistió de frac*, de la agrupación Afrosound (Parra Valencia, 2014b), merecedor del Premio Nacional de Periodismo Simón Bolívar en 2014. Además del libro y del documental, se realizó una producción discográfica (Caballero Parra y Parra Valencia: 2014), en

<sup>3</sup> Denominado también como “raspa”, da cuenta del sonido onomatopéyico que se genera al raspar la güira en la cumbia.

homenaje a la música grabada en la década de 1970, con la participación del guitarrista original de la época, Mariano Sepúlveda, y de músicos locales. Por esta razón, para la segunda etapa se tuvo como objetivo no solamente la recuperación de material grabado y no grabado del autor, por medio de una nueva producción musical y un documental, sino, además, la caracterización de los aportes y el valor estético de su obra en el contexto del patrimonio sonoro antioqueño, por medio de diferentes publicaciones.

El concepto de *investigación-creación* en el que se enmarca la segunda etapa del proyecto no solo está representado por la investigación tradicional en las ciencias sociales y humanas desarrollada a lo largo de su ejecución; se trata, también, de reconocer la obra del compositor Mariano Sepúlveda en contextos no necesariamente académicos y su incursión e importancia dentro del mismo escenario; además, permite definir algunas ideas a partir de las expresiones populares, o de folclor híbrido, producidos en escenarios urbanos del conocimiento. Es precisamente en este contexto en el que se enmarca esta propuesta de investigación-creación, tomando como punto de inicio las memorias del documento *Valoración de los procesos de creación artística y cultural en el marco de acreditación de programas* (Colombia, Ministerio de Educación, 2013: 27), en el que se expresa que una *obra de arte* es un centro de articulación de diversas relaciones a partir de la formulación de una idea o acción nueva y valiosa. Así, una obra de arte abarca un análisis particular que bien podría valer para una reflexión tanto particular de su creación como también de la región donde se realiza. Lo simbólico en este caso implica una relación entre lo que se expresa y lo que se reflexiona acerca de ella, valiéndose del reconocimiento que esta música tiene con el pasado –y que aún suena en el presente–, que permita la integración, en un dispositivo funcional, que dé cuenta de las relaciones sociales implícitas en su contexto. Así, la producción discográfica realizada en el proyecto hace las veces del dispositivo, integrando diferentes implicaciones socioculturales a partir del análisis investigativo del proceso, de la técnica –los diferentes métodos de grabación utilizados– y de un proceso formal representado en las partituras respectivas (Zagorsky-Thomas: 2014).

## 2 METODOLOGÍA

En la segunda etapa, el proyecto se desarrolló en varios períodos, cada uno de los cuales tuvo su importancia metodológica en el resultado final. El amplio soporte bibliográfico y teórico obtenido en la primera etapa, así como el material fonográfico del archivo de Discos Fuentes –que fue donado al Instituto Tecnológico Metropolitano–, sirvieron de soporte teórico-práctico y de fuente de consulta, y fueron complementados con nuevo material bibliográfico relacionado con la música popular y la producción

discográfica, que ayudaron a contextualizar la producción intelectual derivada tanto de escritos literarios como de diferentes creaciones artísticas.

Para la realización de la producción musical *Paparí*<sup>4</sup>, se convocó a un grupo de músicos para ensamblar el repertorio aportado por el compositor Mariano Sepúlveda; para esto se trazó una hoja de ruta que se aplicó en la intervención de cada una de las piezas musicales, a la vez que se proyectaron modelos de interacción con roles específicos por parte de los músicos que conformaron el ensamble. Posteriormente se realizó un plan de producción para el registro acústico de los diferentes instrumentos; es importante mencionar que a medida que se iba grabando cada pieza sonora fueron apareciendo nuevos ingredientes sonoros, espontáneos e improvisados que, finalmente, contribuyeron al sonido buscado en el proyecto. El resultado final fue consolidado por el productor musical que, influenciado por el sonido de la guitarra eléctrica del artista y el de los guitarristas invitados, le dio el sentido sonoro y estético al trabajo, que culminó con el proceso de “masterización”. El sonido de la cumbia logrado fue, entonces, el resultado de la combinación entre el estilo de las agrupaciones tradicionales –La Sonora Dinamita y Los Hispanos, entre otros–, algunos instrumentos actuales y el sonido “ruidoso” y particular de la guitarra eléctrica original usada en la década de 1970, una Gibson Les Paul Custom conservada por la compañía disquera –Discos Fuentes–, que le dio el toque especial a la sonoridad buscada por el productor musical. La producción estuvo conformada finalmente por cinco obras inéditas de Mariano Sepúlveda y otras cinco ya grabadas por él en la década de 1970, que fueron seleccionadas por la dirección del proyecto por su valor representativo para dicha época o por ser un tanto desconocidas y que podrían redescubrirse y apreciarse en versiones diferentes a las originales. Otro de los productos generados en la segunda etapa es el video documental de 90 minutos *Paparí*<sup>5</sup>, que narra la historia del compositor Mariano Sepúlveda y su relación con la guitarra eléctrica a través de la intervención en las diferentes agrupaciones musicales en las que fue invitado a participar desde inicios de la década de 1970.

Para la realización de cada una de las actividades y productos artísticos programados, el grupo investigador contó con el apoyo de los semilleros de investigación formativa pertenecientes a la Facultad de Artes y Humanidades del Instituto Tecnológico Metropolitano; esta iniciativa se convirtió en una oportunidad para vincular a los estudiantes del primer ciclo de estudios universitarios en procesos avanzados de investigación que permitan la interacción entre artistas e investigadores. En cuanto a la obra musical escrita por el investigador Carlos Andrés Caballero Parra para la guitarra

<sup>4</sup> Hipocorístico de Mariano Sepúlveda dado por sus compañeros de la agrupación Afrosound en la década de 1970.

<sup>5</sup> Ambos, la producción musical mencionada anteriormente y el video, tienen el mismo nombre.



clásica acústica, se tomaron las composiciones instrumentales de Mariano Sepúlveda grabadas por la agrupación Afrosound además de otras agrupaciones que usaban la guitarra como voz líder, en versiones para dueto de guitarra<sup>6</sup>. Además de los tres productos artísticos realizados en el proyecto –producción musical, video y edición de partituras–, los investigadores hicieron dos publicaciones: el libro *Deconstruyendo el Chucu-Chucu. Encuentros, reencuentros y desencuentros de la Cumbia Urbana en Colombia* (Parra: 2018), una continuación del escrito en la primera etapa. De esta manera se pudo establecer la relación entre los diferentes roles de la producción musical participantes en la industria discográfica y así plantear un análisis que permitió establecer cómo se dio dicha relación –que ha tenido grandes éxitos musicales y comerciales– (Juan de Dios: 2016).

Finalmente, los trabajos pasaron a la etapa de divulgación a través de la participación en diferentes sucesos tanto artísticos como académicos –conciertos y presentaciones del documental en festivales cinematográficos– y la presentación de ponencias en diferentes congresos y conferencias.

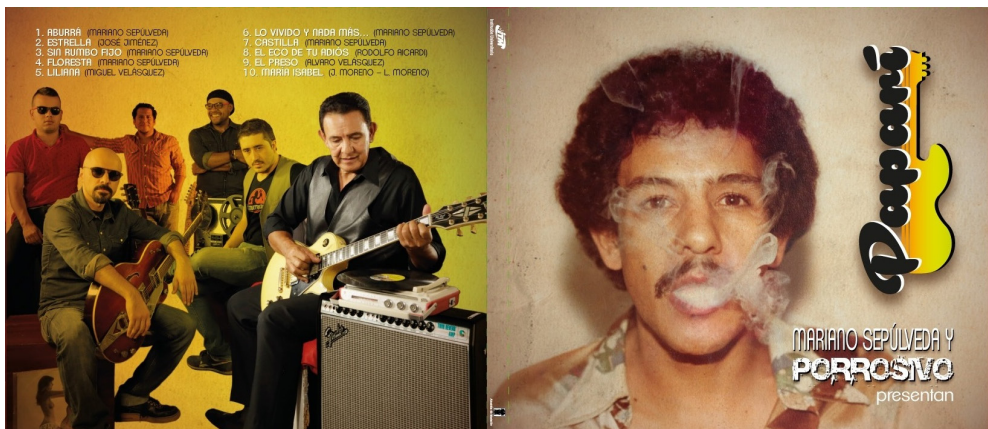
### 3 RESULTADOS

Cada uno de los objetivos trazados desde el inicio del proyecto daba cuenta de una serie de productos derivados que permitirían la valoración de sus resultados a partir de la producción obtenida. Es así como la investigación, además de los productos artísticos realizados, pudo presentar los siguientes productos: El libro *Deconstruyendo el Chucu-Chucu. Auges, declives y resurrecciones de la música tropical colombiana*, de Juan Diego Parra Valencia (2017), co-investigador del proyecto, libro que fue publicado por el Fondo Editorial del ITM continúa con la propuesta de la primera etapa del proyecto, a partir del análisis de las situaciones particulares que vivían los protagonistas de las diferentes agrupaciones que conformaron lo que en la actualidad se conoce como *chucu-chucu* o música raspa. Además, configura un escenario de reflexión sobre los aspectos más importantes del devenir de la cumbia urbana, denominada convencionalmente en Medellín como “música tropical”, caracterizando los aspectos socioculturales que propiciaron su auge en los años sesenta y setenta del siglo pasado y su posterior declive en los años ochenta. También se publicó *El libro de la cumbia. Resonancias, transferencias y trasplantes de las cumbias latinoamericanas* (Parra., et al. 2019), el cual fue publicado en compañía del sello Discos Fuentes. El libro de arreglos y adaptaciones de *chucu-chucu* para guitarra clásica llamado *Afrosound acústico para dúo de guitarras: tramas y urdimbres*

<sup>6</sup> Los fonogramas incluyen una sección de improvisación que no tiene una aplicación práctica para el objetivo de la recopilación: acercar al público joven estudiantil de este instrumento al repertorio de la música de Mariano Sepúlveda y darle así un valor agregado a su obra.

de la interpretación clásica en el rock tropical colombiano (Caballero., et al. 2020), una compilación de las obras instrumentales más representativas grabadas por la agrupación Afrosound, en versiones para dueto de guitarras, que permitirá acercar a los estudiantes del instrumento a las expresiones populares de la cumbia urbana y que además combina el aspecto técnico de los equipos e instrumentos utilizados en las producciones realizadas por la agrupación Afrosound en la década de 1970 con las experiencias de los intérpretes, los arreglistas y los ingenieros de grabación o “grabadores” –como se les conocía en ese entonces–. Además del guitarrista y compositor Mariano Sepúlveda, la producción musical *Paparí* (Sepúlveda: 2017) contó con la participación de la agrupación Porrosivo, de Medellín. El trabajo se hizo en los estudios de grabación del Instituto Tecnológico Metropolitano, adscritos a los laboratorios de la Facultad de Artes y Humanidades, y estuvo a cargo de profesores y técnicos de laboratorio, con la dirección musical de los investigadores del proyecto. La producción fue licenciada para el sello discográfico Discos Fuentes, que hace su divulgación internacional a través de las distintas plataformas digitales, usando su aparato de distribución discográfica, que cuenta con más de 80 años de experiencia. El sonido final de esta producción difiere técnicamente del sonido usual conseguido por el artista en el pasado, en razón de que, además de rescatar el valor patrimonial de su obra, era pertinente introducir conceptualmente su música a la época actual a través de un sonido diferente y fresco. Las obras de Mariano Sepúlveda marcan por sí solas un estilo particular y definido conseguido a través de más de 30 años de experiencia; aun así, al presentarlas en un formato nuevo, en un tiempo y un lugar diferentes, con instrumentos contemporáneos, y con técnicas modernas de producción y grabación, se logra conservar la tradición artística y estética del compositor.

Imagen 1: Carátula y contracarátula de la producción discográfica *Paparí*



Fuente: Discos Fuentes

Finalmente, y como producto derivado, está el video *Paparí* (del mismo nombre de la producción musical), un documental de 90 minutos dirigido por el investigador Juan Diego Parra Valencia (en proceso de publicación), con el apoyo de Carlos Andrés Caballero Parra, profesor asociado de la Facultad de Artes y Humanidades del Instituto Tecnológico Metropolitano. Este trabajo muestra la historia de Mariano Sepúlveda contada por él y algunos familiares, amigos y varios compañeros de trabajo, y gira en torno a una guitarra Gibson Les Paul Custom perdida y a los personajes que lo ayudaron a encontrarla. Al final del video recibe la guitarra de manos de uno de sus amigos y presenta un concierto con ella. El documental ya se ha presentado en varios sucesos académicos y se va a llevar a los festivales cinematográficos.

#### 4 CONCLUSIONES

A partir del análisis de los logros y los productos obtenidos podría decirse que los resultados alcanzados han cumplido con los objetivos propuestos, lo que muestra un buen nivel de satisfacción del equipo investigador y de la comunidad a la cual está dirigido el proyecto. En referencia a su aplicación, el público objetivo del proyecto se ubica en el campo de las artes, desde los niveles académicos y profesionales hasta el aficionado. Con el análisis musicológico de las piezas realizadas y de las obras estudiadas se obtiene un precedente importante para introducir dicho material en el circuito académico de los estudios musicales en el ámbito popular a partir del reconocimiento de la obra como parte del patrimonio musical tropical antioqueño; de esta manera se vincula el concepto de *investigación-creación* a los estudiantes, los docentes, los productores musicales, los musicólogos, los melómanos, los etnomusicólogos, los artistas y los compositores. Desde el punto de vista comercial, el proyecto se enmarca dentro las denominadas industrias culturales y del entretenimiento a través de la distribución digital de las producciones derivadas, sin dejar de acudir a los métodos tradicionales de divulgación tales como los artículos en revistas científicas y los libros físicos y electrónicos.

Con respecto a los siguientes objetivos específicos, las conclusiones son las siguientes:

Objetivo 1: caracterización de los aportes y el valor estético de la obra musical de Mariano Sepúlveda en el contexto del patrimonio sonoro antioqueño

En este objetivo se plantearon dos posibles escenarios: el patrimonial, que permite establecer la relación con el patrimonio inmerso y la expresividad de su obra en discursos artísticos contemporáneos; la inclusión de obras y composiciones nuevas e inéditas, que permiten una relación entre las distintas generaciones partícipes del proyecto, partiendo

de valores estéticos distantes en el tiempo, pero comunes en el sentido artístico, lo que demuestra, entonces, la importancia del valor artístico que posee el artista.

Objetivo 2: visibilización y circulación de la obra del artista antioqueño Mariano Sepúlveda, como un legado musical sonoro de la región

A través de los resultados obtenidos se confirma el valor artístico y se reivindica la figura del maestro, permitiendo la reincorporación de su repertorio en los circuitos populares musicales que ha venido siendo consumido a lo largo de la historia por el público en general, resaltando de esta manera el valor de la música popular y su importancia en el imaginario colectivo regional.

## REFERENCIAS

Caballero Parra, C. A. y Parra Valencia, J. D. (2014). *Raíces del Rock Tropical: Un homenaje a Afrosound* [fonograma], Medellín, Instituto Tecnológico Metropolitano, Facultad de Artes y Humanidades, Secretaría de Cultura Ciudadana de Medellín. Disponible en <https://soundcloud.com/porrosivo-ensamble/sets/ra-ces-del-rock-tropical-un>

Caballero, C; Parra, J y Sepúlveda, M. (2020). Afrosound acústico para dúo de guitarras: tramas y urdimbres de la interpretación clásica en el rock tropical colombiano. Curitiba, PR: Artemis.

Colombia, Ministerio de Educación Nacional y Consejo Nacional de Acreditación. (2013). *Valoración de los procesos de creación artística y cultural en el Marco de la acreditación de programas* [memorias], Bogotá, Mineducación. Disponible en <http://www.mineducacion.gov.co/1759/w3-article-338203.html>

Huber, D. M. y Runstein, R. A. (1989). *Modern Recording Techniques* (3.<sup>a</sup> ed.), Indianápolis, Howard W. Sams & Company.

Juan de Dios, M. (2014). *La figura del productor musical en España. Propuestas metodológicas para un análisis musicológico* -tesis doctoral-. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

Mendivil, J. (2016). *En contra de la música. Herramientas para pensar, comprender y vivir las músicas*, Buenos Aires, Gourmet Musical.

Parra Valencia, J. D. (2014a), *Arqueología del chucu chucu. La revolución sonora tropical urbana antioqueña. Medellín, años sesenta y setenta*. Medellín, Instituto Tecnológico Metropolitano, Alcaldía de Medellín, Secretaría de Cultura Ciudadana.

— (2014b). *Cuando el chucu-chucu se vistió de frac* [video documental]. Medellín: Instituto Tecnológico Metropolitano, Facultad de Artes y Humanidades. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=TrLCEN4XHho>

— (2017). *Deconstruyendo el chucu-chucu. Auges declives y resurrecciones de la música tropical colombiana*. Medellín, Instituto Tecnológico Metropolitano.

—, et al. (2019). *El libro de la cumbia. Resonancias, transferencias y trasplantes de las cumbias latinoamericanas*. Medellín: Instituto Tecnológico Metropolitano y Discos Fuentes S.A.

Zagorski-Thomas, S. (2014). *The Musicology of Record Production*, Cambridge (UK), Cambridge University Press.

# CAPÍTULO 4

## LOS FESTIVALES DE MÚSICA ELECTRÓNICA COMO RITUAL NUMINOSO CONTEMPORÁNEO

Data de submissão: 30/05/2021

Data de aceite: 18/06/2021

**Citlaly Aguilar Campos**

[https://www.politicas.unam.mx/cedulas/asig\\_prof/prof893025.pdf](https://www.politicas.unam.mx/cedulas/asig_prof/prof893025.pdf)

**RESUMEN:** Los festivales de música electrónica conllevan un ritual específico en el que se establece un complejo intercambio de significados que da como resultado una vivencia numinosa, donde las y los involucrados crean dinámicas trascendentes que exploran sus emociones y espíritu. La experiencia estética de los asistentes sobrepasa la visión individual, desplazándose a un fenómeno comprendido colectivamente. Los escenarios fungen como instalaciones artísticas, donde junto con la pista de baile, fijan una estructura espacial e imaginaria en el que se comparten y proyectan símbolos, los cuales construyen identidad, afectos y sentido para los involucrados. Su popularidad de estos espectáculos mainstream viene desde los *raves*, piezas de resistencia en los ochenta, heredando de ellos el germen de cohesión y éxtasis que permite abstraerse por unos momentos de la realidad.

**PALABRAS CLAVE:** Ritual. Música electrónica. Festivales. Numinoso. Experiencia estética.

### 1 INTRODUCCIÓN

Antes de que la pandemia por Covid-19 (SARS-CoV-2) azotara el mundo, cierta clase de espectáculos cobraron gran popularidad alrededor del mundo: Los festivales de música electrónica. Estos eventos masivos se fortalecieron no solo por moda pasajera o eficaces estrategias de marketing; existen razones más poderosas para que las personas acudan a estas celebraciones y por ende se incremente la oferta de las mismas.

Dichos festivales van más allá de entretenimiento, son reflejo de nuestros tiempos, de nuestro modelo social, del avance tecnológico, del arte contemporáneo. Y sobre todo conlleva algo más profundo que se relaciona con las carencias que tiene el individuo del siglo XXI, pero que viene como un síntoma cultural y espiritual de hace décadas (en específico hablamos de la década de los sesenta hasta los ochentas).

Su significado rebasa el ser presentaciones multitudinarias de música electrónica. Son prácticas comunicativas y grupales con una autonomía simbólica que apropian y comparten significados con todos los involucrados en el evento. Fomentan un

imaginario simbólico más allá de la música: transforman ese espacio en un ritual donde los asistentes pueden comulgar en una comunidad que los acoge y les brinda identidad y una serie de valores específicos. Erigen una realidad en la que la audiencia puede integrarse y coexistir, además de ser una fuente de espiritualidad debido a la gratificación subjetiva y simbólica que otorga el participar, lo que da como resultado que estos eventos tengan un carácter sagrado y numinoso pues se transforman en entornos donde fluyen elementos míticos combinados con la cultura popular utilizando como eje principal la música.

Aunado a estas afirmaciones, los festivales permiten el despliegue de una estética muy peculiar y compleja: Son una ventana para la experimentación y la expresión de estilos contemporáneos. En sí mismo el festival puede ser considerado como una instalación, o como un mosaico de manifestaciones artísticas donde se unen danza, performance, happening, arte digital, instalaciones, arte urbano, etc.. Acudir a esta clase de celebraciones conlleva una experiencia estética orientada hacia lo emotivo, dinámico y multisensorial. Son actos provocadores, con posibilidades de acción ilimitadas al ser presentaciones en vivo que requieren de la respuesta del público.

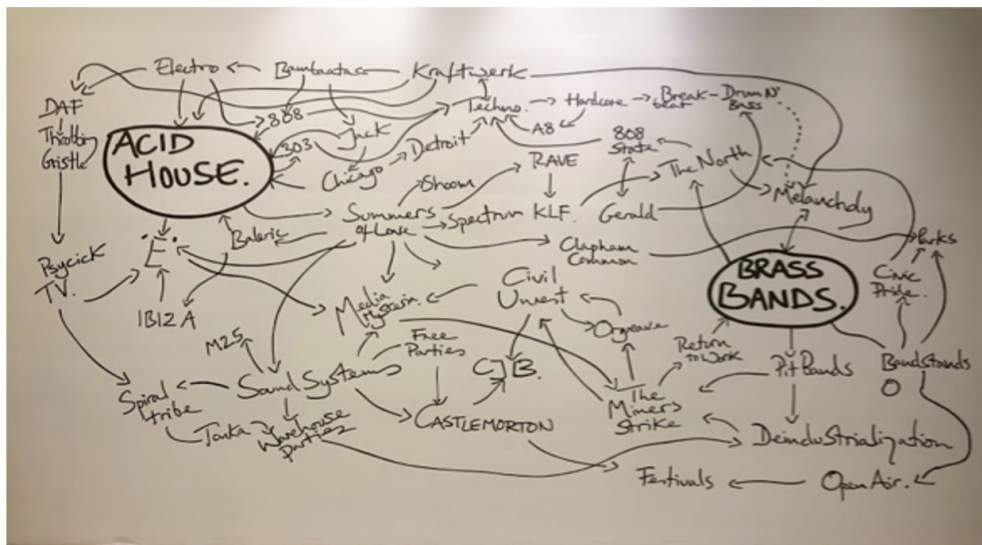
Los asistentes, junto con los disc jockeys, bailarines y toda la infraestructura que integra al evento participa desde la emoción: La participación e integración se construye en función de lo que tiene sentido emotivamente y con base en las matrices culturales. ¿Qué quiere decir esto? Que el sujeto en el festival está rodeado de significados y estímulos que va tomando, apropiando y reproduciendo a partir de su experiencia cotidiana, de lo que le rodea como individuo, pero también de lo que estar ahí implica: Una salida a la rutina, una oportunidad de sentir más allá de lo que en el día a día vive, de que sus sensaciones y percepción se intensifiquen positivamente.

Estos espectáculos tienen otra función: Son testimonios del devenir de la sociedad actual, su desarrollo nos relata cómo la historia en occidente se ha suscitado ¿Por qué tal aseveración? Los orígenes de los festivales se halla en los raves, fiestas clandestinas que surgieron en Reino Unido en la década de los ochentas. El que estuvieran fuera de la legalidad habla sobre condiciones socioeconómicas y políticas que promovían su popularidad. Si se ahonda un poco más, en los sesentas el Verano del amor, la psicodelia, el movimiento hippie y eventos como Woodstock y Festival de la Isla de Wight manifiestan también lo que la sociedad vivía y lo que la aquejaba, teniendo en estos acontecimientos un refugio ante el sistema.

Cabe señalar que el nexo entre historia y cultura es fáctico: Existimos en hechos y formas de estar en el mundo además que a toda actividad humana le antecede una tradición (Gadamer, 1997). Es así que estos festivales denotan en su evolución lo que ha sido el entorno de diversas sociedades. El artista inglés Jeremy Deller en su obra de 1997

“The History of the World”, muestra un diagrama que une dos géneros musicales: el acid house y el brass band a través de la idea del rave y de todo su entorno en Gran Bretaña a partir de estar ubicado en una era conflictiva postindustrial por lo que realiza vínculos entre música, emociones y hechos sociales (Haq, 2016). Se centra en el modelo neoliberal que dicta condiciones socioeconómicas determinadas como el consumo y la alienación. Observar esa pieza (Ver figura 1) es adentrarse en el horizonte epistemológico de lo que los festivales de música electrónica conllevan.

Figura 1. *The History of the World*. 1997. Jeremy Deller.



Fuente: Acervo Personal. Exposición MUAC. Enero 2016.

Deller nos muestra un proceso de pensamiento en acción, nos permite ubicar a los festivales como piezas de “una alegoría mayor, que no es otra más que la espesura de la cultura producida por la revolución interminable de la modernización” (Medina, 2015:p.14). Estos espectáculos hablan sobre instituciones, pero también sobre una participación social que va en aumento y se transforma en comunidades de expresión.

La socióloga canadiense Sarah Thornton (1996) menciona que en Reino Unido el nivel de asistencia a eventos de baile (entendiendo esto como discotecas, clubs, raves o festivales de música) en el lapso de 1979 a 1994 se incrementó considerablemente en comparación con eventos deportivos, cine y artes escénicas. ¿Qué importancia tiene este dato? Ilustra la manera en que la música electrónica (debido a que es el género más tocado en esa clase de sitios) ha introducido y cobrado importancia no solo en Inglaterra, sino en gran parte de Europa y América ¿Qué motivos podrá tener esta conducta? Considero es por la fuerza simbólica que tienen estos eventos para adherir e integrar

a los individuos, a su vez, también influye la estructura artística que tienen los festivales: desde los escenarios, su herencia con los raves, la atmósfera que construyen, el papel del disc jockey (dj) y la experiencia estética que se concibe al momento.

Thornton (1996) asegura que “salir a bailar [refiriéndose a los clubs, raves, etc.] atraviesa las fronteras de clase, raza, etnia, género y sexualidad pero no las diferencias de edad. Los más ávidos clubbers y ravers fluctúan entre los quince y diecinueve, seguidos por los que están entre los veinte y veinticuatro” (p.15). Esta declaración no va en el afán de discriminar a personas de otras edades que asistan o tengan interés por estos eventos, sino que la socióloga canadiense lo sitúa en el contexto de que en ese tiempo (los ochentas en Inglaterra) los jóvenes buscaban salir del yugo institucional (tanto de la familia como del Estado) y tener espacios sociales en los cuales pudieran sentirse libres. Es importante resaltar que esa población juvenil ya creció y que muchos de ellos se transformaron en parte de la música electrónica, ya sea como djs, empresarios<sup>1</sup>, o sencillamente como asiduos seguidores de los eventos actuales a los cuales llevan a sus hijos, nietos, etc., y es de esta manera que los festivales hoy en día congregan a personas de muchas edades y con diferentes características, lo cual los hace más populares al aglutinar un público heterogéneo en cuanto a gustos, hábitos, pensamiento, etc. Ahí se puede convivir sin restricciones, sin importar de dónde vengas o lo que eres al salir de ahí.

El sociólogo francés Michel Maffesoli habla de esto al mencionar que “el individuo ya no tiene una identidad, sino identificaciones: en un momento, con una máscara estoy en una tribu; luego, con otra máscara. Y el pasaje de una tribu a otra es la libertad intersticial” (pp.12-13). Los festivales son un gran reflejo de estas identificaciones, brindan libertad intersticial donde por unas horas nos congregamos en una comunidad, de las que nos hermanamos, pero terminando el evento regresamos a nuestros grupos sociales cotidianos.

## 2 ANTECEDENTES DE LOS FESTIVALES MUSICALES DE ELECTRÓNICA

La música electrónica empezó a experimentarse desde inicios del siglo pasado, sobre todo en Europa, donde diversos músicos y compositores comenzaron a tener curiosidad por utilizar nuevos recursos tecnológicos para la creación de sus obras, en las que aparatos e instrumentos –como cintas magnéticas, sintetizadores, moduladores, mezcladores, etc.- modificaban y manipulaban las ondas sonoras y permitían un nuevo

---

<sup>1</sup> Gary Richards y Pasquale Rotella a cargo de Insomniac [empresa de entretenimiento que se dedica a la organización y promoción de festivales y djs] es veterana en la escena rave del sur de California desde los noventa. Ellos habían participado en diferentes raves o fiestas clandestinas, tanto como organizadores como disc jockeys: Richards trabajaba bajo el alias de Destructo (Reynolds, 2014). Tiempo después (en 1993) montaron Rave America cuya audiencia superó los 17,000 asistentes. Actualmente tienen a su cargo Electric Daisy Carnival (EDC) uno de los festivales más populares alrededor del mundo.



campo creativo en cuanto a elementos sonoros. En América Latina, durante la década de los años cincuenta comenzó una labor ardua por parte de artistas, teniendo como referencia los laboratorios de música electroacústica franceses.

Los festivales de música electrónica remontan sus orígenes a la década de los sesenta y setentas, cuando había eventos similares, pero de música rock, como *Woodstock* en Estados Unidos, o el *Festival de la Isla de Wight* y el de *Glastonbury* en Reino Unido.

En México ¿Cuáles son los comienzos respecto a la presencia de festivales de este tipo? El Festival Rock y Ruedas de Avándaro en 1971 puede ser considerado como punta de lanza. Pero uno de los pioneros en la escena mexicana de la música electrónica fue Polymarchs, agrupación creada en 1975 y que se auto-define como espectáculo discoteque móvil de iluminación, audio y video. Esta empresa fue de las primeras en realizar eventos de electrónica primero en ciudades de provincia como Puerto Ángel, Oaxaca; y más tarde en la década de los ochentas se trasladan a la Ciudad de México. Su equipo constaba -al inicio- con una consola telefunken y bafles, conforme su éxito se acrecentaba su show se enriqueció con equipo más especializado de sonido, luces, pantallas, bailarines, etc. Asimismo su audiencia fue incrementándose y de tocar en pequeños sitios llegaron hasta lugares como el Palacio de los Deportes y la plancha del Zócalo capitalino.

En la actualidad, la oferta de estos espectáculos en territorio mexicano es muy numerosa y heterogénea. A partir del 2000, la música electrónica ganó más adeptos: Surgió en 2004 la estación Beat 100.9 FM, dedicada totalmente al género. Además de que se organizaron eventos como el Love Parade y Tecnogeist, presentaciones individuales de disc jockeys como la del dueto francés Daft Punk en 2007, los djs neerlandeses Tiësto y Armin Van Bureen o el norteamericano Steve Aoki. Pero no fue hasta hace unos años que los principales djs fueron traídos con mayor regularidad a través de diversos festivales como A State of Trance, EMPO, Electric Daisy Carnival (EDC), Holi Festival, Bahidorrá, Mutek y Corona Capital. Lo cual ha permitido que una cantidad mayor de estos espectáculos proliferen y se vea un negocio rentable para los organizadores, podemos mencionar: Ultra, Beyond Wonderland, Atmosphere, The BMP Festival, DayDream Mexico, Ceremonia, Medusa Festival, Electric Planet, One Music + Arts Festival, Wish Outdoor México, Vaivén, The Social Festival, Dream Forest Festival, Coincidence, Xibalba, Mutek, Cabo Music Fest, Vaivén, Ometeotl, Hellow, Wet Festival. Algunos ya no han tenido más ediciones, mientras que otros cada año se siguen celebrando.

Alrededor del mundo podemos mencionar: Tomorrowland, Ultra Music Festival, EDC, Qlimax, Coachella, Defqon, Lollapalooza, Sónar, Creamfields, Mysteryland, 51st State Festival, Ostend Beach Festival, Sunburn, Stereosonic, Airbeat-One Festival, Untold,

entre muchos más. Es importante mencionar que algunos de ellos combinan diferentes géneros, no solo música electrónica, pudiendo abordar rock, hip hop, rap, indie.

¿Cómo definir a los festivales de música electrónica? De manera muy puntual son aquellos espectáculos escénicos masivos que se hacen en locaciones específicas como estadios, arenas, parques o terrenos que permitan la instalación de una gran infraestructura. Incluyen escenarios, equipo de luz y sonido, instalaciones sanitarias, de información, de descanso y seguridad, food trucks, en algunas ocasiones juegos mecánicos, piezas artísticas, stands comerciales. Presentan un line up integrado por diferentes djs, su duración puede ser de varias horas o hasta días.

La gestora cultural mexicana Marisa de León (2015) define los festivales artísticos como: “aquellos en que se da un encuentro de una sola disciplina o de varias; los hay nacionales e internacionales; de pequeño y gran formato. Propician el intercambio entre artistas y espectadores [...] en algunos festivales complementan la programación con oferta gastronómica y artesanal” (p. 203). La autora nos brinda un factor vital para distinguir un festival: El factor interactivo entre dj y audiencia. Estos eventos brindan – como ya se mencionó- una experiencia estética dinámica y llena de intensidad.

La concepción de festival de Marisa de León (2015) engloba cualquier género musical que tenga como eje una propuesta artística. Asimismo hay una confluencia de numerosos artistas (line up) que tienen una temática previamente diseñada por los organizadores, podemos dar como ejemplos de eventos mexicanos el Vive Latino, Euro Jazz, Hell & Heaven Metal Fest, Tecate Pal’Norte, Vaivén, Ceremonia, Domination, Flow Fest.

Una pregunta pertinente a esta altura es ¿Acaso un festival de música electrónica tiene algún distintivo fuera de los que ya se mencionó? El más relevante es su nexos con los raves, los cuales permitieron extraer el festejo fuera de los clubes y discotecas. Recontextualizaron el espacio donde la música electrónica se podía escuchar en comunidad, al aire libre (lugares que no estaban diseñados para tales fines como terrenos baldíos, construcciones abandonadas, plazas públicas, playas, el campo o bosques) fuera del marco legal, en plena libertad y desembocando en una plena actitud de disfrute y goce: “Estas fiestas, atravesadas sistemáticamente por la pretensión de provocar una comunicación directa entre la música y los estados de ánimo de la gente a través de una modulación constante de la intensidad rítmica, crecieron rápidamente, llegando a congregarse a miles de personas en numerosas ocasiones” (Lara, 2002). Lo cual aún se conserva en el espíritu de los festivales, donde los nuevos asistentes y el evento en sí está permeado de esta filosofía (que puede rastrearse desde el movimiento hippie).

No se puede homologar un rave a un festival, el cual preserva una esencia del primero, pero los festivales están regidos por una normatividad (es un evento con fines

económicos y artísticos) mientras que el rave es transgresión de los límites<sup>2</sup>. El aspecto comercial fue central para regular los raves, pues diversas industrias se vieron afectadas (como la cervecera y los negocios nocturnos como pubs y clubes) en sus ventas. Es bueno recordar que estas celebraciones no tenían otro fin mas que el hedonismo donde pudieran congregarse personas que se avocaran a gozar de forma absoluta a través de la música, el baile, la interacción y algunos esesimulantes como el ácido o LSD y el MDMA o éxtasis.

Por estas cuestiones, los organizadores de los primeros festivales de música electrónica en los noventa (sobre todo en Estados Unidos<sup>3</sup>) buscaban alejar la idea de que eran raves o fiestas ilegales, sino espectáculos con una logística previa además de contar con una adecuada gestión de recursos y vigilancia:

La propia palabra «festival» representa un intento de los promotores de separar la EDM del rave. Desde el bluegrass y el folk, hasta el indie y el heavy metal, se celebran festivales de música por todo Estados Unidos. Algunos tienen problemas por el consumo excesivo de drogas y alcohol y por comportamientos pendencieros propios de bandas [recuérdese el incendiarismo y los disturbios de Woodstock en el 99]. Pero los festivales no están estigmatizados por los medios de comunicación ni se enfrentan a una legislación y un control leoninos como las raves (Reynolds, 1994: p. 649).

Los raves representan una oda al placer del cuerpo y de las emociones, sobre todo sensibilizan la condición humana instintiva y afectiva. La prohibición a los raves nos refiere al choque entre tradiciones, en esta ruptura de paradigmas y de cómo una nueva forma de observar y habitar en el mundo emerge:

La oposición al baile de multitudes embriagadas hizo su aparición al mismo tiempo que el invento del sujeto moderno y se convirtió en un aspecto fundamental de la forma en que los discursos de metafísica e individualismo posesivo se articularon el uno al otro durante la primera fase del capitalismo en el norte de Europa. La idea primordial de que los seres humanos son unidades herméticamente cerradas, irreductibles e individualidades unitarias, agentes racionales, se ve amenazada por el éxtasis y colectivo del baile (ibidem: p. 278).

<sup>2</sup> El parlamento del Reino Unido liderado por John Major (sucesor de Margaret Thatcher) en la década de los noventa promulgó –prácticamente sin oposición alguna- la “Criminal Justice and Public Order Act 1994” (Ley de Justicia criminal y orden público) donde hubo una serie de medidas extremas en contra de las minorías, en específico la cultura alternativa; que había surgido desde años atrás. Entre otras cosas, se prohibía las reuniones que alteraran el orden social a través de beats repetitivos (característicos de la música electrónica) y así, abolir las fiestas rave que surgían en las ciudades y sus inmediaciones. La parte V de la ley en su sección 63 menciona que se sancionará la alteración del orden público cuando exista transgresión colectiva o molestias a los vecinos ocasionadas por la organización o ejecución de algún evento que toque música a un elevado volumen y con ritmos repetitivos.

<sup>3</sup> En Estados Unidos también realizaron medidas restrictivas para regular los raves y fiestas clandestinas, en pro de boicotear el flujo de drogas que se daba en esos encuentros: En Chicago había multas para personas que fueran anfitriones de fiestas en su domicilio y hubiera un dj (aunque no se cobrara ninguna cuota por ingresar), en Nueva Orleans se cerraron establecimientos nocturnos simplemente por el hecho de que se sospechara que circulaba droga en el lugar. El último vicepresidente Joe Biden presentó -como senador- una iniciativa llamada Ley Rave para controlar el consumo de crack, éxtasis y otros estupefacientes. Pero el simple acrónimo de la ley (Reducing Americans' Vulnerability to Ecstasy Act) menciona este estigma entre la música electrónica, los raves y las drogas, lo cual permeó una idea negativa sobre dichos eventos.

En un rave, y actualmente en los festivales, te unes al todo colectivo: La música va guiando a tus sentidos y tu cuerpo para conformarme en una comunidad de baile, de expansión y placer, te fundes en el *dancefloor* (espacio general cerca del escenario) con las demás personas y tu identidad se va integrando a la de los demás y a la que atraviesa todo el espectáculo, haciendo una comunión grupal de valores y sentido, en la que el desprendimiento de la conciencia, del yo es crucial: Al bailar se provoca un éxtasis que te lleva fuera del marco convencional de la realidad. Bailas en un espacio físico, pero estas fuera de ti mismo, expones tu individualidad a los demás y te fundes con ellos a la vez. Situación que la metafísica dominante del sujeto en la cultura occidental -por lo menos desde el siglo XVII- simplemente no puede soportar.

A pesar que un festival busca dejar atrás la connotación negativa que se formó décadas atrás alrededor del rave por su asociación con consumo de drogas y enviciamiento de menores; es un quehacer complicado que a veces sufre declives. La labor que realizan sus organizadores para que exista una imagen limpia y sana de los mismos es constante: se tiene como objetivo permear a la sociedad de que los observe como espacios de promoción y entretenimiento artísticos que son seguros para los asistentes; pero lamentablemente esta intención se llega a ver eclipsada debido –en varias ocasiones- a incidentes aislados o circunstanciales que ocurren en la celebración de estos eventos, lo que provoca de nueva cuenta su censura o desconfianza por parte de la población, autoridades, medios de comunicación e inversionistas. Esta idea es una constante en lo que respecta a ciertos géneros musicales y sus seguidores como el rock, el disco y el heavy metal, los cuales se han visto perseguidos con frecuencia, producto de la ignorancia y del poco acercamiento a lo que en verdad significan.

La lógica de prohibir o condenar los festivales de música electrónica –o en su tiempo los raves- es un reduccionismo y salida fácil a lo que en verdad aqueja a la sociedad; y que por lo regular estos espectáculos buscan ser alternativas a esta degradación en nuestra realidad y condiciones diarias. Como menciona el académico y periodista mexicano Julián Woodside (2017) respecto a la suspensión del BPM Festival en enero del 2017 en Playa del Carmen, México: “La música y la libertad de expresión pierden, el crimen organizado gana y la sociedad ve cómo le arrebatan otro espacio público en el país (y se pierde una importante derrama económica en la región)”. Esta aseveración conlleva a la reflexión que estos espacios son nichos artísticos colectivos que no deben mermarse ni desaparecer bajo ninguna circunstancia pues permiten que los organizadores, artistas y audiencia tengan un espacio en común donde puedan interactuar y acceder a una experiencia profunda que rebasa los prejuicios creados por el imaginario social y mediático.

Regresando a la noción de rave y sus diferencias con un festival, el primero puede ser definido como: “Una fiesta contracultural [o más bien alternativa o underground] de música electrónica y baile que creció en la década de los ochentas durante el auge del acid house. Es una reunión de varias personas que se congregan alrededor de un sistema de sonido y luces, uno o varios djs que tocan en vivo [...] usualmente son ilegales y toman lugar en espacios al aire libre o en desuso”(Haq, 2016: p. 32). A diferencia del festival que está inserto en una regulación corporativa y de mercado; el rave es un evento con una autogestión, se organizan fuera de cualquier sistema o marco legal y administrativo.

El rave hereda a los festivales su espíritu de comunidad, de libertad, amor y paz. A su vez brindaron una interesante propuesta estética para activar la percepción sensorial de los asistentes: Fomentar que la celebración dure varias horas o hasta días, que sea usualmente de noche, usar recursos tecnológicos (música amplificada a un gran volumen, láseres, máquinas de humo, pantallas con efectos visuales) combinado con una propuesta de performance por parte de bailarines o de los mismos djs; y los festivales han ido perfeccionando y trabajando sobre esta misma plataforma para lograr una experiencia profunda donde los sentidos, las emociones y el cuerpo se agudizan y se transforman en instrumentos de interacción y expresión: “Cuando se trata de festivales de música electrónica, éstos han ido madurando progresivamente hacia múltiples facetas y entornos inmersivos. Hay varios factores que los diferencian de los raves, en específico dos aspectos: la intención y el «espacio en blanco»” (Sessions, 2016). El concepto de intención del que habla la autora, se refiere al aspecto cognitivo que está dentro de los festivales, el cual nos ofrece una invaluable oportunidad de aprendizaje: no sólo por la interacción social, sino también por toda la infraestructura y aspecto estético que rodea al evento. Mientras que el espacio en blanco representa una pausa mental y física que necesitamos para respirar, procesar, aprender y progresar. Nos aparta de la rutina y de nuestra vida diaria.

La mayor parte de estos shows -como ya se mencionó- manejan una temática, la cual brinda un mensaje en pro de ciertos valores o ideas, como la preservación de nuestro ambiente, misticismo o la unión social. Asistir eleva nuestra conciencia como una comunidad, lo cual invariablemente brinda comprensión y modos de comportamiento que pueden tener repercusiones dentro y fuera del recinto; en otras palabras, van más allá de fiestas, son oportunidades de vida, de disfrutar el arte y ampliar nuestro horizonte de conocimiento.

La articulista de Everfest, afirma que los festivales son centros de sanación del ritmo frenético y presiones de la vida diaria donde los periodos de paz son escasos:

En un festival podemos tomar un poco de tiempo para ir más despacio y enfocarnos en nuestro interior –y esto no sólo en los momentos de tranquilidad-.

Podemos hallar gozo sin límites que nos ayude a sanar: Usar disfraces brillantes, dar y pedir todos los abrazos que podamos, dejar que la hermosa música nos deslice junto con la luz del sol. Podemos usar los festivales para dejar ir el dolor, encontrar el perdón hacia otros y nosotros mismos, y buscar la paz a través de la risa y la luz. No importa si es de manera tranquila o entusiasta, las consecuencias de curación llegan más lejos de lo que puedas imaginar (Sessions, 2016).

Estas aseveraciones aclaran de manera muy precisa lo que implica la experiencia de un festival de música electrónica, donde no puede equipararse a un concierto o espectáculo tradicional: “Un evento de música dance a través de la repetición de ritmos, la estimulación visual y el movimiento corporal, dan lugar a una lógica, aunque a veces problemática, en comparación con otras prácticas musicales y dancísticas centradas” (Luckman, 2003: p.323). Trasciende la concepción convencional para dar pie a un acontecimiento complejo que suscita un ritual específico, de auto-transformación e introspección.

### 3 FESTIVAL COMO RITUAL NUMINOSO

Los asistentes a los festivales de música electrónica al participar de dicho evento entran a una dinámica que incluye prácticas, valores, códigos y significados compartidos; por lo que pueden ser considerados como un tipo de ritual contemporáneo. Cabe señalar que esos festivales se repiten cíclicamente, por lo general son anuales. Y han cobrado gran importancia en Occidente, sobre todo en países como Estados Unidos, gran parte de la Unión Europea, Brasil, Chile y México.

El ritual es un acto individual o colectivo, una construcción simbólica que se transforma en modelo de sistemas sociales (Cazeneuve, 1971). Se basa en acciones que obedecen a códigos comunitarios y que remonta a lo sagrado, o, en otras palabras, lo numinoso, que evoca al mismo tiempo lo *tremendum* y *fascinans* (Otto, 1980). Respecto a esta categoría, el teólogo alemán la observa como una experiencia que sale de los esquemas racionales y se fundamenta en la emotividad y en lo no pronunciable, es decir, lo numinoso es algo que se percibe sensorial, afectiva y creativamente, pero es difícil conceptualizar o verbalizar. Su base es el misterio, lo no pronunciable: “esta realidad numinosa se presenta como fuerza (energicum) y potencia absoluta (majestas)” (Otto, 2009: p.10). En la dinámica de un festival, de pronto, los asistentes se sumergen -gracias a la conjugación de diversos factores como: luces, música, instalaciones, socialización, atmósfera, imágenes- en una experiencia sublime que los abstrae por instantes de la esquematización racional de lo cotidiano.

¿Qué características de un ritual se ven presentes dentro de estos espectáculos? En primer lugar, fomenta un estado de cambio ontológico, y es un medio de cohesión e

identidad. En otras palabras, construye el sentido en el mundo del individuo. Además, que se basa en la redundancia simbólica: Cómo se repiten ciertos elementos que crean significaciones. Estos eventos musicales se han convertido en rituales que les permiten a los participantes entrar a un mundo de fantasía, a una realidad alterna en la que se vincula la cotidianidad con lo sobrenatural. Es decir, hay un intercambio simbólico a partir de ciertas prácticas y formas de pensamiento que se van repitiendo en cada evento. Se crea una conexión con una dimensión sagrada gracias a la atmósfera y símbolos que interactúan con los asistentes, los cuales comparten una experiencia colectiva donde la exaltación de los sentidos es crucial.

Con base en la tipología brindada por el antropólogo norteamericano Lauriston Sharp (1943) hay ritos conmemorativos que consisten en recrear la atmósfera sagrada mediante representaciones de mitos, introducen representaciones mitológicas donde se juega con la diacronía y sincronía, pues en la realidad actual introducen elementos atemporales. Los festivales antes mencionados juegan con esa dinámica, son prácticas conmemorativas de mitos que combinan la fantasía y la evocación de un universo mágico.

No hay que olvidar que ante todo son un espectáculo, el cual se basa en poder armar un universo sensorial e interactivo con una fuerte carga simbólica. Para cumplir con tal objetivo se ha creado toda una plástica dentro de los festivales; donde su eje es la visualidad, interacción y una poética que sumerja a los espectadores en un universo de fantasía. Para tales fines se echa mano de diversos estilos y expresiones artísticas como el performance, arte digital, happening, instalaciones, pop art, kitsch, danza, música, etc., Lo que genera una forma novedosa de espectáculo contemporáneo, que busca la audiencia sea un agente activo, donde el cuerpo sea la principal vía de expresividad:

El rave no posee un texto dramático, sin embargo es capaz de generar un texto espectacular, un discurso, que por haberse creado a partir de las acciones de todos los presentes, no es unívoco, sino la confluencia de una multiplicidad de discursos simultáneos [...] escenifica un texto que no está escrito, pero cuyo lenguaje y motivaciones son comunes (o por lo menos guardan cierta identidad) entre todos los agentes involucrados [...] Al hablar de un texto en el rave no me refiero a una partitura objetiva la cual describa y determine la trayectoria a seguir en espacio-tiempo; el texto se va construyendo a cada momento, a partir del subjetivo (Morales, 2007: 10).

Los festivales de música electrónica se retroalimentan del arte contemporáneo, pues en él encuentran vías de expresión idóneas para lo que desean transmitir y crear. Desde las primeras vanguardias, el arte de fines del siglo XIX busca este cambio en la concepción de la tradición, de generar nuevas opciones para la creatividad y la mediación con la realidad: “El arte moderno se vuelve a la vida cotidiana para revitalizarla a ella misma, pues la vida cotidiana –la vida en la multitud- es insidiosamente entrópica” (Kuspit,

2006: 56). Y entonces si los festivales buscan ser vías de escape a la homogeneidad de la rutina, las manifestaciones artísticas contemporáneas son el vehículo adecuado para poder cargar de una estética que tiene como principal función re-crear ¿Qué quiere decir esto? El arte funda mundos, establece nuevas formas de observar y relacionarnos con la realidad, es así como, si estos espectáculos añaden expresiones artísticas a su dinámica, buscan que se establezcan a partir de la interacción entre asistentes y arte una ficción que se halle cargada de significados e intensifique la realidad: “Si Heidegger ve en el hacer artístico una especie de alumbramiento, es porque el acto creador enriquece el mundo” (Salabert, 2013: 214).

Esta clase de espectáculos conllevan una ejecución, un *happening*: Se pone en escena un mundo, se ejecuta una realidad que nos sustrae y se vuelve un instrumento de conocimiento, de empatía, donde el sonido tiene un papel crucial, recordemos que el género de electrónica se fundamenta en *beats* y la lírica no es obligatoria. Es ahí en esa comunión con el ritmo, donde lo numinoso emerge: “Los sentimientos, como estados de tensión anímica, se descargan en sonidos. Se comprende de suyo, por tanto, que el sentimiento de lo numinoso, una vez que ha irrumpido, se canalice mediante sonidos – y, en un primer momento, sólo mediante sonidos, no palabras” (Otto, 2019: p. 27).

Respecto a los valores que portan los eventos, PLUR es el eje de pensamiento de los festivales ¿Qué quieren decir estas siglas? Es un acróstico de las palabras anglosajonas Peace, Love, Unity y Respect: Paz, amor, unidad y respeto. Son conceptos que engloban lo que idóneamente representan esta clase de espectáculos tanto para sus creadores como participantes: una realidad utópica en la que a través del ritual del festival se interiorizan tales valores, donde se entra en contacto con algo superior y sumamente espiritual, en la que el individuo entra en contacto con una esfera colectiva que lo sumerge en una concepción única del mundo y de sí mismo:

Se piensa que, por una noche, una comunidad puede crear lo que por alguna razón no funciona en las grandes sociedades, se cree también que vale la pena hacer el esfuerzo de traer el amor y la paz a la sociedad a la que parece no importarle. Se produce un sentimiento de unión y la gente es abierta y amigable, se pierde la actitud y la pose de estereotipos que son tan omnipresentes en los clubes, incluso en la vida diaria. Estos cuatro elementos hacen a un rave más positivo y lo diferencian de otros tipos de fiestas (Ortiz, 2002: 11).

Aristóteles (1979) establece que en las obras -o más específicamente en la tragedia- el espectador halla una purificación propia de estados emotivos, o dicho en otras palabras una *kázaris* (catarsis), la cual también conlleva una imitación, la cual se debe entender dentro de un contexto activo, es decir de re-creación. En los festivales de música electrónica los participantes tienen un proceso catártico que debe estudiarse con



detenimiento: Son espectáculos contemporáneos que construyen universos temporales en los que se pueden vivir experiencias más allá de lo cotidiano, gracias en parte a la dinámica de acciones que establece y a la estética o recursos artísticos que maneja en toda su infraestructura:

La música electrónica y los espacios de convivencia, el ritmo, el baile y la actitud de las personas producen un efecto casi hipnótico; el propósito de los encuentros significa desconectarse y salir de sí mismos, dejar el centro del ser y sintonizarse con los otros, conectarse y dejar fluir la energía olvidando las presiones y exigencias de la vida. Así, aunque el rave se parece hasta cierto punto a otros espacios estéticos de interacción, ofrece diferencias dentro de su propia estructura (Morales, 2007: 19).

Antaño los espectáculos concentraban los recursos en los intérpretes o personajes: La mayor parte de los elementos estructurales destacan como protagonistas a los actores, cantantes, bailarines, músicos, etc., Los cuales se brindaban a los espectadores, que recibían e interpretaban desde su butaca. Pero en los festivales de música electrónica la dinámica se transforma y el dj es solamente una pieza que suscita la experiencia, en la cual las figuras principales son los asistentes: No hay sillas, las personas fluyen libremente en el espacio, los sentidos se exaltan a partir de diversos estímulos, las luces están dirigidas hacia la audiencia y se establecen conexiones en diferentes niveles: “Un evento de música dance a través de la repetición de ritmos, la estimulación visual y el movimiento corporal, dan lugar a una lógica, aunque a veces problemática, en comparación con otras prácticas musicales y dancísticas centradas” (Luckman: p. 323).

Asistir a un festival es entregarse a la experiencia, la cual no es lineal, sino holística y abierta a la configuración del espectador; es decir, cada persona que acude a uno de estos eventos tiene una vivencia distinta, no hay una lógica racional en cuanto a la experiencia estética que ofrece, de ahí ligarlo con lo numinoso. Los sentidos se activan, las emociones se agudizan y lo corpóreo de pronto se mezcla con los afectos y otras percepciones. Es como estar en un estado semi-onírico. Si a esto añadimos el consumo de alguna sustancia psicoactiva, la experiencia se potencializa, debido a la diversidad de estímulos existentes en el festival: “La era del placer es declarada. El éxtasis se propaga, eleva a las lamas como si fueran burbujas; el ácido explota, difracta sus sentidos y las dota de una percepción caleidoscópica” (Moon, 2016: p.13). LSD, MDMA, cannabis son de consumo frecuente en estos espectáculos, haciendo una configuración del espaciotemporal distinta, que se torna en una vivencia mística, fuera de la realidad ordinaria.

## 4 CONCLUSIONES

Esta clase de espectáculos se transforman en un encuentro de experiencias donde confluyen: creadores, festival como obra y espectadores. Se realiza un despliegue de mundo, un proceso de comunicación que va revelando y ampliando significados. Se ponen en relación diferentes ópticas que van encontrando correspondencias. El legado del rave en cuanto a este rasgo ritual y expansivo del individuo hacia lo grupal impregna de sobremanera a los festivales de música electrónica. Aunque ya no son fiestas clandestinas, el asistir aún implica un sentimiento de osadía, de salir de la cotidianidad por unas horas o unos días y vincularse en una colectividad que te acoge e impregna con su ritmo y estímulos, como una eufórica simbiosis, sobre todo en esta era impregnada de individualismo y productividad frenética. Bien afirma Juan Luis Ramírez (2004): “Si una sociedad se ve fragmentada en su pegajosidad, fracturada en sus vínculos amorosos, las significaciones simbólicas propias de cada cultura darán pie a sociedades vaciadas de significación, dejándolas sin lenguaje para la comunicación, esto es, mudas, vacías, sin comunidad” (p.89) siendo los festivales una oportunidad para adherirse a un colectivo, perderse en el trance extático comunal.

Dichos eventos son fenomenológicos e intersubjetivos, es una experiencia única que te incorpora a un estado grupal en donde los beats, el baile, las luces, el escenario, las personas a tu alrededor se mezclan para constituir una potente vivencia que enriquece el espíritu. Actualmente ya no se celebran en lugares abandonados o sitios furtivos y alejados, sino que son locaciones populares o mainstream como estadios, arenas o deportivos que ya llevan la estructura para albergar espectáculos de gran escala. También se busca un cambio de visión respecto a que estos festivales no son peligrosos, sino lugares donde la armonía y satisfacción impera bajo un dispositivo de seguridad y resguardo. Muchas veces hay críticas a que puedan ser nichos alternativos de cohesión social, al estar dentro de un marco comercial, pero de forma espontánea, la fraternidad y el abandono racional emerge. Se vuelcan en un oasis de encuentro para un grupo heterogéneo de personas, las cuales a pesar de sus diferencias se unen en ese evento como hermandad, disfrutan de todo lo que el espectáculo les ofrece y al mismo tiempo cada asistente aporta algo de sí mismo para que la energía y dinámica del festival persista.

Los festivales de música electrónica están otorgando una nueva perspectiva, un punto de ruptura ante los espectáculos tradicionales, en el que se mezcla un complejo ritual que introduce un aspecto numinoso a la experiencia, es algo llamativo, pero a la vez sobrecoge e inquieta. Hay una apropiación cultural en los asistentes a los festivales, donde la identidad y los significados van relacionándose, y donde los recursos artísticos tienen

una notable injerencia: Se transforman en símbolos que elaboran imaginarios y fortalecen la adhesión al espectáculo gracias a su modalidad ritual. Cazeneuve (1971) refuerza esta idea al mencionar que el rito se liga con la necesidad que tiene el ser humano de liberarse tanto como le sea posible de todo cuanto le condiciona. La audiencia, a través del arte y las prácticas ahí ejecutadas, se liberan de su cotidianidad y establecen vínculos con otros niveles de la realidad:

De pronto el mundo luce como si se hubiera detenido. Las descripciones y los acuerdos de la realidad común se desmoronaron desde el principio de la travesía y ya no queda rastro de ellos. Las almas han ascendido a un dichoso estado de imparcialidad contemplativa, ese maravilloso estado al cual han aspirado todos los sabios, donde se dan cuenta que nada importa [...] nada perteneciente a la realidad ordinaria importa, solo el instante presente, el instante de la fiesta plena (Moon, 2016: p. 15).

Esta clase de espectáculos se transforman en un encuentro de significados y vivencias donde confluyen: creadores, festival como obra y espectadores. Se realiza un despliegue de mundo, un proceso de comunicación que va revelando y ampliando significados. Se ponen en relación diferentes ópticas que van encontrando correspondencias a través del hilo conductor que es la música que embruja las neuronas, el cuerpo y los sentidos. Y en tiempos tan convulsos como los actuales, es urgente apreciar estos espacios liberadores para la humanidad, más allá de su aspecto redituable y consumista.

## FUENTES

Aristóteles (1979) *Poética*. Madrid. Editorial Aguilar.

Cazeneuve, Jean (1971) *Sociología del rito*. Buenos Aires. Amorrortu editores.

De León, Marisa (2015) *Espectáculos escénicos. Producción y difusión*. 2ª edición. México. Conaculta.

Gadamer, Hans-Georg (1977) *Verdad y método*. Tomo 1. Salamanca. Sígueme.

Haq, Nav (Editor) (2016) *Rave and its influence on art and culture*. UK. Black Dog Publishing.

Lara, Ángel Luis (2002) "EZLN is in da house. Zapatismo, música tecno y juego de espejos en el mar de la globalización". [http://web.tiscali.it/coll\\_tiramancino/ezln/rebeldia/001/art07.html](http://web.tiscali.it/coll_tiramancino/ezln/rebeldia/001/art07.html).

Luckman, Susan (2003) "Going Bush and Finding One's Tribe: raving escape and the bush doof" en: *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*. Vol. 17 No. 3.

Maffesoli, Michel (2006) "Apología del mundo posmo" *Revista Ñ*. No. 122. Ed. Clarín. Enero 2006.

Medina, Cuauhtémoc (2015) "Jeremy Deller: el ideal infinitamente variable de lo popular". España. CA2M – Centro de Arte Dos de Mayo. MUAC, UNAM.

Moon, Zad (2016) *Cultura Rave*. México. Cultura Libre.

Morales N., Ricardo (2007) El rave, escenificación colectiva dentro de la ciudad de México (foto-portafolio). Tesis Licenciatura (Licenciatura en Ciencias de la Comunicación) FCPyS-UNAM.

Ortiz G., Raquel (2002) Delirio. Cultura Rave en México. Tesis Licenciatura (Licenciatura en Ciencias de la Comunicación) FCPyS-UNAM.

Otto, Rudolf (1980) Lo santo. Madrid. Alianza Editorial.

----- (2009) Ensayos sobre lo numinoso. Madrid. Editorial Trotta.

Ramírez T., Juan Luis (2004). El sonido numinoso. Música ritual y biología. Convergencia Revista de Ciencias Sociales, (36).

Reynolds, Simon (2014) Energy Flash. España. Contra.

Salabert, Pere (2013) Teoría de la creación en el arte. Madrid. Akal.

Sessions, Jenna (2016) "What's the Difference Between a Rave and an Electronic Music Festival?". Everfest Magazine [Digital Edition]. 1 Marzo 2016. Disponible en: <https://www.everfest.com/magazine/the-difference-between-a-rave-and-an-electronic-music-festival>.

Sharp, Lauriston (1943) "Notes on northeast australian totemism" en: Studies in the anthropology of Oceania an Asia. Papers of the Peabody Museum. Cambridge. Mass: Harvard University. Vol. 20.

Thornton, Sarah (1996) Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital. USA. Wesleyan University Press.

Woodside, Julián (2017) "Post de Facebook" 18 Enero 2017. [https://www.facebook.com/permalink.php?story\\_fbid=10158107637315788&id=537475787](https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=10158107637315788&id=537475787).

# CAPÍTULO 5

## O CONTEXTO IDEOLÓGICO E NORMATIVO DA PERFORMANCE DA MÚSICA CLÁSSICA OCIDENTAL E CAMINHOS CRIATIVOS ALTERNATIVOS E DISRUPTIVOS

Data de aceite: 19/07/2021

**Mariana Costa Gomes**

Doutoranda em Performance Musical na  
UNESP

cgmarianacg@gmail.com

<http://lattes.cnpq.br/4342404871895542>

**RESUMO:** Este trabalho trata dos problemas da ideologia e normatividade presentes na performance da música clássica ocidental e apresenta caminhos criativos alternativos e disruptivos que visam proporcionar uma relação de identidade entre música e performer, resultando em satisfação, autonomia, amplas possibilidades de trabalhos para os músicos e engajamento com o público. O pesquisador Daniel Leech-Wilkinson supervisionou a produção da ópera “*Dido & Belinda*”, baseada na obra “*Dido & Aeneas*”, de Purcell. Por meio de um trabalho colaborativo entre os músicos, houve experimentação, inspiração teatral, improvisação, etc resultando em uma performance contundente, inovadora e prazerosa para os músicos e para o público. A ideia de “ser fiel ao compositor” foi rompida e houve um enfoque no performer, como um compromisso com os vivos sobretudo. Iniciativas como essa poderiam estar mais presentes no universo da música clássica; as universidades

podem ser molas propulsoras nessa direção, uma vez que o ambiente acadêmico propicia a reflexão, o contato com a pesquisa e com diversos campos do conhecimento.

**PALAVRAS-CHAVE:** Ideologia. Normatividade. Performance. Música Clássica Ocidental.

THE IDEOLOGICAL AND NORMATIVE  
CONTEXT OF WESTERN CLASSICAL  
MUSIC PERFORMANCE AND ALTERNATIVE  
AND DISRUPTIVE CREATIVE PATHS

**ABSTRACT:** This work deals with the problems of ideology and normativity present in the performance of the Western Classical Music and presents alternative and disruptive creative paths that aim to provide a relationship of identity between music and performer, resulting in satisfaction, autonomy, large work possibilities for musicians and engagement with the public. The researcher Daniel Leech-Wilkinson supervised the production of the opera “*Dido & Belinda*”, based on the work “*Dido & Aeneas*”, by Purcell. Through a collaborative work between the musicians, there were experimentation, theatrical inspiration, improvisation, etc., resulting in a forceful, innovative and pleasurable performance for the musicians and the public. The idea of “being faithful to the composer” was disrupted and there was a focus on the performer, as a commitment to the living above all. Initiatives like this could be more present in the universe of classical music; universities

can be propelling springs in this direction, since the academic environment provides reflection, contact with research and with various fields of knowledge.

**KEYWORDS:** Ideology. Normativity. Performance. Western Classical Music.

Os músicos que atuam na performance da música clássica ocidental possuem um âmbito de possibilidades de interpretação musical limitada, um mercado de trabalho restrito e, frequentemente, problemas de saúde física, mental e emocional ocasionadas por esse contexto, que está atrelado a uma ideologia e normatividade opressoras, conforme mostrou Leech-Wilkinson (2020). Este trabalho tem como objetivo explicitar de que forma a normatividade está presente na performance da música clássica ocidental, e mostrar caminhos para se desenvolver a criatividade na performance, subvertendo as normas tradicionais e vigentes na prática musical, tendo como referência o trabalho realizado por Leech-Wilkinson (2020), que realizou um projeto inovador na adaptação da ópera “*Dido & Belinda*”; dentre os procedimentos usados, destacam-se o uso de recursos teatrais, a improvisação, a ruptura com a ideia de “ser fiel ao compositor”, experimentalismo. Como resultado desse processo, verificou-se que os músicos estiveram fortemente engajados e satisfeitos com o trabalho e o público foi receptivo e apreciou a forma criativa com que os músicos conceberam a performance.

Leech-Wilkinson fez indagações pertinentes com o universo dos músicos que trabalham com a performance da música clássica ocidental na atualidade:

Os intérpretes estão felizes com sua sorte, como servos dos desejos do compositor imaginado? Eles se contentam em fazer o que lhes é dito, em vez de explorar novas possibilidades? O público jovem está se aglomerando em concertos? A música clássica está realmente prosperando? O negócio pode, a longo prazo, continuar? É artisticamente empolgante? É eticamente justificável?<sup>1</sup> (Leech-Wilkinson, 2020, cap. 6:19)

Essas questões surgem ao se verificar como a prática musical é limitada por regras estabelecidas de cima pra baixo e de forma coercitiva, revelando uma ideologia opressora e que se apresenta como “natural”, agindo no inconsciente e influenciando um indivíduo ou grupo. De acordo com Foucault (apud Leech-Wilkinson, 2020, cap. 12.3):

[...] na sociedade moderna, o controle social funciona menos por meio de uma demonstração direta de força e mais por meio da autorregulação motivada pela ameaça de vigilância. Sentindo que estão sendo observados, os indivíduos antecipam o julgamento dos outros e, assim, modificam ou censuram seu próprio

<sup>1</sup> Original: “Are performers happy with their lot, as servants to the imagined composer’s wishes? Are they content to do what they’re told, rather than to explore new possibilities? Are young audiences flocking to concerts? Is classical music really thriving? Can the business, in the long run, continue? Is it artistically exciting? Is it ethically justifiable?”

Percebe-se, portanto, que a ideologia se faz presente na subjetividade e influencia as estruturas de sentimento, de forma camuflada, para não transparecer que se trata de uma ação política. Leech-Wilkinson (2020, cap. 9.2) ressaltou que “a música clássica é ideologicamente um microcosmo da ideologia da cultura de elite, branca, ocidental, capitalista e, de fato, um dos exemplos mais claros disso”; a música clássica está inserida na perspectiva do imperialismo cultural e gera um produto comercializável – um capital cultural – que atende a interesses capitalistas e visa uma homogeneização das práticas musicais, dessa forma, até mesmo o vocabulário usado para descrever a música delimita este universo – e está impregnado de preconceitos – “forte e fraco, mestre e servo, masculino e afeminado, saudável e doentio, normal e anormal, heterossexuais e desviantes, nós e eles” (Leech-Wilkinson, 2020, cap. 10). Nesse contexto, notam-se intolerância e exclusão social e cultural.

O performer possui um grande poder na forma como o público interage com a música, por isso, controlar os padrões de interpretação é um dos mecanismos de se tentar dominar a maneira de pensar e de sentir do público. Sob o argumento de “ser fiel ao compositor”, tocar “a música verdadeira” ou “a música em si mesma”, o performer acaba sendo reduzido a um copista ou reproduzidor de uma música, tendo de “desaparecer”, para que o público possa acessar as ideias do compositor; entretanto, a notação não revela a performance imaginada pelo compositor. Quantz, Bach, Mozart, Brahms, Ravel, entre muitos outros compositores compactuaram com a noção de que o performer deveria tocar conforme as intenções do compositor (Dreyfus, 2007). Essa ideia cai por terra, quando Richard Strauss tece comentários acerca da performance de uma de suas cantoras prediletas, Lotte Lehmann, depois de acompanha-la ao piano, na canção “Heimlicher Afforderung”: “o que você faz está ‘completamente’ errado, mas eu gosto disso” (Leech-Wilkinson, 2020, cap. 9.2). Percebe-se, portanto, que a “‘interpretação nunca termina’, e na música é ainda menos limitada pelo conteúdo do que nos textos”<sup>3</sup> (Leech-Wilkinson, 2020, cap. 6.13); entretanto, por mudar lentamente e ser quase imperceptível, a crença referente a “ser fiel ao compositor” prevalece – curiosamente, as gravações mostram estilos interpretativos variados entre músicos de gerações diferentes, o que indica que há muitas concepções acerca do que significa “ser fiel ao compositor”.

<sup>2</sup> Original: “in modern society social control works less through direct show of force and more through self-regulation motivated by the threat of surveillance. Feeling that they are being watched, individuals anticipate the judgement of others and thus modify or censor their own behaviour accordingly. This is particularly evident in musicians’ anticipation of negative feedback”.

<sup>3</sup> Original: “‘interpretation never ends’, and in music it is even less constrained by content than in texts”.

Desde o início da formação musical, a criança é exposta às regras da música clássica ocidental em um contexto normativo, em que o aluno deve ser obediente ao professor, à partitura e ao compositor; a rigidez, a autodisciplina e o autopolicamento impactam a sua autoestima; a dedicação extrema, com muitos sacrifícios e pouca liberdade geram, muitas vezes, uma vida desequilibrada e frustrante. O excesso de repetições pode acarretar transtorno obsessivo compulsivo. O aluno não pode demonstrar fragilidade emocional, mas também não pode “ter muita personalidade” (Leech-Wilkinson, 2020, cap. 7.4). É frequente o medo de errar, de tocar fora do estilo, de ser antimusical (Kingsbury apud Leech-Wilkinson, 2020, cap. 7.3).

Como resultado de todo esse processo normativo, observa-se uma redução do sentimento de que a música é uma atividade social, cooperativa e de compartilhamento e verifica-se a existência de estresse, ansiedade e doenças relacionadas à performance. A fim de lidar com a preparação, realização e avaliação da performance e, ainda, de expandir o conhecimento dessa área, para que os músicos evitem muitos problemas de saúde, Bórem e Ray (2012, p. 157) propuseram uma abordagem interdisciplinar dos “Elementos da Performance Musical – EPM (conhecimento de conteúdo, aspectos técnicos, aspectos anato-fisiológicos, aspectos psicológicos, aspectos neurológicos, musicalidade e expressividade)”.

Ser músico envolve afetividade na produção e recepção musical, além dos aspectos de identidade pessoal, para tanto, uma polifonia relacional e com ampla diversidade de possibilidades deveria estar presente. A música deve ser um meio de expressar e refletir “quem somos”, Christopher Small (apud Leech-Wilkinson, 2020, cap. 10) chamou a atenção para o fato de que:

[...] a prática [da música clássica] é policiada com uma estreiteza e crueldade que dificilmente se coaduna com nossa autoimagem como uma sociedade tolerante, acolhedora de novas formas de criatividade artística. [...] Lá [na linguagem do criticismo da performance] encontramos ideias sobre comportamento musical normativo expressas por meio de imagens emprestadas de um certo tipo de pensamento normativo – décadas desatualizadas em termos de aceitabilidade social – nos domínios de gênero e sexualidade, classe e raça.<sup>4</sup>

De acordo com o Conselho de Direitos Humanos das Nações Unidas, no documento feito em 2013, intitulado: “O direito à liberdade de expressão artística e criatividade” (apud Leech-Wilkinson, 2020, cap. 27), deve haver: “O direito de todas as pessoas de experimentar e contribuir livremente para as expressões e criações artísticas, por meio

<sup>4</sup> Original: [...] the practice [of classical music] is policed with a narrowness and ruthlessness that hardly sits easily with our self-image as a tolerant society, welcoming of new forms of artistic creativity. [...] There [in the language of performance criticism] we find ideas about normative musical behaviour expressed using images borrowed from a certain kind of normative thought – decades out of date in terms of social acceptability – in the domains of gender and sexuality, class and race.



da prática individual ou conjunta, de ter acesso e desfrutar das artes e de divulgar suas expressões e criações”.<sup>5</sup>

Para que a expressão artística se manifeste de maneira mais livre e ampla, é necessário romper com a normatividade vigente. Trata-se de uma necessidade ética e uma obrigação com os vivos, conforme apontou Taruskin (apud Leech-Wilkinson, 2020, cap. 11.3), ao defender que os músicos não devem nada aos compositores e não precisam buscar “ser fiel ao compositor”. Alinhados com esse tipo de pensamento, Marcel Cobussen e Nanette Nielsen (apud Leech-Wilkinson, 2020, cap. 19.2) argumentaram que a decisão quanto ao que deve ser feito deveria estar centrado no performer. Para Jeff R. Warren (apud Leech-Wilkinson, 2020, cap. 19.2), “a responsabilidade ética não é com a música em si, mas uma responsabilidade com outras pessoas que podem ser influenciadas pelo traço do meu encontro com a música”<sup>6</sup>; traços que os outros deixam e que são deixados pelo performer. Não existe performance neutra ou inocente e sim escolhas que fazem parte do processo interpretativo, conforme explicou Lester (1995, p. 211). Os músicos deveriam atuar como co-autor e co-parceiro, podendo, portanto, desenvolver uma performance criativa e inovadora. Para isso, algumas perguntas deveriam ser alteradas:

“eles estão usando a edição certa?”, “eles estão seguindo todas as marcações na partitura?”, “eles estão usando o estilo da época corretamente?”, “eles estão de acordo com as intenções do compositor?”, “eles estão fazendo o que eu disse a eles?”, o que resta é um foco no que realmente conta: estou emocionado, estou preso por esta performance, eu me importo mais do que qualquer coisa agora com os sons que este artista faz a seguir? Ou, se não, o que mais essas notas podem fazer?<sup>7</sup> (Leech-Wilkinson, 2020, cap. 22.5).

Dentre alguns caminhos criativos propostos por Leech-Wilkinson (2020, cap. 20.2), há: correlacionar a performance musical com o teatro (técnicas, posturas, estilos de performance, narrativas mais livres) – cujas montagens de uma mesma peça podem ter versões bastante variadas – utilizar a improvisação e o experimentalismo, inspirar-se na música de performance histórica (Leech-Wilkinson, 2020, cap. 23.3). Para isso, deixar de “pedir permissão” ao compositor, ser não convencional, ter coragem de confrontar padrões, ampliar a diversidade de influências étnicas e de gênero fariam

<sup>5</sup> Original: “the right of all persons to freely experience and contribute to artistic expressions and creations, through individual or joint practice, to have access to and enjoy the arts, and to disseminate their expressions and creations”.

<sup>6</sup> Original: There is an ethical obligation to encourage performer creativity, to allow it to flourish, to find out what new kinds of artworks can emerge from these extraordinary musical scores.

<sup>7</sup> Original: “are they using the right edition?”, ‘are they following every mark in the score?’, ‘are they using the right period style?’, ‘are they sounding the composer’s intentions?’, ‘are they doing what I told them?’, what remains is a focus on what really counts: am I moved, am I gripped by this performance, do I care more than anything right now about the sounds this performer makes next? Or, if not, then what else can these notes do?”

parte desse tipo de direcionamento (Doğantan-Dack apud Leech-Wilkinson, 2020, cap. 20.2). David Dolan (Leech-Wilkinson, 2020, cap. 7.3) utilizou a improvisação com música clássica em nível avançado em conservatórios do Reino Unido e observou que há ganhos com relação à “intensidade e comunicação da musicalidade”, pois estimula a criatividade e a imaginação.

Lima e Albino (2009, p. 103) explicaram que “os sistemas de notação no Ocidente evoluíram no sentido de expandir cada vez mais a área de controle do compositor sobre a execução musical, em detrimento da liberdade interpretativa do executante sobre a partitura”. Se a improvisação estivesse presente na música clássica ocidental na atualidade, poderia ser uma “possibilidade de desvendar com expressividade o secreto que habita a obra musical, aquilo que transpassa o universo dos signos gráficos descritos na partitura, aquilo que ainda não foi desvendado, ou que desvendado, assume um novo sentido” (Lima apud Lima e Albino, 2009, p. 107).

A partir de um projeto cooperativo, supervisionado por Daniel Leech-Wilkinson, os músicos participantes da produção de “Dido & Belinda” trouxeram dilemas e um pensamento crítico na adaptação da obra “Dido & Aeneas”, de Purcell. O ponto de partida foi: “como a ópera pode fazer sentido para nós? O que podemos aprender com ela que seja realmente relevante para o nosso mundo?”<sup>8</sup> (Leech-Wilkinson, 2020, “Dido & Belinda”), para refletir acerca dessas questões, Leech-Wilkinson destacou que “há uma obrigação ética de encorajar a criatividade do artista, de permitir que ela floresça, de descobrir que novos tipos de obras de arte podem emergir dessas partituras musicais extraordinárias”<sup>9</sup>. Na produção de “Dido & Belinda”, houve reharmonização de corais, reordenação de canções, ajustes na orquestração e no estilo musical, alterações súbitas de frase, dinâmicas e articulações, inclusão de variações rítmicas, técnica estendida, após discussão entre os participantes, na busca de uma interpretação dramática. Leech-Wilkinson concluiu<sup>10</sup>:

Colaborativamente, nós reinventamos quase todos os aspectos da música, exceto as próprias notas. E, no entanto, como diz Leo, “na minha mente a música ainda é, sem dúvida, de Purcell”. Esse é o tipo de liberdade criativa que os performers têm todo o direito de esperar, argumentamos. A arte deve desafiar,

<sup>8</sup> Original: “So how can the opera make sense for us? What can we learn from it that is truly relevant to our own world?”

<sup>9</sup> Original: There is an ethical obligation to encourage performer creativity, to allow it to flourish, to find out what new kinds of artworks can emerge from these extraordinary musical scores.

<sup>10</sup> Original: Collaboratively, we have re-imagined almost every aspect of the music except for the notes themselves. And yet, as Leo says, “in my mind the music is still undoubtedly Purcell’s”. This is the kind of creative freedom that performers have every right to expect, we argue. Art should challenge, not just comfort. The composer died 300 years ago: he is not harmed; his score (or what survives of his score) is always available for any other kind of interpretation. Performers suffer, every bit as much as actors or other performance artists, from being prevented, by convention and by the policing of critics and others, from behaving as creative artists. And so do audiences, from being denied a far greater range of performances of these scores than they are allowed at present. There is thus an ethical obligation to encourage performer creativity, to allow it to flourish, to find out what new kinds of artworks can emerge from these extraordinary musical scores.

não apenas confortar. O compositor morreu há 300 anos: não é ferido; sua partitura (ou o que resta de sua partitura) está sempre disponível para qualquer outro tipo de interpretação. Os performers sofrem, tanto quanto os atores ou outros artistas performáticos, de serem impedidos, por convenção e pelo policiamento de críticos e outros, de se comportarem como artistas criativos. E o mesmo acontece com o público, por ter sido negado um leque muito maior de apresentações dessas partituras do que é permitido no momento. Existe, portanto, uma obrigação ética de encorajar a criatividade do artista, de permitir que ela floresça, de descobrir que novos tipos de obras de arte podem emergir dessas partituras musicais extraordinárias.

Propostas como essa rompem com a normatividade, ampliam as possibilidades de atuação do músico e impactam positivamente o mercado de trabalho. As mudanças de paradigmas relativas à performance podem ser ainda mais transformadoras, se partirem das universidades, pois o ambiente acadêmico favorece o pensamento crítico e reflexivo, há interação com pesquisa e diversos campos do conhecimento e a vivência criativa e estimulante poderia ser uma mola propulsora para modificações em toda a cadeia de produção musical, passando por escolas de música, orquestras, coros, produtores, etc. A pesquisa artística se enriquece com experiências imaginativas, em que há problematização de questões artísticas que lidam com diagnóstico, análise, reflexão e soluções para a performance musical, como mostrou López-Cano & Orpazo (2014, p. 36-37), portanto, explorar a livre expressão significa desconstruir ideologia e normatividade limitantes e abrir espaço para a construção de um indivíduo crítico e atento com a realidade ao seu redor.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BÓREM, Fausto; RAY, Sônia. Pesquisa em Performance Musical no Brasil no Século XXI: problemas, tendências e alternativas. In: II SIMPOM, 2012, Rio de Janeiro. **Anais do II SIMPOM 2012** – Simpósio Brasileiro de Pós-graduandos em Música. Rio de Janeiro: UniRio, 2012. p. 121-168. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/simpom/article/view/8033/6901> Acesso em: 17 jul 2021.

DREYFUS, Laurence. Beyond the Interpretation of Music. **Dutch Journal of Music Theory**, Amsterdam, v. 12, n. 3. p. 253-272, 2007.

LEECH-WILKINSON, Daniel. **Challenging Performance**: Classical Music Performance Norms and How to Escape Them. 2020. Disponível em: <https://challengingperformance.com/the-book/>. Acesso em: 05 jul 2021.

LESTER, Joel. Performance and analysis: interaction and interpretation. In: RINK, John (Ed.). **The Practice of Performance**: Studies in Musical Interpretation. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. p. 197-216.

LIMA, Sonia Albano de Lima e ALBINO, Cesar. A improvisação musical e a tradição escrita no Ocidente. **Música em Perspectiva**, Curitiba, v. 2 n. 1, p. 96-109, março 2009. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/musica/article/download/20014/31656> Acesso em 17 jul 2021.

LÓPEZ-CANO, Rúben & OPAZO, Úrsula San Cristóbal. **Investigación artística en música**: Problemas, métodos, experiencias y modelos. Barcelona: Fondo para la Cultura y las Artes de México y la Escola Superior de Música de Catalunya, 2014.

# CAPÍTULO 6

## SOBRE SONS E SILÊNCIO: A VISÃO DE INTÉRPRETES VIOLONCELISTAS ACERCA DO SILÊNCIO ENQUANTO TIMING EM MÚSICA<sup>1</sup>

Data de submissão: 23/06/2021

Data de aceite: 05/07/2021

**Pedro Bielschowsky**

Departamento de Música  
Universidade de Brasília (UnB)  
Brasília – Distrito Federal  
pedrobielschowsky@gmail.com  
<http://lattes.cnpq.br/5764110946026616>

**Felipe Avellar de Aquino**

Departamento de Música  
Universidade Federal da Paraíba (UFPB)  
João Pessoa – Paraíba  
f.avellardeaquino@gmail.com  
<http://lattes.cnpq.br/6836200714885118>

**RESUMO:** O Artigo apresenta uma seleção de trechos de nove entre vinte e oito entrevistas realizadas com reconhecidos violoncelistas, no âmbito da pesquisa de doutorado intitulada “O Silêncio na Música: uma investigação formal e de performance em obras para violoncelo e piano dos períodos Clássico e Romântico”, desenvolvida junto ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba. O texto

dá uma indicação de riqueza do material empírico colhido, assim como da relevância que violoncelistas conferem ao silêncio na compreensão composicional e na construção da interpretação musical.

**PALAVRAS-CHAVE:** Silêncio na música. *Timing*. Práticas Interpretativas. Funções do Silêncio. Interpretação do Silêncio.

### CONCERNING SOUNDS AND SILENCE: THE APPROACH OF CELLISTS ON SILENCE AS TIMING IN MUSIC

**Abstract:** This report presents a selection of excerpts of nine among twenty-eight interviews that have been realized with notable cellists, as part of a doctoral research entitled “Silence in Music: a research on formal and performing aspects of works for cello and piano of the classical and romantic eras”, developed within the Graduate Music Program at UFPB Brazil. The text shows the richness of the empirical information that has been collected, as well as the importance that cellists have given to silence in musical composition and interpretation.

**KEYWORDS:** Silence in Music. *Timing*. Performance Practice. Functions of Silence. Interpretation of Silence.

### 1 INTRODUÇÃO

O presente texto corresponde a um recorte da tese de doutorado, intitulada “O Silêncio na Música: uma investigação

<sup>1</sup> Uma versão preliminar deste texto foi apresentada em forma de comunicação no âmbito da VIII Mostra de Violoncelos de Natal: homenagem aos 100 anos de Aldo Parisot, organizado pela Escola de Música da UFRN.

formal e de performance em obras do repertório violoncelístico dos períodos clássico e romântico”, defendida junto ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba (BIELSCHOWSKY, 2019).<sup>2</sup> A tese tem dois componentes centrais, ou seja, a teorização sobre o silêncio na música, e a visão de intérpretes sobre o tema.

A seção teórica da tese organiza a observação dos silêncios na música a partir de quatro momentos, nomeadamente os silêncios de: pré-performance; pós-performance; o silêncio entre os movimentos das obras musicais; e os silêncios de percurso, que se entendem como as diversas formas de interpretação do silêncio inseridas dentro do discurso musical (BIELSCHOWSKY, 2019). Para cada um dos citados momentos, a teorização sobre o silêncio na música é explicitada na tese segundo a seleção de um ou mais teóricos que analisam a funcionalidade na composição como também na interpretação musical dessas diferentes circunstâncias. Vale destacar, em relação aos silêncios mais comumente observados, ou seja, os que ocorrem durante o discurso musical, a seguinte afirmação de AQUINO e BIELSCHOWSKY (2018):

[...] os pressupostos teóricos se resumem à observação prática de como compositores e intérpretes costumam realçar manifestações escritas de pausas, vírgulas, “Luftpause”, fermatas e demais formas escritas de silêncio, assim como toda uma gama de “interseções” que são objeto de mensuração livre e diferenciada de duração, realizadas a partir da decisão interpretativa de cada musicista. (AQUINO e BIELSCHOWSKY, 2018, p. 2)

Entre os estudiosos de maior relevância no campo do silêncio na música, podem-se destacar Braman (1956) e Margulis (2007). O trabalho de Braman tem como objetivo analisar, exemplificar e comentar o uso do silêncio enquanto elemento composicional. O autor examinou mais de 8.000 (oito mil) movimentos constantes em obras de música instrumental de três séculos, entre 1600 e 1900, incluindo música de câmara, orquestral e de teclado. Por sua vez, Margulis (2007) trata a temática a partir da perspectiva dos conhecimentos contemporâneos da cognição da música relacionados à fala. Desta forma, a autora faz uso da tecnologia e do fluxo de informações, bem como da interdisciplinaridade, dentre elas, com a análise e teoria musical; engenharia de som; linguística; além da psicologia e neurociência. Ambos autores, Braman (1956) e Margulis (2007), atribuem qualidades ao silêncio, tanto do ponto de vista histórico, quanto sob a ótica de compositores específicos.

Ao mesmo tempo, AQUINO e BIELSCHOWSKY (2018) também fazem referência a uma série de outros autores – ainda que menos centrais para o estabelecimento do arcabouço teórico acerca do silêncio na música. Neste sentido, apontam que Lissa (1964)

<sup>2</sup> Pesquisa desenvolvida com financiamento do Fundo de Apoio à Cultura do Distrito Federal (FAC - DF), a quem o autor expressa seus agradecimentos.

percorre os quatro momentos observáveis do silêncio; Cone (1968) desenvolve analogias, nas quais o silêncio na música serve como moldura, aponta que o silêncio é o meio de separação entre o que acontece antes e depois de uma performance, e argumenta que o silêncio distancia a própria obra musical de seu entorno; Clifton (1976) indaga a respeito dos silêncios que adicionam valor aos eventos musicais passados, conduzindo à sensação esperada de surpresa, e um segundo tipo, antecipatório que agrega valor ao discurso musical que está por vir; Daugherty (1979), por sua vez, estuda os silêncios nos quartetos de cordas de Beethoven; enquanto Harris (2005) estuda o uso do silêncio por Händel e sua inspiração na aplicação dos silêncios por parte de Corelli. Vale destacar que a questão mais discutida e, portanto, central para os teóricos, consiste na atribuição de funções estruturais e dramáticas aos silêncios na música.

A segunda parte da tese de doutorado é empírica, e consiste em uma série de entrevistas com reconhecidos violoncelistas. A metodologia utilizada consiste no emprego de um roteiro de entrevista semiestruturada, incluindo exemplos concretos observáveis no repertório do violoncelo. Muito embora não se centre na relação entre os depoimentos e as teorias do silêncio na música, o roteiro foi inspirado na análise teórica e, desse modo, abre espaço para considerações sobre essa relação.<sup>3</sup>

As entrevistas contêm seis perguntas-chave, com respectivas subdivisões. No entanto, neste artigo, é abordada apenas a primeira pergunta constante no mencionado roteiro de entrevista. Ela trata de um tema amplo, com a qual não se pretende direcionar o entrevistado a uma classificação, função ou aspecto específico do silêncio na música, mas permite ao pesquisador inferir, a partir das respostas apresentadas, vínculos entre a prática musical e a análise realizada na seção teórica da pesquisa. Já as demais perguntas, que contêm, quase em sua totalidade, exemplos específicos de diferentes excertos do repertório violoncelístico, não serão abordadas neste texto.

Neste sentido, o presente texto tem por objetivo dar uma indicação da riqueza do material empírico reunido na mencionada pesquisa. Apresenta uma seleção de trechos de algumas das entrevistas realizadas, no que se refere à primeira pergunta do roteiro, assim formulada:

Meu tema de tese é o silêncio na música, em especial sobre composições e interpretações de obras do repertório violoncelístico dos períodos clássico e romântico. O objetivo das entrevistas que estou realizando é registrar a percepção de intérpretes sobre este tema. Embora seja amplamente aceito que o silêncio é parte da música, o tema não costuma ser discutido por músicos. Qual é a sua percepção sobre o tema? (BIELSCHOWSKY, 2019, p.73)

---

<sup>3</sup> Dado o âmbito restrito do presente artigo, as relações entre teorias e práticas do silêncio na música não são aqui aprofundadas.

Foram entrevistados 28 (vinte e oito) violoncelistas, professores e/ou intérpretes de reconhecida competência.<sup>4</sup> São eles – listados por ordem alfabética: Alban Gerhardt, Álvaro Bitrán, Alisa Weilerstein, Antônio Guerra Vicente, Antonio Meneses, Bruno Borrallinho, Christian Poltéra, Claude Hauri, David Geringas, Fábio Presgrave, Frans Helmerson, Ivan Monighetti, Jan Vogler, Johannes Goritzki, Kim Cook, Lynn Harrell, Maria-Luise Leihenseder-Ewald, Mario Brunello, Matias de Oliveira Pinto, Michael Sanderling, Miklós Perényi, Narek Hakhnazaryan, Neil Heyde, Ralph Kirshbaum, Steven Isserlis, Taisuke Yamashita, William Molina Cestari e Wolfgang Emanuel Schmidt.<sup>5</sup> Observa-se que o registro e respectiva organização do material empírico – ao qual denominamos o banco de dados – reúne as seguintes características básicas: os depoimentos realizados estão gravados em áudio e/ou vídeo e somam conjuntamente mais de 15 (quinze) horas de entrevistas.<sup>6</sup>

## 2 RECORTES DAS ENTREVISTAS E IMPLICAÇÕES TEÓRICAS DAS RESPOSTAS OBTIDAS<sup>7</sup>

A seguir reproduzem-se trechos selecionados de nove entrevistas. Vale começar com a atração pela temática transmitida de forma inequívoca por Wolfgang Emanuel Schmidt:

Silêncios na música são, de fato, para mim, os momentos mais emocionantes [...]. Há algumas obras nas quais os silêncios são especialmente interessantes: a Segunda Sonata de Beethoven, o movimento lento da sonata em Fá Maior de Brahms onde pausas escritas [na partitura], ou seja, onde há reais momentos de silêncio. No período moderno há, por exemplo, a Sonata de Schnittke que realmente desvanece no vazio, escutamos o silêncio de muitas pessoas no público e todos estão encantados na música, e então a atmosfera se dissolve em aplauso. [...] estes momentos audíveis de quietude são de certa maneira os mais fascinantes. (SCHMIDT, 2019, p. 348)

<sup>4</sup> A título de registro, observa-se que entre os entrevistados encontra-se um significativo grupo de violoncelistas premiados no Concurso Tchaikovsky, além de um grupo ainda maior de jurados do mesmo concurso. O perfil profissional de todos os entrevistados é, portanto, de projeção internacional. Informações sobre a biografia a respeito da trajetória inquestionável excelência profissional de cada um dos músicos listados estão amplamente disponíveis na internet.

<sup>5</sup> As entrevistas foram concedidas durante o ano de 2018. Os autores deste artigo lamentam o falecimento dos violoncelistas Antônio Guerra Vicente (1943- 2019), Johannes Goritzki (1942-2018) e Lynn Harrel (1944-2020).

<sup>6</sup> As transcrições dos áudios – que totalizam 275 páginas – estão disponíveis integralmente nos apêndices da tese de doutorado e organizadas em quatro grupos de idiomas nos quais foram realizadas, ou seja: alemão, espanhol, inglês e português; destaca-se que quando referenciadas no texto, todas as citações diretas são traduzidas pelo autor para a língua portuguesa.

<sup>7</sup> Cabe observar que, à diferença de outras áreas do conhecimento, que por razões éticas omitem os autores das falas de entrevistas e, eventualmente, criam pseudônimos para os mesmos – por exemplo nas diversas áreas que englobam as ciências da saúde – é central ao conhecimento gerado nesta pesquisa sobre práticas interpretativas em música, zelar pela identificação do autor de cada fala registrada e reproduzida no texto. Neste âmbito de conhecimento – que até relativamente pouco tempo atrás se restringia à transmissão oral entre intérpretes e entre professores e alunos de música, a menção nominal aos depoentes é uma atitude tanto de respeito à propriedade intelectual como de reverência, por parte do entrevistador, aos artistas e catedráticos que contribuíram com seu tempo e compartilharam de sua sabedoria e experiência profissional à pesquisa. Acrescente-se que houve o compromisso, plenamente concretizado, de enviar por correio eletrônico a cada entrevistado uma cópia das transcrições de entrevistas, para eventuais correções, além de um termo de consentimento assinado por ambas as partes.

Depois da percepção de fascínio de Schmidt, cabe passar ao olhar objetivo de Frans Helmerson, que aponta para a unidade de uma obra musical e o silêncio que a circundam e permeiam. Os quatro momentos observáveis do silêncio na música são implícitos em sua fala:

[...] silêncio na música é tão parte da música porque você começa a tocar uma obra desde a primeira nota e você vai através da obra até a última nota. Naturalmente, em todas as músicas que eu conheço, eu não posso imaginar uma peça musical onde não se chegue a uma pausa. Pode-se chegar a uma pausa com fermata ou ao silêncio entre movimentos, por exemplo, e é claro entre a primeira e a última nota de uma peça que há uma história que se desenvolve. É como ler uma história em diferentes capítulos, um capítulo acaba e um novo capítulo começa, mas o que acontece ali no meio, você está curioso para ver o que vai acontecer. É a mesma coisa com a música, eu acho, expresso de forma muito simples, é claro. (HELMERSON, 2019, p. 434)

Na mesma linha de Helmerson, Steven Isserlis aponta para três momentos do silêncio:

[...] Música tem seu início no silêncio e se espera que termine em silêncio. É muito importante [...] dentro da música significa muito. Minha professora [Jane Cowan] costumava dizer [...] que Mozart afirmava que o elemento mais importante da música é o silêncio. [...] ela disse isso muitas vezes. (ISSERLIS, 2019, p. 466)

O silêncio dentro da música, ressaltado por Isserlis e sua mentora, Jane Cowan, é abordado nos depoimentos de Lynn Harrell e Ralph Kirschbaum. Os dois professores indicam o entendimento de que o silêncio é o eixo central da expressão artística, e, ao mesmo tempo, parte da linguagem e estruturação musical. Desta forma, Lynn Harrell assevera:

É muito, muito, muito importante. É parte da comunicação dos momentos mais dramáticos. [...] sem ele há uma ausência do sentido dramático, portanto, ele é um senso de drama, de situações da vida real em que numa conversa, por exemplo, há uma argumentação e subitamente uma pessoa se silencia por um momento [...]. Isso é absolutamente parte do nosso DNA enquanto seres humanos. [...] é muito comum simplesmente sentir que devemos estar tocando com o arco o tempo todo, mas às vezes, parar de tocar com o arco para oferecer silêncio é a parte mais importante da ideia de um compositor. [...] no xadrez há um famoso grande mestre que disse que a ameaça de um ataque é muito pior do que o que um ataque venha a se tornar. Então, é a ameaça de que o que possa acontecer que é absolutamente crucial para a interpretação. (HARRELL, 2019, p. 423)

Ralph Kirschbaum, por sua vez, argumenta da seguinte forma:

[...] silêncio na música tem início no estágio de realizar frases e respirar. Vivemos em uma era na qual eventos acontecem muito rapidamente. Na era digital tudo está acontecendo de forma mais rápida do que podemos até imaginar. Ainda assim quando fazemos música, é terrivelmente importante dar espaço às ideias, o que na minha opinião significa respirar. Neste nível, estamos vivenciando o silêncio. Quando respiramos, este é um momento, um ínfimo momento de silêncio, de alívio, criando espaço. E este é o nível micro. (KIRSCHBAUM, 2019, p. 471)



Em relação ao nível macro, Kirschbaum prossegue apontando Beethoven como o mestre do uso do silêncio, ao indicar a relevância do gestual do intérprete:

Não é somente uma questão de respirar, ele [Beethoven] o faz para realizar um impacto dramático [...] quando se chega ao final de um movimento e você quer que o público sinta que toda a energia que esteve sendo empregada na composição se dissipou, foi embora, relaxou em direção ao nada, você quer segurar [a atenção do] público para que possa perceber isso, sentir isso em oposição à finalizar uma peça, abaixar o arco, mover a estante, fazer todo tipo de coisas que quebram a atmosfera completamente. Eu penso que nestes dois níveis, o silêncio é terrivelmente importante! (Ibid., p. 471-472)

A observação de Kirschbaum sobre o gestual corrobora com a visão de Weilerstein, que inclui, ademais, a questão da tensão gerada pelo silêncio:

[...] Talvez a primeira coisa que penso seja tensão. Silêncio enquanto tensão, isso é o que pode ser um silêncio pesado entre pausas ou até mesmo entre movimentos; às vezes é uma questão de ter tensão e relaxamento. [...] Outro silêncio óbvio pode ser o que ocorre entre movimentos de uma peça, e assim você pode se encontrar diante da interrupção da música, dos intérpretes baixando as suas mãos ou, digamos, os cantores fechando as suas bocas. Então talvez você não escute silêncio de forma alguma, mas somente algum tipo de rastejo, com o público tossindo e a tensão simplesmente meio que se desvanece. Então pode ser por um segundo, justamente antes da música de fato começar, e esse também é um momento muito especial. E este é um motivo por que entre movimentos – a menos que seja um público especialmente barulhento –, eu tento esperar até que essa tensão seja restaurada. (WEILERSTEIN, 2019, p. 481)

A partir da perspectiva da funcionalidade da tensão exercida pelos silêncios apontada por Weilerstein, verificamos que Oliveira Pinto e Hauri apontam para a existência de equilíbrio entre os sons e silêncio além de outras qualidades observáveis do silêncio na música. Vejamos o que diz o primeiro:

É um tema importantíssimo no sentido de que não existiria o preto, se não houvesse o branco [...]. O silêncio na música é tão importante para a própria música como o som em si. Eu vejo o silêncio como algo muito diverso. O silêncio pode significar tantas coisas diferentes, é incrível. O silêncio pode significar reflexão, pode criar uma tensão, pode significar um impulso para alguma coisa, se você tem um silêncio abrupto na música é a mesma coisa que colocar um fortíssimo [...] eu acho que o silêncio é algo tão fascinante como o próprio som. (PINTO, 2019, p. 526)

A diversidade de qualidades do silêncio sugerida por Oliveira Pinto também é objeto de reflexão por parte de Claude Hauri:

Silêncio é de fato uma parte muito importante da música, porque música é som e silêncio, portanto, temos um equilíbrio entre os dois. Silêncio, porém, não é o nada, silêncio é algo muito vivo. Isso é o lado mais importante [...], temos que começar a refletir que o silêncio não é um momento no qual nada acontece, senão ao contrário, silêncio é uma tensão. Essa tensão que encontramos no silêncio tem diferentes nuances. Pode ser um silêncio que seja muito energético, ou seja que traz energia. Pode ser um silêncio próximo à morte. Pode ser um

silêncio da escuridão ou um silêncio da iluminação. [...] E silêncio pode ser escrito de formas diferentes, porque, por exemplo, o silêncio que temos em uma pausa não é o silêncio criado no final de uma obra ou movimento. É um silêncio completamente diferente. [...] Silêncio poderia ser repouso [...] quando um adagio termina [...] por exemplo, em um concerto para piano de Mozart, essa última nota [...] ou o final de um réquiem, isso é silêncio, isso é o silêncio da perfeição. Podemos, porém [refletir sobre] o silêncio de uma pausa [o entrevistado canta os dois primeiros compassos da 5ª Sinfonia de Beethoven] esse é um silêncio completamente diferente. E isso, penso, naturalmente tem a ver com energia, e essa energia é emanada pelos músicos, porém também pelas pessoas que ouvem. Essas duas energias, que se encontram no silêncio, fazem esse momento tão repleto, tão intenso. (HAURI, 2019, p. 301)

Em depoimento singular, que acreditamos complementar as demais entrevistas aqui apresentadas, Hakhnazaryan aponta para a relação entre silêncio, *timing* e fraseado. O violoncelista esclarece:

[...] o silêncio entre notas é tão importante quanto as próprias notas, porque silêncio na música [...] com frequência é uma definição de *timing*, uma definição do tempo. Tempo na música para mim é a coisa mais importante. A parte mais importante da melodia ou da frase estrutural é o tempo porque com um *timing* diferente, um passo diferente, a mesma melodia pode soar de forma completamente diferente. Então, de modo a achar o estilo correto, a interpretação correta, você precisa ajustar o *timing*. Não somente vibrato, mas as dinâmicas e tudo mais, é tudo importante – mas para mim é mais como bijuterias. A real importância, é o tempo! Silêncio é uma importante parte do tempo. Por exemplo, com frequência há algumas peças do repertório de violoncelo como sonatas ou concertos onde tradicionalmente as pessoas tocam o próximo movimento *attacca* ou mais ou menos *attacca*. Como por exemplo, a Sonata para Violoncelo [e piano] de Shostakovich. Com relativa frequência, tradicionalmente é tocada *attacca*, o segundo movimento assim como o último movimento, com o que discordo totalmente. a) Porque Shostakovich foi muito claro com suas marcações e se ele quisesse *attacca* ele o teria escrito, tenho certeza disso; e, b) É muito importante dar tempo e dar silêncio a você mesmo assim como ao público, antes de fazer a mudança da música mais profunda e sincera para um final forte, grotesco e dançante de uma peça. É aí que o silêncio é o momento mais crucial. O silêncio para finalizar a frase, para escutar a música e absorvê-la o suficiente antes de iniciar uma nova jornada. [...] penso que isso é o mais relevante e para mim essa é parte da importância do silêncio, porque alguém me contou que quando se toca uma frase [...], sempre é necessário pensar a frase de forma mais longa do que ela é. Sustente a nota, se você a sustentar, mesmo quando tiver acabado, ela ainda é um pouco contínua durante o silêncio. Assim aquele silêncio é parte daquela frase. Eu acho que isso é muito importante. (HAKHNAZARYAN, 2019, p. 415-416)

### 3 CONCLUSÃO

Observamos que o tema é valorizado por personalidades do violoncelo, e que o é em forma rica e variada, com diferentes abordagens a respeito das funções e qualidades do silêncio na música. Conforme enunciado na introdução, o escopo deste artigo não visa analisar os paralelismos entre teorias já elaboradas sobre o silêncio na música e os

depoimentos reunidos. Cabe, porém, assinalar que, como era de se esperar, a pesquisa permitiu identificar analogias entre a teoria da música e práticas interpretativas, tanto em questões relacionadas à linguagem como de estruturação musical. Verificamos, por exemplo, uma proximidade entre os depoimentos de Oliveira Pinto e Hauri e as abordagens de Braman (1956) e Margulis (2007) quanto ao destaque que dão às diferentes qualidades atribuíveis ao silêncio na música. Verificamos também que, embora Lynn Harrell e Ralph Kirschbaum evidenciem em seus depoimentos a existência de dois grupos de silêncio observáveis durante o discurso musical – os silêncios estruturais e silêncios dramáticos – não é possível obter respostas mais claras sobre os dois grupos de silêncio meramente a partir da pergunta tratada no presente artigo. Essa relevante questão se encontra, contudo, respondida no âmbito de outras perguntas realizadas nas entrevistas, não apresentadas neste trabalho. Por último, a pesquisa indica que há assuntos pouco abordados por teóricos, como por exemplo o gestual de intérpretes, o *timing*, e suas diretas relações com o silêncio.<sup>8</sup> Não menos relevante, o vazio de referências teóricas é particularmente perceptível em algumas questões singulares, como na menção ímpar de Hauri, que faz alusão à energia que se forma em momentos de silêncio. Sem lugar a dúvidas, trata-se, nesse caso, de um terreno de grande subjetividade e, portanto, de difícil teorização. Por último, finalizamos este texto com as palavras de Fernando Pessoa, que nos aconselha: “Tente cativar por aquilo que teu silêncio contém.” (PESSOA, 1998, p. 132)

## REFERÊNCIAS

AQUINO, Felipe Avellar de; BIELSCHOWSKY, Pedro. **O silêncio na música: os momentos e suas funções**. Manaus. Anppom, 2018. Disponível em: <<http://anppom.com.br/congressos/index.php/28anppom/manaus2018/paper/view/5155>>. Acesso em: 9 Jul. 2021.

BIELSCHOWSKY, P.H.C. **O silêncio na música: uma investigação formal e de performance em obras para violoncelo e piano dos períodos clássico e romântico**. 2019. 561 f. Tese (Doutorado em Música). Centro de Comunicação, Turismo e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2019. Disponível em: <[https://sig-arq.ufpb.br/arquivos/2019250252ac611785358340ad8ae84ac/Tese\\_Pedro\\_Bielschowsky\\_2019.pdf?fbclid=IwAR21pwGYpkcJt5bq8uKibLLcYJ1NJFXnSMjuSSzbkgJg8Ub1Uyi4YRqtOg](https://sig-arq.ufpb.br/arquivos/2019250252ac611785358340ad8ae84ac/Tese_Pedro_Bielschowsky_2019.pdf?fbclid=IwAR21pwGYpkcJt5bq8uKibLLcYJ1NJFXnSMjuSSzbkgJg8Ub1Uyi4YRqtOg)>. Acesso em: 18 jun. 2021.

BRAMAN, Wallis Dwight. **The use of silence in instrumental works of representative composers**. 1956. 337 f. Tese (Doutorado) Eastman School of Music - Rochester University, Rochester, 1956.

CLIFTON, Thomas. **The Poetics of Musical Silence**. The Musical Quarterly, Oxford University Press, [S.], v. 62, n. 2, p. 163-81, 1976. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/741335>>. Acesso em: 22 ago. 2017.

CONE, Edward T. **Musical Form and Musical Performance: The Picture and the Frame. The Nature of Musical Form**. New York: W.W. Norton and Company, 1968.

<sup>8</sup> *Timing* é parte do escopo do trabalho intitulado *Shaping Time* (EPSTEIN, 1995).

- DAUGHERTY, William Patrick. **The Significance of Silence in the String Quartets of Beethoven**. 1979. 88p. Tese (Mestrado). Department of Music, Ohio State University, 1979.
- EPSTEIN, David. **Shaping Time: Music, the Brain and Performance**. Schirmer Books: New York, 1995.
- HAKHNAZARYAN, Narek. **Apêndice 3.3. In: BIELSCHOWSKY, P.H.C. O silêncio na música: uma investigação formal e de performance em obras para violoncelo e piano dos períodos clássico e romântico**. 2019. 561 f. Tese (Doutorado). Centro de Comunicação, Turismo e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2019. p.415 – 422.
- HARRELL, Lynn. **Apêndice 3.4. In: BIELSCHOWSKY, P.H.C. O silêncio na música: uma investigação formal e de performance em obras para violoncelo e piano dos períodos clássico e romântico**. 2019. 561 f. Tese (Doutorado). Centro de Comunicação, Turismo e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2019. p.423-433.
- HARRIS, Ellen T. **Silence as Sound: Handel's Sublime Pauses**. California: University of California Press The Journal of Musicology Vol 22, no. 4: p. 521-58. 2005. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/10.1525/jm.2005.22.4.521>>. Acesso em: 31 jul 2017.
- HAURI, Claude. **Apêndice 1.4. In: BIELSCHOWSKY, P.H.C. O silêncio na música: uma investigação formal e de performance em obras para violoncelo e piano dos períodos clássico e romântico**. 2019. 561 f. Tese (Doutorado). Centro de Comunicação, Turismo e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2019. p.301-308.
- HELMERSON, Frans. **Apêndice 3.5. In: BIELSCHOWSKY, P.H.C. O silêncio na música: uma investigação formal e de performance em obras para violoncelo e piano dos períodos clássico e romântico**. 2019. 561 f. Tese (Doutorado). Centro de Comunicação, Turismo e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2019. p.434-445.
- ISSERLIS, Steven. **Apêndice 3.7. In: BIELSCHOWSKY, P.H.C. O silêncio na música: uma investigação formal e de performance em obras para violoncelo e piano dos períodos clássico e romântico**. 2019. 561 f. Tese (Doutorado). Centro de Comunicação, Turismo e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2019. p.466-470.
- KIRSCHBAUM, Ralph. **Apêndice 3.8. In: BIELSCHOWSKY, P.H.C. O silêncio na música: uma investigação formal e de performance em obras para violoncelo e piano dos períodos clássico e romântico**. 2019. 561 f. Tese (Doutorado). Centro de Comunicação, Turismo e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2019. p.471-480.
- LISSA, Zofia. **Aesthetic Functions of Silence and Rests in Music**. Journal of Aesthetics and Art Criticism, [S.l.], v. 22, n. 4, p. 443-454, 1964. Disponível em: <[www.jstor.org/stable/427936](http://www.jstor.org/stable/427936)>. Acesso em 23 jun. 2017.
- MARGULIS, Elisabeth Hellmuth. **Moved by Nothing: Listening to Musical Silence**. Journal of Music Theory, Yale, v. 51, p. 245-276, 2007.
- OLIVEIRA PINTO, Matias de. **Apêndice 4.4. In: BIELSCHOWSKY, P.H.C. O silêncio na música: uma investigação formal e de performance em obras para violoncelo e piano dos períodos clássico e romântico**. 2019. 561 f. Tese (Doutorado). Centro de Comunicação, Turismo e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2019. p.526-539.
- PESSOA, Fernando. **Moral, Regras de Vida, Condições de Iniciação**. Lisboa: Edições Manuel Lencastre, 1998.

SCHMIDT, Wolfgang Emmanuel. **Apêndice 1.10. In: BIELSCHOWSKY, P.H.C. O silêncio na música: uma investigação formal e de performance em obras para violoncelo e piano dos períodos clássico e romântico.** 2019. 561 f. Tese (Doutorado). Centro de Comunicação, Turismo e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2019. p.348-366.

WEILERSTEIN, Alisa. **Apêndice 3.9. In: BIELSCHOWSKY, P.H.C. O silêncio na música: uma investigação formal e de performance em obras para violoncelo e piano dos períodos clássico e romântico.** 2019. 561 f. Tese (Doutorado). Centro de Comunicação, Turismo e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2019. p.481-496.

# CAPÍTULO 7

## SONS BRILHANTES E SONS AVELUDADOS: UM EXPERIMENTO VOCAL COM O SUPORTE PRAAT

Data de submissão: 01/05/2021

Data de aceite: 21/05/2021

**Régis Luís de Carvalho Silva**

<http://lattes.cnpq.br/8396518282393463>

<https://orcid.org/0000-0001-7434-2546>

**RESUMO:** Este trabalho apresenta os resultados obtidos em um experimento, no qual através de análise acústica vocal, investigou-se possíveis diferenças em dados espectrais gerados a partir de uma mesma melodia cantada por voz masculina, com a laringe em duas diferentes posições. O objetivo deste trabalho foi contribuir para uma melhor compreensão sobre a relação entre a posição da laringe no pescoço do cantor e o resultado sonoro obtido. Assim, os resultados foram confrontados com as percepções de (CAMPOS, 2007) e (MILLER, 2008). O primeiro autor liga sons “escuros e aveludados” com uma laringe mais baixa no pescoço, e sons claros e brilhantes com uma laringe mais alta no pescoço. O segundo, coloca que uma laringe mais alta no pescoço favoreceria a produção de harmônicos agudos, enquanto uma laringe mais baixa no pescoço favoreceria harmônicos graves. A metodologia utilizada teve como base a gravação de dois áudios de um mesmo vocalize executado por

uma mesma voz masculina. A primeira emissão vocal gravada foi executada com a laringe em uma posição abaixada no pescoço e a segunda com a laringe em uma posição mais alta no pescoço. Para processar os dados obtidos na coleta, foi utilizado o software Praat, software para análise acústica, muito utilizado por profissionais da voz. Extraiu-se dados sobre o pitch, os formantes, a intensidade, onda sonora, Jitter, Shimmer, e o espectrograma vocal de cada um dos áudios gravados. Dos parâmetros acústicos analisados, os que apresentaram diferenças mais significativas entre os dois áudios foram onda sonora, formantes e frequência. Os resultados encontrados reforçam a visão de (MILLER, 2008) e (CAMPOS, 2007) de que a posição da laringe no pescoço tem relação direta com o resultado sonoro emitido.

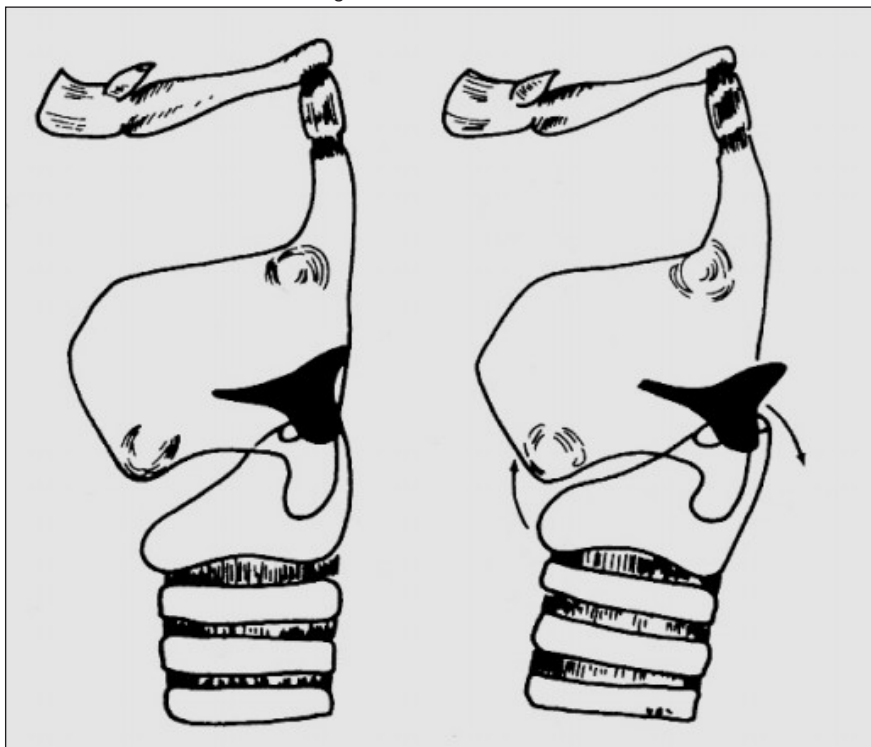
**PALAVRAS-CHAVE:** Análise acústica vocal. Posicionamento laringeo. Voz Cantada.

### 1 INTRODUÇÃO

A emissão vocal de um cantor é resultado de finos ajustes motores nos vários órgãos de seu aparelho fonador. Embora se reconheça que outras estruturas possam ter ação direta na fonação, cita-se como componentes principais do aparelho fonador: pulmões, diafragma, pregas vocais, laringe, faringe, língua, lábios, véu palatino, mandíbula

e cavidades de ressonância do trato vocal. Funcionando através de um complexo sistema de ações concatenadas entre esses componentes, o aparelho fonador do ser humano é capaz de gerar múltiplas sonoridades. Dentre os componentes que fazem parte do aparelho fonador, a laringe exerce um papel central no processo de emissão vocal. Segundo (ZEMPLIN, 2000, p.52), a laringe atua como uma espécie de válvula especializada que ora permite, ora bloqueia a passagem do ar. É na laringe que ficam situadas as pregas vocais do cantor, o que a torna o principal responsável pela produção do som. Sobre esse mecanismo de produção sonora (CAMPOS, 2007, p.23) afirma: “A geração do som vocal acontece quando o ar vindo dos pulmões passa pelas pregas vocais [...] em coaptação (fechamento) glótica.” Além de atuar como fonte sonora primária, a laringe é responsável por ajustes motores (por exemplo o movimento de báscula) que permitem que o cantor cante as notas agudas, transitando pelos registros vocais sem maiores esforços para sua saúde vocal. Abaixo, uma ilustração do comportamento da laringe durante o movimento de báscula, segundo (ZEMPLIN, 2000).

Figura 1: Movimento báscula<sup>1</sup>

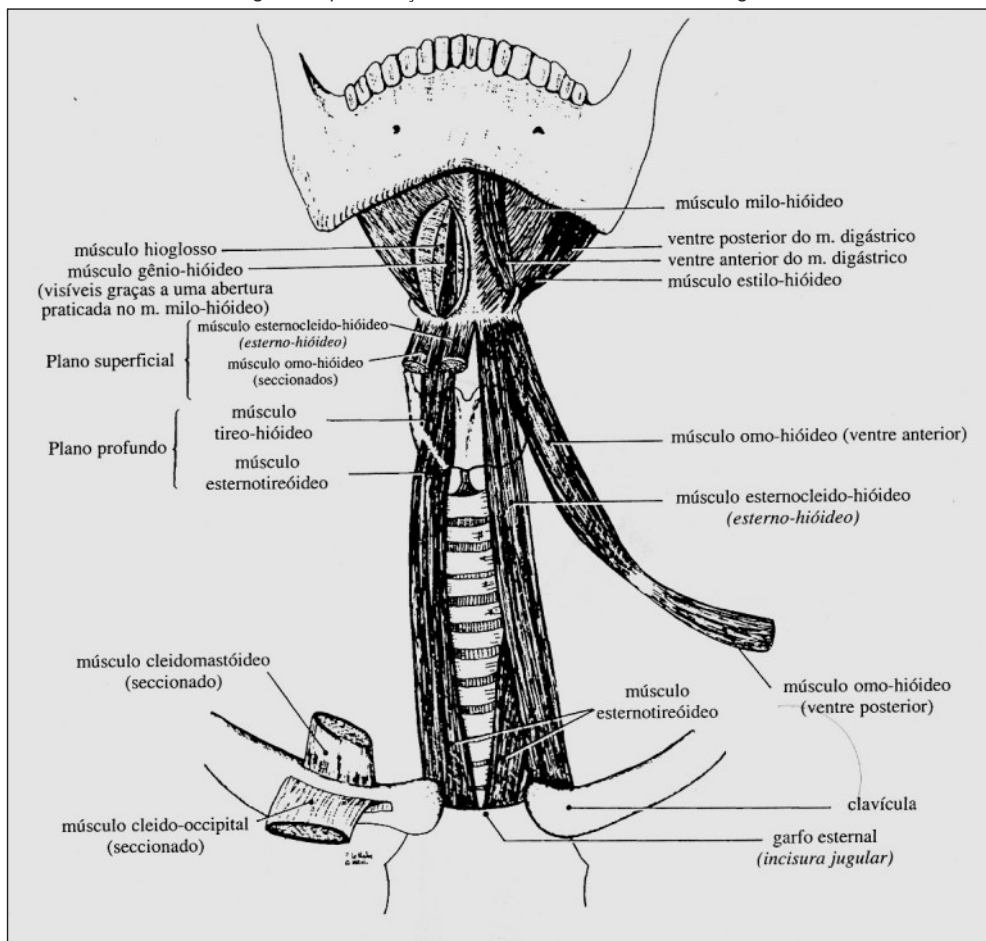


No que tange o resultado sonoro final emitido pelo cantor, alguns autores defendem que a laringe também exerce papel importante. Fisiologicamente, a laringe através de

<sup>1</sup> Fonte: (ZEMPLIN, 2000, p. 131).

uma musculatura específica, pode se deslocar verticalmente no pescoço, influenciando no sistema de ressonância do cantor. Abaixo, uma visão dos músculos extrínsecos da laringe, que são segundo (HUCHE, 1999), responsáveis por essa locomoção vertical. Os músculos abaixadores segundo o autor são: esternotireoideo, tireohioideo, esternocleido-hioideo e homo-hioideo. Os músculos elevadores são: estilo-hioideo, ventre posterior do digástrico (suspensórios superiores), milo-hioideo, gênio-hioideo e ventre anterior do digástrico (suspensórios inferiores).

Figura 2: Apresentação dos Músculos Extrínsecos da Laringe<sup>2</sup>



Relacionando capacidade de locomoção da laringe com emissão vocal, (BEHLAU e PONTES, 1995, p. 121) consideram que a laringe pode estar em três principais posições: elevada, normal e abaixada. Os autores ponderam que com a laringe em uma posição mais baixa, o trato vocal do cantor é alongado. Com o mesmo olhar, (CAMPOS, 2007, p. 37) cita

<sup>2</sup> Fonte: (HUCHE, 1999, p. 132).



o papel da laringe como reguladora da extensão do tubo ressonantal (tubo com cavidades do trato vocal que funcionam como ressonadores) do cantor. Tal estado de coisa segundo os autores acima, influenciaria as características do timbre do cantor. (CAMPOS, 2007, p. 38) ainda acrescenta que há cantores que tem como base da emissão vocal uma laringe mais baixa, o que sensorialmente geraria um som mais “escuro e aveludado”, enquanto outros cantores adotam uma emissão vocal com uma laringe mais elevada, o que geraria um som mais “metálico” ou mais “brilhante”. A possibilidade de avaliar de forma perceptiva o som que o cantor gera em emissão vocal com a laringe em diferentes posições é uma importante ferramenta no entendimento do processo de produção vocal. Porém, por si só não esclarece um fenômeno tão complexo. O que acontece efetivamente nos parâmetros acústicos da voz em cada ajuste de posição da laringe não está esclarecido. Neste artigo, foi proposto um experimento para comparar dados espectrográficos gerados a partir de uma emissão vocal com laringe em duas posições: normal (próximo a região da fala) e abaixada. O objetivo deste trabalho foi contribuir para uma melhor compreensão sobre a relação entre a posição da laringe no pescoço do cantor e o resultado sonoro final emitido. Uma questão básica de pesquisa norteou o experimento aqui relatado: Surgem significativas diferenças de dados na análise acústica ao se comparar uma emissão vocal com laringe abaixada com uma emissão vocal com laringe na altura da voz falada? A seguir será descrito a metodologia adotada e os parâmetros vocais que serão avaliados na análise acústica proposta.

## 2 REFERENCIAL TEÓRICO

Ao analisar o processo de fonação do ser humano é possível perceber que a voz tem mecanismo de funcionamento muito semelhante aos mecanismos de funcionamento dos instrumentos musicais. Segundo (BEHLAU e REHDER 2009, p. 3), a fonação ocorre quando o ar que inspiramos sai dos pulmões fazendo vibrar as pregas vocais situadas na laringe. Essa vibração das pregas vocais gera um sinal sonoro glótico que será amplificado pelas estruturas de ressonância do aparelho fonador. A grosso modo, uma mecânica de atuação muito próxima da utilizada no violino, no qual o som é gerado pelo friccionamento do arco (comparativamente o arco faria o papel da coluna de ar vinda dos pulmões) nas cordas (as cordas atuam como as pregas vocais), gerando um sinal sonoro amplificado pela caixa do instrumento (a caixa atuaria como as cavidades de ressonância da voz). Apesar das semelhanças entre o funcionamento da produção vocal e da produção sonora nos instrumentos, há que se mencionar uma diferença entre eles, que faz com que surjam mais incertezas sobre as questões vocais. Enquanto o processo sonoro no

instrumento é palpável, a produção sonora requer mais intuição e propriocepção<sup>3</sup> por parte do cantor. Ou seja, enquanto um violinista pode ver que seu arco está terminando e, portanto, lhe é possível mudá-lo de direção para continuar o fraseado musical, o cantor não pode “medir quanto ar gastou ou quanto sobra”, tendo que se ajustar de certo modo de forma intuitiva. É muito comum que o discurso sobre as práticas que envolvem o ato de cantar seja baseado em termos mais ligados ao aspecto sensorial que propriamente ao aspecto fisiológico. Talvez pela dificuldade citada em mensurar concretamente cada ação, já que a voz é um instrumento interno e, portanto, invisível. Trazendo a discussão para o tema desse trabalho que é a relação da posição da laringe no pescoço do cantor com o resultado sonoro emitido, percebe-se que mais uma vez o aspecto sensorial é o mais abordado pela literatura que trata do assunto. (MILLER, 2008, p.103-106 ) cita a relação da posição da laringe com o “Chiaroscuro”<sup>4</sup>. O autor, recorre a uma narrativa sensorial para descrever o som dizendo que uma laringe alta no pescoço favoreceria o excesso de harmônicos agudos (Chiara, ou som claro) enquanto uma laringe muito abaixada favoreceria um som com harmônicos graves( Scuro ou som escuro). Da mesma forma, como mencionado anteriormente, (CAMPOS, 2007) liga sons “escuras e aveludados” com uma laringe baixa no pescoço e sons “claros e brilhantes” com uma laringe alta no pescoço. Embora seja indispensável para o profissional da voz, as informações que surgem de uma análise sonora por meio da percepção sonora, acredita-se que confrontar os dados obtidos em uma análise acústica com as percepções destes autores, poderia auxiliar na compreensão sobre como se dá a sonoridade quando a emissão vocal ocorre com a laringe em duas diferentes posições. Dados como frequência (pitch), formantes, intensidade, espectrograma e onda sonora serão analisados e discutidos visando uma melhor compreensão sobre o fenômeno.

### 3 PROCEDIMENTO METODOLÓGICO

A gravação foi feita em sala fechada da Escola de Música da Universidade do Estado de Minas Gerais no dia 09/11/2016 . A sala não possui tratamento acústico, mas permite um nível de ruído externo satisfatório. Foram gravados dois áudios com voz masculina executando com a vogal [ê] um arpejo do acorde Fá Maior (Fá2 - Lá2- Dó3). No primeiro áudio, o cantor emitiu o som com a laringe posicionada em uma altura próxima a posição da fala. No segundo áudio, foi pedido que o cantor “abaixasse” sua laringe em um gesto semelhante ao bocejo e então cantasse o arpejo. O tempo de execução do

<sup>3</sup> Propriocepção segundo (CAMPOS, 2007, p. 48, 49), seria uma percepção do comportamento das musculaturas e órgãos envolvidos na fonação.

<sup>4</sup> Segundo (MILLER, 2008, p. 27) O *Chiaroscuro* seria o equilíbrio entre harmônicos graves e agudos em uma mesma nota musical.

arpejo foi de 4 segundos nas duas versões. O andamento foi marcado por metrônomo. O compasso escolhido foi 4 por 4. A nota Fá2 e Lá2 duraram o tempo de 1 seminima enquanto a nota C3 durou o tempo de uma mínima. Ex:

Fig 3: Fragmento com a melodia cantada no experimento aqui relatado.



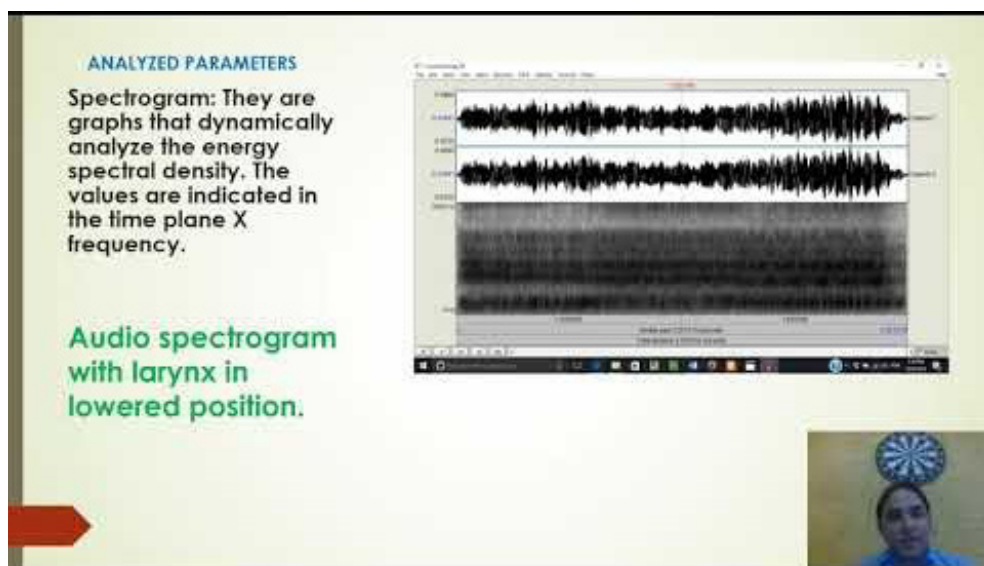
A distância do cantor para o microfone foi de um metro. O microfone utilizado foi da Marca AKG, modelo C - 414 -B XL II.

### 3.1 PROCESSAMENTO DOS DADOS

Para processar os dados obtidos na coleta, foi utilizado o software Praat. O Praat é um software gratuito para análise acústica, muito utilizado por profissionais da voz, principalmente pelos fonoaudiólogos. Extraiu-se dados sobre o pitch, os formantes, a intensidade e o espectro vocal de cada um dos áudios gravados. A seguir, foi traçado um paralelo entre os resultados obtidos para cada item acima citado e discutido os resultados.

### 3.2 OS DADOS COLETADOS

É possível ouvir os áudios coletados abaixo, em nota de rodapé<sup>5</sup>.



**ANALYZED PARAMETERS**

Spectrogram: They are graphs that dynamically analyze the energy spectral density. The values are indicated in the time plane X frequency.

Audio spectrogram with larynx in lowered position.

<sup>5</sup> Áudio coletado no experimento apresentado neste trabalho disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YJi6O7pOBG0&t=81s>.

### 3.3 ONDA SONORA

É uma onda longitudinal de compressão/rarefação que é capaz de produzir sensação auditiva.

Fig 5: Onda sonora com a laringe em posição normal

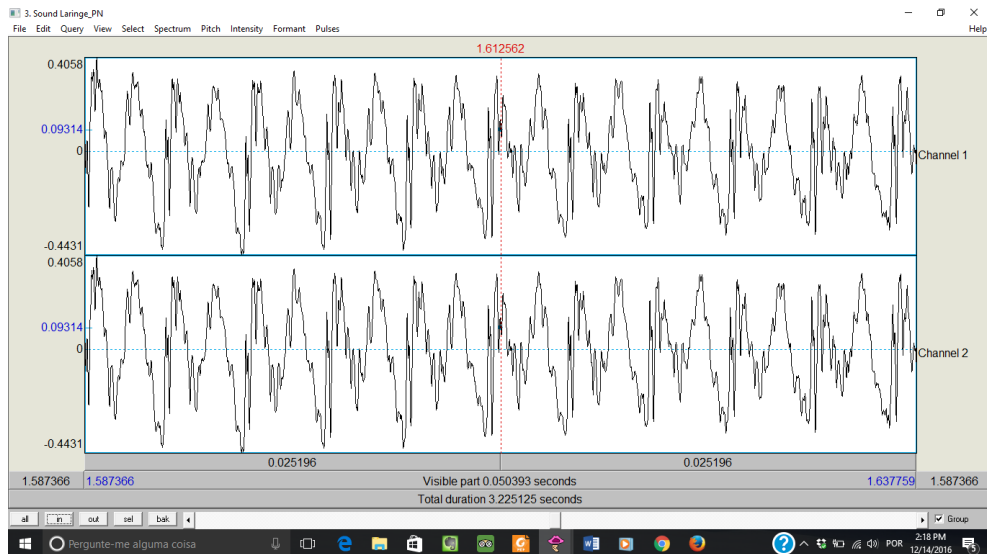
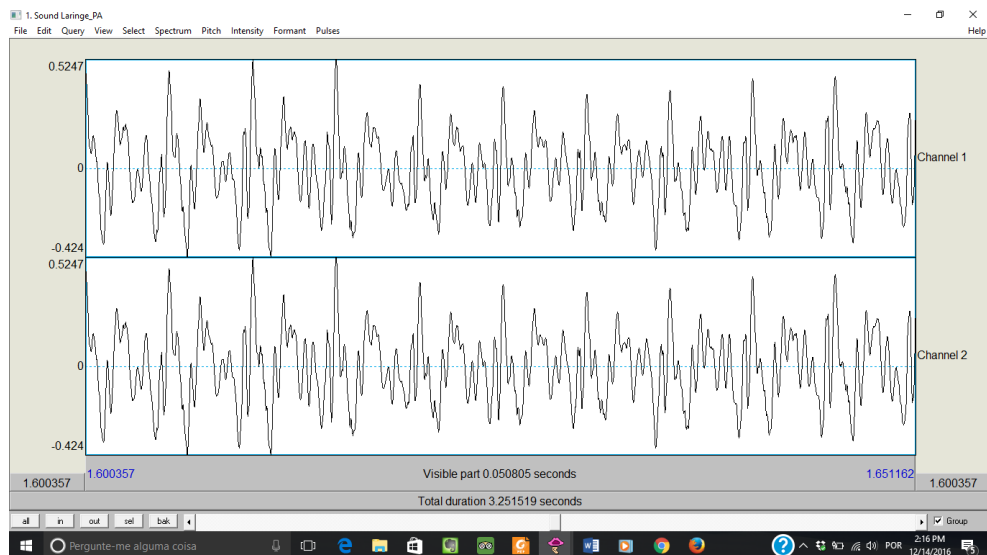


Fig 6: Onda sonora com a laringe na posição abaixada



### 3.4 SPECTOGRAMA

São gráficos que analisam dinamicamente a densidade spectral de energia. Os valores são indicados no plano tempo X frequência.

Fig 7: Spectrograma áudio com laringe na posição normal

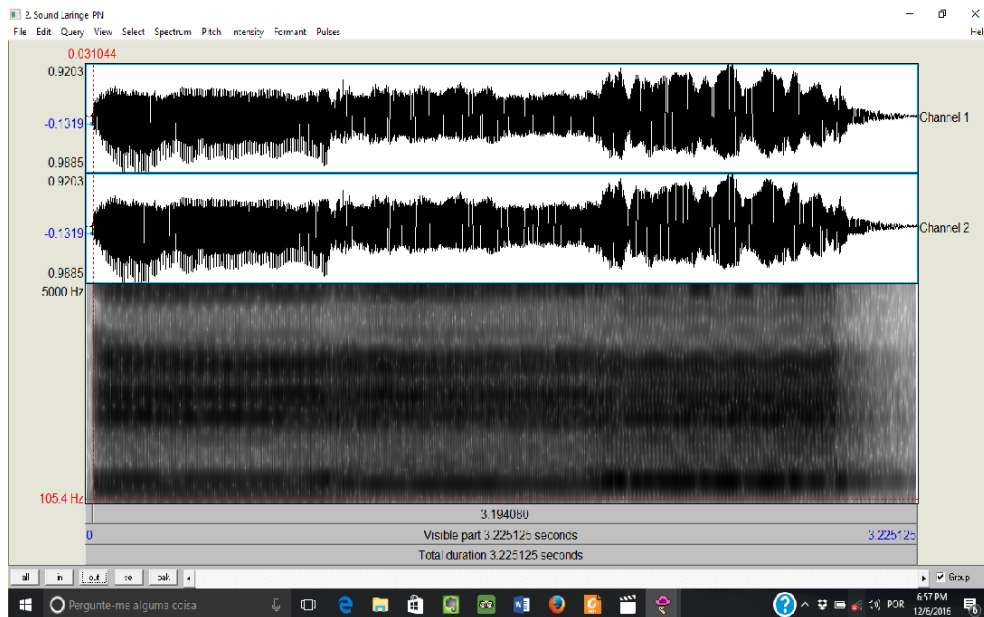
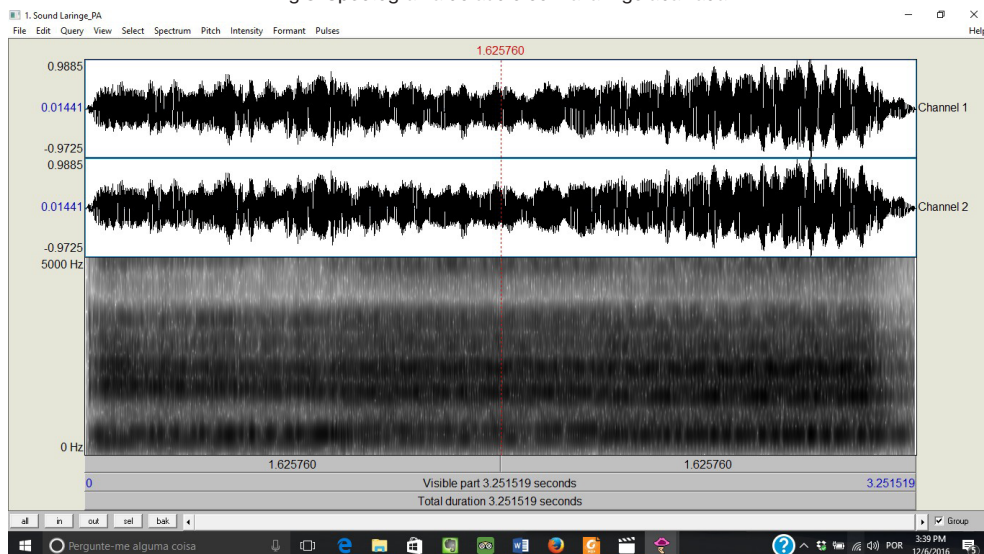


Fig 8: Spectrograma do áudio com a laringe abaixada



### 3.5 PITCH OU FREQUÊNCIA

Tem relação com a altura sonora, e é medida em Hertz.

Fig 9: Pitch do áudio com laringe em posição normal

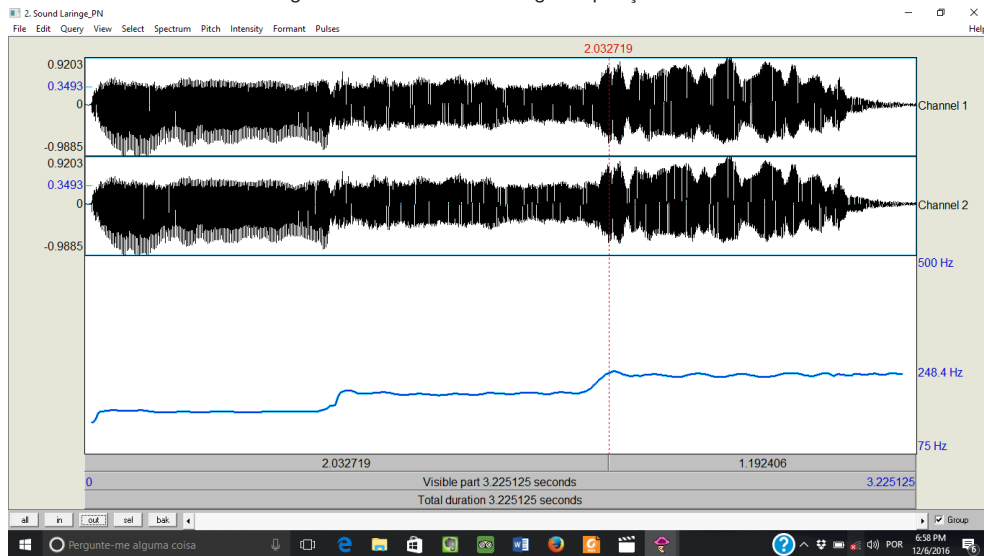
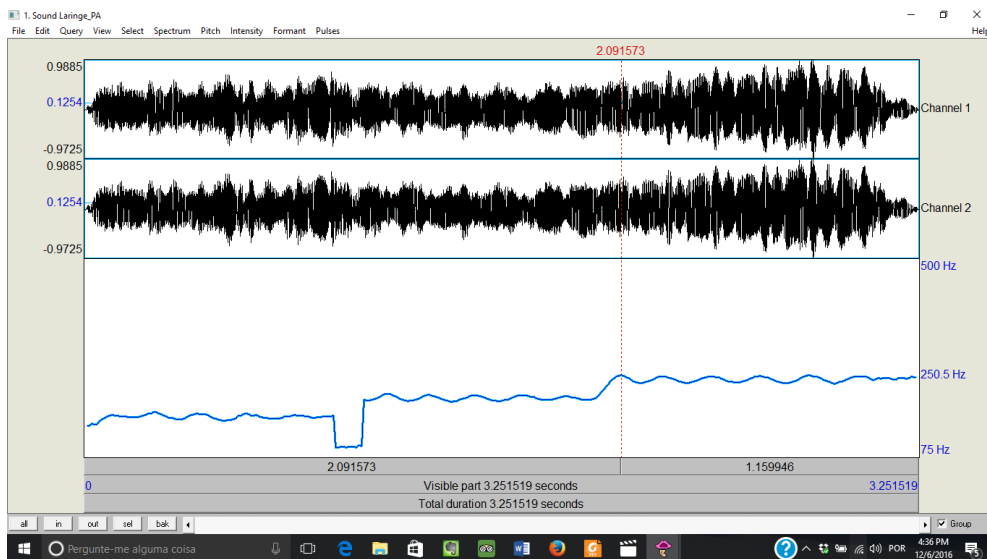


Fig 10: Pitch do áudio com laringe em posição abaixada



### 3.6 INTENSIDADE

A classificação do som como forte ou fraco está relacionada ao nível de intensidade sonora e essa intensidade é medida em decibéis.

Fig 11: Intensidade no áudio com a laringe na posição normal

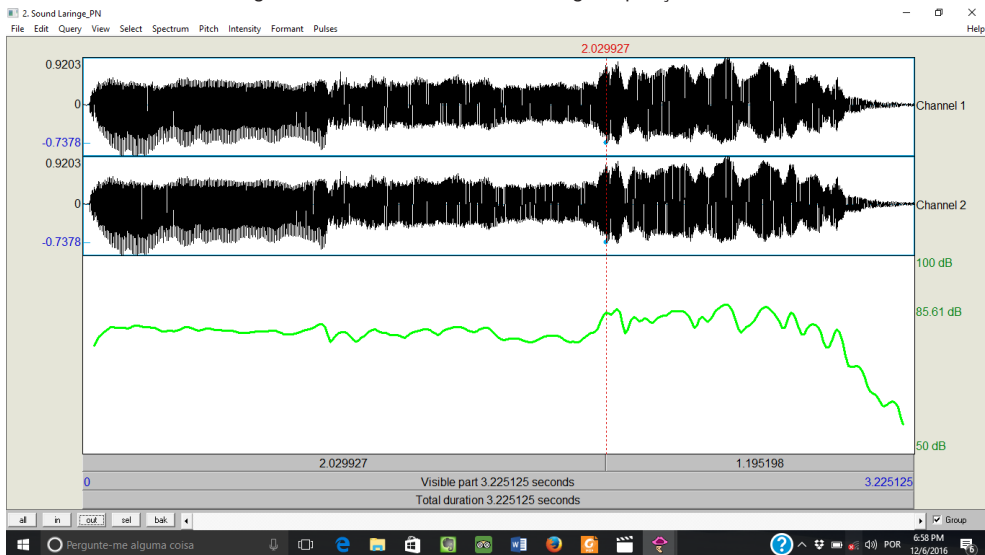
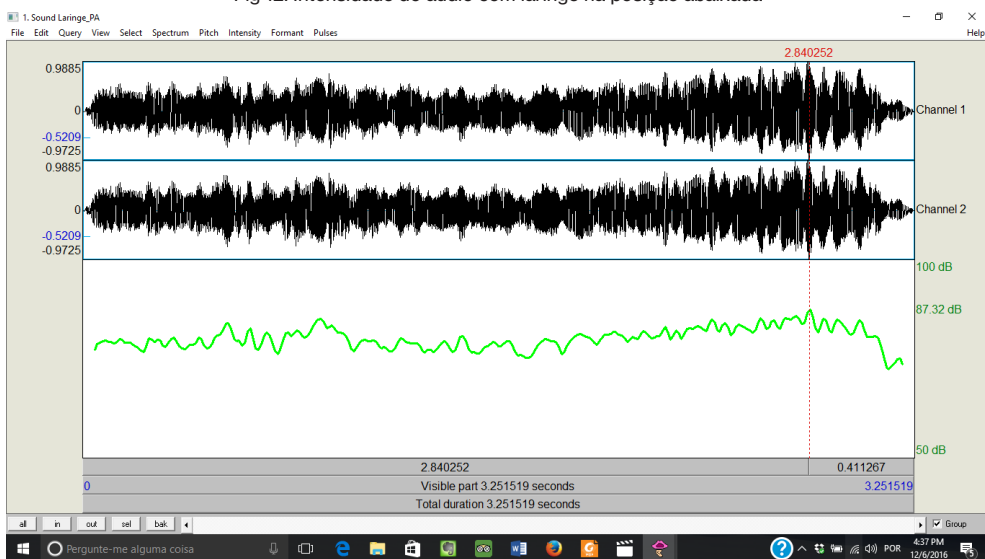


Fig 12: Intensidade do áudio com laringe na posição abaixada



### 3.7 FORMANTES

São pontos específicos do trato vocal nos quais a frequência fundamental de uma nota emitida pelo cantor são reforçadas.

Figura 13: Formantes do áudio com a laringe na posição normal

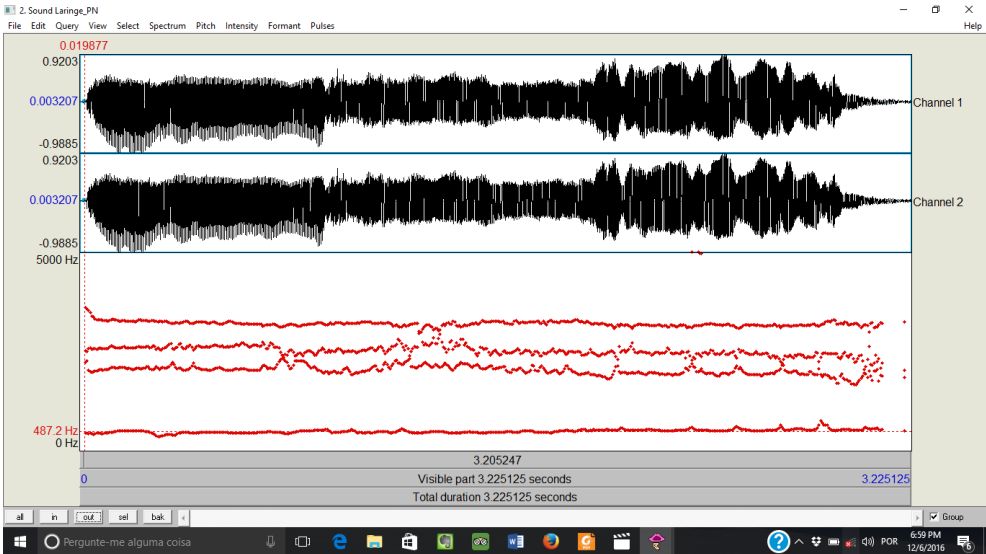
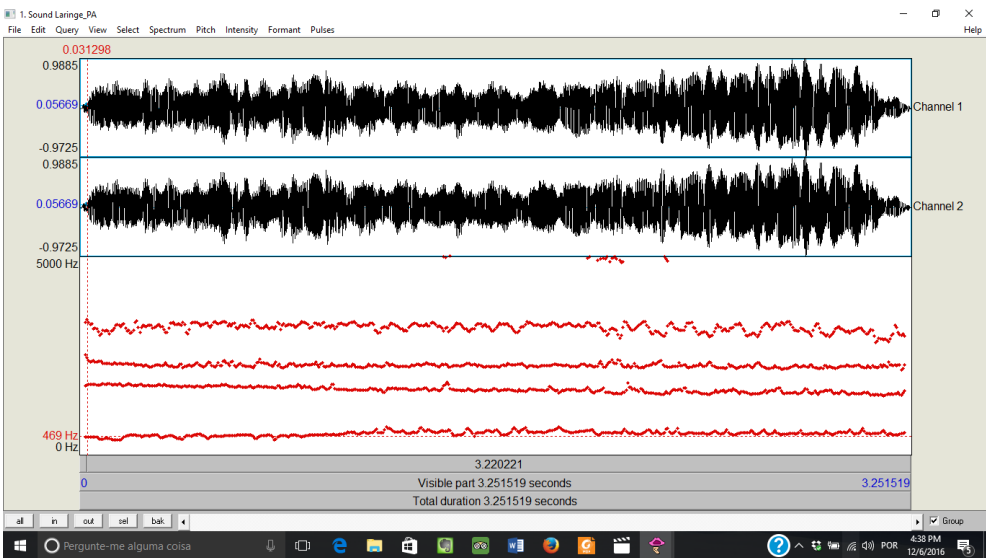


Figura 14: Formantes do áudio com a laringe na posição abaixada



### 3.8 JITTER

Trata da variabilidade da frequência fundamental considerada por como uma medida de perturbação da altura sonora.



Tabela 1: Relatório de voz obtido em análise acústica com o software Praat - Parâmetro Jitter

Jitter	
Laringe posição abaixada	1%
Laringe posição Normal	0.47%

### 3.9 SHIMMER

Trata da variabilidade da intensidade, ou seja, é uma medida de perturbação da amplitude da onda sonora.

Tabela 1: Relatório de voz obtido em análise acústica com o software Praat - Parâmetro Shimmer

Shimmer - Laringe	
Posição abaixada	12%
Posição normal	7.40%

## 4 DISCUSSÃO DOS DADOS COLETADOS

O artigo procurou através de experimento, verificar se é possível apontar alguma diferença nos dados colhidos em uma análise acústica, na qual uma voz masculina canta uma mesma melodia, com a laringe em duas diferentes posições (normal e abaixada). Visando facilitar a discussão dos resultados, será descrito como P.A o áudio com a laringe em posição abaixada e como P.N, o áudio com a laringe em posição normal. Foi possível perceber variações entre os dois áudios nos parâmetros analisados, (ondas sonoras, espectograma, pitch, intensidade, formantes, jitter, e shimmer). Embora a intensão não seja analisar profundamente os parâmetros acima, bem como indicar uma emissão ou outra como correta a partir dos resultados, é possível refletir sobre alguns dados específicos. O gráfico de onda sonora mostra diferença de amplitude e uniformidade entre os áudios. O áudio P.A gerou ondas sonoras mais amplas e de ciclos mais uniformes do que o áudio P.N. Analisando o espectograma dos dois áudios, concluiu-se que tanto áudio P.A quanto áudio P.N, geraram um espectograma que mostra concentração de energia bem distribuída entre os formantes. No parâmetro frequência, o áudio P.N gerou uma onda constante entre as notas cantadas. Já o áudio P.A apresentou várias pequenas oscilações entre cada nota. Há que se destacar que entre a nota Fá2 e a nota Lá2 no áudio P.A, a frequência sofreu uma brusca queda quase atingindo o zero, ou uma interrupção na fonação. No parâmetro

intensidade, observou-se pouca oscilação entre uma nota e outra nos dois áudios, com excessão da emissão da nota C3 no áudio P.A no qual a curva de intensidade aumenta de forma considerável. Ao analisar os formantes, percebe-se que no áudio P.A, os formantes 1, 2 e 3 estão bem definidos com o formante 4 menos definido. O áudio P.N apresentou os formantes 1 e 4 bem definidos e os formantes 2 e 3 com menor definição. O parâmetro Jitter nos dois áudios não apresentaram discrepância considerável. O shimmer do áudio P.A apresenta maior índice de perturbação que o Shimmer do áudio P.N.

## 5 CONCLUSÃO

Conclui-se nesse artigo que a emissão vocal com laringe em posição normal no áudio coletado gera dados acústicos diferentes da emissão vocal com laringe abaixada. Dos parâmetros acústicos analisados, os que apresentaram diferenças mais significativas foram onda sonora, formantes, e frequência. A análise dessas diferenças bem como o impacto no resultado sonoro do cantor são temas para trabalhos futuros, mas os resultados encontrados reforçam a visão de Miller (2008) e Campos (2007) de que a posição da laringe influencia diretamente a sonoridade emitida pelos cantores.

## REFERÊNCIAS

- BAUER, Martin W.; GASKELL, George. Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático. In: **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. Vozes, 2010.
- BEHLAU, Mara; PONTES, Paulo. **Avaliação e tratamento das disfonias**. Editora Lovise, 1995.
- BEHLAU, Mara; REHDER, Maria Inês. **Higiene vocal: Para o canto coral**. Revinter, 2009.
- CAMPOS, Paulo Henrique. **O impacto da Técnica de Alexander na prática do canto: um estudo qualitativo sobre as percepções de cantores com experiência nessa interação**. 2007. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Minas Gerais.
- DINVILLE, Claire. **A técnica da voz cantada**. Enelivros, 1993.
- LE HUCHE, François; ALLALI, André. **A voz: anatomia e fisiologia dos órgãos da voz e da fala**. Artes Médicas, 1999.
- MILLER, Richard. **Securing Baritone, Bass-Baritone, and Bass Voices**. New York: Oxford University Press, 2008.
- ZEMLIN, Willard R. **Princípios de anatomia e fisiologia em fonoaudiologia**. Artes Médicas Sul, 2000.

## CAPÍTULO 8

### A INTRODUÇÃO DO GLOCKENSPIEL NAS OFICINAS DE PERCUSSÃO DO PROJETO GURI NOS CENTROS DE INTERNAÇÃO DA FUNDAÇÃO CASA, SÃO PAULO

Data de submissão: 24/05/2021

Data de aceite: 11/06/2021

**Rafael Y Castro**

Instituto de Artes da UNESP  
São Paulo, SP

<http://lattes.cnpq.br/8189283223288109>

**Carlos Stasi**

Instituto de Artes da UNESP  
Diadema, SP

<http://lattes.cnpq.br/7599278248922943>

**RESUMO:** Esse trabalho tem a intenção de mostrar a importância da introdução da percussão melódica nos cursos de percussão proporcionados pelo Projeto Guri aos jovens internos que cumprem medida socioeducativa nos Centros de Internação da Fundação Casa. Mostra aspectos da transformação do ensino e da aprendizagem no maior projeto social do país que utiliza a música como ferramenta de inserção dos indivíduos na sociedade.

**PALAVRAS-CHAVE:** Projeto Guri. Fundação Casa. Social. Percussão. Glockenspiel.

#### THE INTRODUCTION OF GLOCKENSPIELS IN PERCUSSION WORKSHOPS OF PROJETO GURI AT CONFINEMENT CENTERS OF FUNDAÇÃO CASA, SÃO PAULO

**ABSTRACT:** This work points out the importance of introducing melodic percussion in the musical programs offered to young convicts at confinement centers of Fundação Casa in the state of São Paulo. It also shows the transformation of processes of teaching and learning in this major social Project in Brazil that uses music as a tool for individual reinsertion in society.

**KEYWORDS:** Projeto Guri. Fundação Casa. Social. Percussion. Glockenspiel.

#### 1 INTRODUÇÃO

O Projeto Guri é considerado o maior projeto social do país, utilizando a música como ferramenta de inclusão a partir de diversos cursos de instrumento oferecidos no estado de São Paulo, entre eles os que ocorrem nas oficinas de percussão presentes nos Centros de Internação – CI (onde os jovens internos ficam de 3 meses a um ano) e Centros de Internação Provisória – CIP (onde os jovens internos ficam até 3 meses). Desde a sua criação, no ano de 1995, foram abertos

diversos polos de ensino de música que têm transformado gerações ao longo dos seus 26 anos de atuação. Atualmente, o Projeto Guri tem 305 polos com diversos cursos de instrumento no estado de São Paulo, sendo que 290 desse total dispõe do curso de percussão. A Fundação Casa tem 24 polos na capital e 16 no interior, num total de 40 polos que utilizam o glockenspiel nas oficinas de percussão. O instrumento foi implantado gradativamente nos polos, até chegar nesse número. A escolha por esse instrumento melódico de percussão deveu-se ao menor custo e praticidade, visto ser o menor teclado de percussão. As aulas ocorrem duas vezes por semana com a duração de 1:30 horas nos CI e 1:00 hora nos CIP. Nos centros que possuem mais cursos do Projeto Guri – violão e coral, por exemplo –, há mais 30 minutos para prática de conjunto entre todos os cursos. O formato das aulas e oficinas inicialmente ministradas nos polos era bastante diversificado, pois no início não havia uma equipe educacional que acompanhasse as atividades no campo. Isso acabou proporcionando aos educadores e alunos uma possibilidade ampla de desenvolvimento, já que muitos educadores foram mudando suas abordagens pedagógicas de acordo com a prática diária. Atualmente, há o auxílio de uma equipe educacional que acompanha todas as atividades de diversas maneiras.

Figura 1: Jovens da Fundação Casa em apresentação do Projeto Guri no Encontro de Polos realizado no Memorial da América Latina em 2005.



Fonte: Arquivo interno FCASA.

Propositalmente, a qualidade da imagem não pode ser muito boa; já que os jovens, pela legislação brasileira, não devem ser expostos publicamente.

## 2 DOS EDUCADORES E DO MATERIAL DIDÁTICO

A partir de 2011 foi criado um material didático específico para os cursos de instrumento – o Livro do Educador e o Livro do Aluno. Este último foi feito para que cada aluno pudesse levar o material consigo, podendo ter pleno acesso às atividades orientadas a partir dos conteúdos progressivos existentes no Livro do Educador. Apesar da implantação desse material didático, foi necessária a utilização de outros materiais de apoio, devido a diversidade do naipe de percussão. Justamente por isso, no ano de 2015, os próprios educadores da Fundação Casa organizaram uma apostila específica contendo um compilado de 42 melodias, previamente utilizadas no campo para a introdução da percussão melódica. Somam-se a esses os materiais utilizados para entendimento dos fundamentos técnicos para duas baquetas e do próprio material didático do Projeto Guri. Esses educadores organizaram um número de melodias que já eram executadas nas oficinas, reconhecendo e valorizando o repertório do aluno, ampliando esse conhecimento a partir de melodias populares e eruditas, trazidas por alunos e educadores. Por exemplo, ao propor alguma obra, ou mesmo um tema do repertório erudito – que fizesse sentido e tivesse algum significado para os alunos –, podia-se criar um arranjo para a percussão, mesclando estilos e ritmos populares como o samba e o Hip Hop.

[...] a necessidade de substituição dos métodos rígidos de trabalho por procedimentos em que temas estudados de maneira criativa conduzem a outros, o que permite a construção, pouco a pouco, de uma rede de relações, e é desse modo, que se constroem o conhecimento e a experiência do sujeito. (FONTERRADA, 2008, p. 190)

Neste sentido, ressaltamos a importância do compartilhamento do conhecimento, para que este não seja sempre apresentado por uma única via, podendo ser construído através de reflexões entre educador e aluno. Desta forma, o material coletado e organizado pelos educadores é de extrema relevância para o ensino atualizado da música, já que busca sintonizar-se com o próprio conhecimento dos jovens internos. Ou seja, neste projeto é necessário considerar o que é trazido da rua pelos jovens internos – um repertório musical muito rico que transita entre melodias de Rap utilizadas pelo movimento Hip Hop (bastante forte em São Paulo), melodias de sambas conhecidos como aquelas cantadas por Zeca Pagodinho e outras referências da música popular brasileira como Tim Maia e Luiz Gonzaga. Por outro lado, muitas composições e arranjos são também criados pelos próprios alunos, com o estímulo e acompanhamento dos educadores. Afinal, estes possuem conhecimento técnico pedagógico considerável,

tanto pela formação musical formal em diferentes instituições (Escolas de Música e Universidades) como pela experiência no campo através dos anos, o que proporcionou o desenvolvimento de uma metodologia própria em parceria com a equipe educacional do Projeto Guri.

Assumimos que aqueles que compõem e executam apresentam substancial compreensão intelectual do potencial das ideias musicais e de suas possibilidades de desenvolvimento. A análise intelectual classifica as opções, mas deve ser aliada ao ouvido sensível, a fim de tomar decisões artísticas que coloquem os elementos estruturais em seus lugares de ênfase mais eficazes. (PAYNTER, 1992, p. 12)

A autonomia dos formadores é fundamental para que se abram novos caminhos e, havendo uma troca entre formador e público, através da criatividade possível no ensino coletivo, podemos ampliar muito nossas possibilidades musicais. No Projeto Guri busca-se valorizar os conhecimentos individuais dos formadores e dos alunos, e considerar o que cada um traz de bagagem musical, sempre valorizando o indivíduo e incentivando seu crescimento motivacional através da música. Como este trabalho sustenta-se numa rede formada por diretoria educacional, gerência pedagógica e artística, coordenadores técnicos, supervisores, educadores e alunos, é necessário entender a diversidade e fomentar a autonomia para o surgimento de novas possibilidades. Foi através deste processo que a equipe de educadores de percussão da Fundação Casa detectou a necessidade da criação de material específico para o ensino da percussão melódica, além dos métodos de ensino tradicionais já anteriormente utilizados. Em geral, percebemos que esta proposta da equipe educacional vem automaticamente motivando os alunos, através da criatividade e competência desenvolvidas com autonomia e responsabilidade. Na verdade, nisto reside o êxito da proposta. Para os jovens internos que cumprem medida socioeducativa observamos o interesse em um instrumento praticamente inacessível dentro deste contexto, o que despertou uma nova possibilidade de busca pelo saber. Além disso, essa estratégia promove experiências significativas para os alunos, pois tem possibilitado mudanças de comportamento – menor agressividade, maior sensibilidade e confiança, ajudando a formar indivíduos que aprendem a superar etapas e que devem ter a capacidade de fazer escolhas, inclusive optando eventualmente por uma nova vida através da música. Nas oficinas de percussão, observamos que a prática melódica através do glockenspiel – quando cada aluno vai ao instrumento e trabalha de forma satisfatória a sua sensibilidade com o apoio e a confiança do seu educador –, tem ajudado a promover um maior controle da agressividade. Independente do controle técnico, quando o aluno consegue executar

uma melodia que lhe representa algo significativo – “memória de significados” –, ele se sente inserido, fazendo parte de um contexto onde o mundo é melhor e onde ele é capaz. Ocorre assim um processo de mutação. A música transforma, através do estímulo e de uma metodologia objetiva e atual.

Figura 2: Apresentação do Grupo de Referência de Percussão de Ourinhos em concerto de intercâmbio com o *Groupe Percussions* de Tournai no auditório do Ibirapuera em novembro de 2014.



Fonte: Departamento de Comunicação do Projeto Guri.

Para a realização deste trabalho foram realizadas pesquisas de campo do ponto de vista da observação e análise, assim como entrevistas com educadores, supervisores e alunos do Projeto Guri. Esperamos que a importância de todo esse conhecimento possa ser compartilhada em outros contextos, possibilitando aos educadores e alunos de música em particular, e das artes em geral, uma visão mais ampla e diversa, promovida por saberes existentes, pela valorização da criatividade e pelo acompanhamento de uma equipe educacional capacitada que realize uma formação continuada e progressiva.

O projeto aqui analisado demonstra a importância de se buscar novas metodologias através de estratégias inovadoras, sempre compartilhadas, discutidas e definidas em comum acordo entre as partes – educador e aluno. Nele, não há autonomia sem confiança.

Figura 3: Educadores do Projeto Guri. Da esquerda para a direita – Jabes Felipe dos Reis, Adeir Rodrigues, Tathiana Furtado, Julio Cesar Barro, Sthefano Reis, Nilton Rubens dos Santos, Cesar Rubens dos Santos, Rodrigo Sanches Nunes, Lucas Miguel Melo.



Fonte: Arquivo pessoal de Rafael Y Castro.

Os educadores responsáveis pela construção da apostila com 42 melodias para glockenspiel, que serve hoje de referência ao ensino e aprendizagem da percussão no Projeto Guri, são retratados na Figura 3. No centro (vestindo camiseta verde e com boné); o supervisor educacional responsável pelo acompanhamento das oficinas e formação técnica e pedagógica dos educadores, o Sr. Julio Cesar Barro. Essa foto foi realizada em uma reunião informal da equipe para se fazer um balanço de atividades semestrais.

### 3 O MATERIAL DIDÁTICO DESENVOLVIDO

#### 42 MELODIAS PARA GLOCKENSPIEL





## Apresentação

A apostila de melodias para glockenspiel para grupos de percussão na Fundação CASA foi construída pelos próprios educadores no período de 2014 a 2015 em uma pesquisa e coleta de melodias aplicadas em aula onde o resultado musical teve êxito e qualidade. Com isso fica claro a credibilidade deste material vindo de práticas de repertório do cotidiano dos profissionais em suas oficinas.

Quero parabenizar a equipe de talentosos educadores (Projeto Guri - Regional São Paulo – polos Fundação CASA Capital) que participaram efetivamente desta construção. São eles: Nilton Rubens dos Santos, Rodrigo Sanches Nunes, Thatiana Helena Sandroni Furtado, Jabes Felipe dos Reis Silva, Stefano Reis e Lucas Miguel Mello.

Um agradecimento especial à educadora Thatiana pela organização e compilação do material. Vale ressaltar que este registro é inédito e sem dúvida servirá como um belíssimo apoio e suporte para o trabalho de qualquer educador que utilize o glockenspiel em oficinas de percussão.

São Paulo, 20 de julho de 2015.

Julio Cesar Barro - Supervisor educacional de percussão.

## 4 REPERTÓRIO

O repertório coletado para ser aplicado ao glockenspiel, no material criado pelos educadores, é apresentado abaixo. Observamos que a lista por eles desenvolvida apresenta variações naquilo que se refere às indicações de cada uma das melodias. Por vezes ela identifica o compositor; noutras o cantor, cantora ou grupo que tornou a canção famosa para o grande público. Mantivemos a lista conforme originalmente apresentada.

1. A novidade (Gilberto Gil)
2. A rã – Glockenspiel (João Donato)
3. Anúnciação (Alceu Valença)
4. Aquarela do Brasil (Ary Barroso)
5. Asa Branca (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira)
6. Atirei o pau no gato (Domínio Público)
7. Descobri que te amo demais (Zeca Pagodinho)
8. Cantaloup Island (Herbie Hancock)
9. Devagar devagarinho (Martinho da Vila)
10. Don't Worry Be Happy (Bob McFerrin)
11. Duba (Jordan)

12. Eu sei (Papas na língua)
13. Flor do Reggae (Ivete Sangalo)
14. Have you ever seen the rain (Credence)
15. I shot the sheriff (Bob Marley)
16. Imunização Racional/Que beleza (Tim Maia)
17. Louca paixão (Exaltasamba)
18. Love Me Tender (Presley - Matson)
19. Madalena (Martinho da Vila)
20. Mas que nada (Jorge Ben)
21. Não quero dinheiro/Eu só quero amar (Tim Maia)
22. O caminho do bem (Tim Maia)
23. O que será que será (Chico Buarque)
24. O trenzinho caipira (Heitor Villa-Lobos)
25. Oh Happy Day (Canção Gospel)
26. Oye como vá (Tito Puente)
27. País tropical (Jorge Ben)
28. Redemption (Bob Marley)
29. Romance de amor (Nicollo Paganini)
30. Salsa pedagógica (Julio Cesar)
31. Soul Bossa Nova (Quincy Jones)
32. Subirusdoistiozin (Criolo)
33. Tequila (Chuck Rio)
34. They don't really care about us (Michael Jackson)
35. Tiririca (Osvaldinho da Cuíca)
36. Toda menina baiana (Gilberto Gil)
37. Verdade (Zeca Pagodinho)
38. Você (Tim Maia)
39. Xodó (Gilberto Gil)
40. Zé do carçoço (Leci Brandão)
41. Carcará (João do Vale)
42. Riff (50cent)

Abaixo, a partitura de uma das 42 músicas contidas na apostila:

## SALSA PEDAGÓGICA (JÚLIO CÉSAR)

The image displays a musical score for 'Salsa Pedagógica' by Julio Cesar. It consists of two systems of staves. The first system features a GLOCKENSPIEL (bell) staff in treble clef and a CLAVE (clavé) staff in bass clef. The second system features a GLOCK. (bell) staff in treble clef and a CLAVE (clavé) staff in bass clef. The music is in 4/4 time and includes various rhythmic patterns and melodic lines. The score is written in black ink on a white background.

### REFERÊNCIAS

BARRO, Julio Cesar. **Salsa Pedagógica**. São Paulo: Projeto Guri, 2015.

FONTEERRADA, Marisa Trench de Oliveira. **De tramas e fios: um ensaio sobre música e educação**. 2. ed. São Paulo: Editora UNESP; Rio de Janeiro: Funarte, 2008.

PAYNTER, John. **Sound and structure**. London: Cambridge University Press, 1992. Partituras.

# CAPÍTULO 9

## PROPOSTAS PEDAGÓGICAS PARA INICIANTEs: IDENTIFICANDO TENDÊNCIAS EM MÉTODOS DE CONTRABAIXO ACÚSTICO

Data de submissão: 14/06/2021

Data de aceite: 30/06/2021

**Jair Rabelo Maciel Barbosa Filho**

Universidade de Brasília

Brasília/DF

<http://lattes.cnpq.br/8321498554499696>

**RESUMO:** O presente artigo busca identificar tendências do ensino de instrumento, características e transformações em métodos de contrabaixo para iniciantes, e como elas afetam nossa concepção de aula. Usarei como referência para a análise dos materiais a análise de conteúdo proposta por Bardin (2011) e as classificações usadas por Soares da Silva (2016) e Silva (2016). A análise indicou três tendências principais: a preocupação com a motivação do aluno, o desenvolvimento musical e a possibilidade do ensino no formato de aula em grupo.

**PALAVRAS-CHAVE:** Métodos de contrabaixo. Tendências. Ensino.

**PEDAGOGICAL PROPOSALS FOR  
BEGINNERS: IDENTIFYING TRENDS IN  
ACOUSTIC DOUBLEBASS METHODS**

**ABSTRACT:** The present article seeks to identify instrument teaching trends,

characteristics and transformations in doublebass methods for beginners, and how they affect our conception of the lesson. I will use as reference for the material analysis the content analysis proposed by Bardin (2011) and the classifications used by Soares da Silva (2016) and Silva (2016). The analysis indicated three main trends: the concern with student motivation, music development and the possibility of teaching in the group class format.

**KEYWORDS:** Doublebass methods. Trends. Teaching.

### 1 INTRODUÇÃO

As metodologias para o ensino de instrumento têm passado por diferentes tendências, dependendo dos objetivos e referências conceituais de cada época e contexto. Com efeito, reflexões têm reverberado em novas propostas tanto nas práticas pedagógicas em sala de aula quanto na criação de novos materiais para o ensino de instrumento, se adaptando às mudanças da maneira de pensar da sociedade.

Em busca de conhecer como os professores de contrabaixo exercem a docência no Brasil, Negreiros (2003) realizou uma consulta que envolveu professores de todas as regiões do país. Dentre os dados

obtidos, Negreiros identifica que os professores, em sua grande maioria, utilizavam-se de métodos desenvolvidos no final do século XIX e início do século XX. Dentre os dados obtidos, destaca-se que 50% do número total de professores consultados aplicava junto a seus alunos o método Billé como livro principal de iniciação ou como parte de um conjunto de livros propostos para este fim, seguido de 33,3% do total de entrevistados que utiliza o Simandl como livro principal de iniciação ou como parte de um conjunto de livros e 11% utiliza o Zimermann, representando os livros de iniciação ao instrumento que mais eram utilizados no Brasil na época.

As metodologias propostas nestes métodos fazem referência a um contexto de ensino conservatorial. Nos conservatórios, o conhecimento musical ganhava caráter bastante analítico, desmembrando-se em estudos de teoria, história da música, análises de harmonia, sendo o ensino de instrumento bastante concentrado para estudos que desenvolviam a habilidade da técnica para tocar o instrumento, com muitas escalas e arpejos. Esta característica de currículo ecoa o pensamento moderno que envolvia a educação da época em que esses métodos foram criados (SANTOS, 2012). Negreiros (2003, p. 8) concluiu que a pouca utilização de livros mais recentes, na época, se devia ao modelo tradicional aplicado nas escolas de música no Brasil, e a falta de conhecimento dos resultados significativos que novas propostas de ensino estavam alcançando em outros países. Pereira (2014, p. 95) identifica essa tendência educacional estancada como *habitus conservatorial*, relatando que:

O *habitus conservatorial* faz com que a música erudita figure como conhecimento legítimo e como parâmetro de estruturação das disciplinas e de hierarquização dos capitais culturais em disputa. Neste caso, a História da Música se refere à história da música erudita ocidental. O estudo das técnicas de Análise tem como conteúdo as formas tradicionais do repertório erudito e a Harmonia corresponde, na maioria dos casos, ao modo ocidental de combinar os sons, investigando, quase sempre, as regras palestrinianas que datam do barroco musical.

Todavia, apesar da evidente importância do desenvolvimento técnico do músico, novas propostas pedagógicas sugerem um ensino mais integrador, onde a vivência musical esteja nos fundamentos da elaboração de uma aula de instrumento (SWANWICK, 2003). Muito disto se deve ao fato do ensino de instrumento ter ganhado novos contextos para realização, como escolas e projetos sociais, além da grande contribuição adquirida pela compreensão de como se dão os processos de ensino informal de instrumento (GREEN, 2002). O instrumento musical assumiria, desta forma, sua função de ser apenas um instrumento, sendo a experiência musical o primeiro plano da aula (GAINZA, 1988). O objetivo deste artigo, assim, é identificar algumas transformações pedagógicas percebidas nos métodos de iniciação ao contrabaixo acústico, acreditando que esta

percepção pode ajudar a compreender e a repensar a relação professor/aluno em sala de aula nos dias de hoje.

## 2 OBSERVAÇÃO DOS MÉTODOS

O termo “método” é utilizado tanto como caminho para se atingir objetivos, relacionando-se a ações pedagógicas organizadas, quanto como objeto imbuído de materialidade, caracterizando-se como o livro didático destinado ao ensino do instrumento (REYS; GARBOSA, 2010). Neste artigo, chamarei de “métodos” os livros de iniciação ao instrumento, todavia não ignorando que estes livros agregam ações que auxiliam uma metodologia, servindo como ferramenta no desenvolvimento de suas propostas. Não ignoro também que existam metodologias que não possuam métodos de iniciação. Porém, não é finalidade deste texto aprofundar esta discussão.

Para analisar os métodos usados na iniciação ao contrabaixo, usarei como fundamentos a análise de conteúdo propostas por Bardin (2011) e a classificação de diferentes gerações dos materiais proposta por SOARES DA SILVA (2016) e SILVA (2016), que identificam tendências entre métodos publicados em épocas e contextos semelhantes. Eles serão classificados em três gerações, sendo a primeira considerada a do ensino “conservatorial”, prevalecendo a performance e o direcionamento predominantemente técnico do aluno, a segunda seria a que se preocupa com a formação motivadora dos indivíduos, e a terceira é considerada como a “atual”, que busca avançar em propostas de ensino mais musicais, menos direcionadas ao repertório tradicional europeu, e se aproximando das tecnologias e do ensino coletivo.

Conhecidos como os “métodos tradicionais” (NEGREIROS, 2003), os métodos da primeira geração buscam ensinar a tocar o instrumento por meio de estudos com escalas, arpejos e exercícios, e leitura de notação musical desde a primeira aula. Criados em um contexto conservatorial, estes métodos buscavam atender uma demanda de alunos interessados em estudos de alta performance, com conteúdo direcionado à profissionalização no instrumento. Dentre as primeiras publicações destes métodos, destacam-se o Simandl (1904), Nanny (1920), Billè (1922) e Rabbath (1982). Possuem pouco (ou nenhum) repertório e melodias a serem trabalhadas durante sua execução. Procuram sistematizar o estudo das posições da mão esquerda no instrumento, com exercícios que vão caminhando gradualmente das posições mais graves para as mais agudas. Buscam também o desenvolvimento de exercícios distintos para a mão esquerda e para a mão direita, para o aluno saber tocar o instrumento movimentando os braços da maneira correta, afinando e movimentando o arco com diferentes possibilidades sonoras (*detaché, staccato, legato, spiccato*).

Os métodos da segunda geração se diferenciam dos outros já apresentados inicialmente por sua proposta pedagógica. Representados por métodos como Suzuki (1999) e Vance (2000), a segunda geração se preocupará em desenvolver estratégias e ferramentas para que o ensino seja mais natural e inclusivo. Apesar da edição utilizada como referência para consulta sobre o livro de contrabaixo ter sido lançada no ano 2000, a metodologia Suzuki e seus fundamentos foram desenvolvidos primeiramente para o violino, no Japão, na década de 30, e sua divulgação para o restante do mundo na década de 60.

Tendo como público alvo as crianças, Suzuki propõe a estimulação da linguagem musical da mesma maneira que se dá o aprendizado da língua materna, por meio da criação de um ambiente musical em seu cotidiano. Os pais são estimulados a tocar o instrumento, servindo de estímulo e exemplo para seus filhos. As músicas para ensino são reproduções de temas folclóricos ou pequenas canções criadas pelo próprio Suzuki. O aprendizado inicial, assim como se dá no desenvolvimento da língua materna, é transmitido auralmente, por imitação e memorização. Os conteúdos escolhidos direcionam o estudante gradualmente para a formação do repertório tradicional europeu do instrumento, considerada por Suzuki como “boa música” (SUZUKI, 1998, p. 7).

A relação mestre-discípulo é bastante valorizada, sendo a figura do professor como um molde a ser buscado e imitado pelos alunos. Cabe ao aluno práticas, em sua maioria, de repetição, memorização e manutenção de repertório, seguindo o “modelo tutorial” (terminologia utilizada por Montandon (1992) para descrever a metodologia onde o professor se torna o grande referencial para o aluno, como um tutor), baseado na transmissão de conteúdo e correção de erros, comunicados geralmente pela verbalização ou demonstração no instrumento. As músicas são desenvolvidas inicialmente em tonalidades confortáveis de tocar no instrumento. O formato de aulas proposto são aulas mescladas entre individuais e em grupo. As aulas em grupo seguem o mesmo modelo da aula individual, tendo o professor como referencial. Todavia, os alunos do mesmo nível são agrupados de forma a poderem se olhar, aprender uns com os outros e tocar juntos.

A terceira geração traz como objetivo principal o acesso ao aprendizado com maior fluência, e a expansão dos conteúdos, com o desenvolvimento de outras habilidades como a criação e o improviso, utilizando por vezes o ensino em grupo em suas propostas. Além disso, o objetivo de fazer com que o instrumentista seja capaz de tocar os repertórios mais tradicionais orquestrais e solistas europeus deixa de ser condição para o desenvolvimento de um método válido, tomando como primeiro plano a busca por possibilitar a experiência e o desenvolvimento musical do aluno. Todos os métodos que fazem parte dessa geração buscam proporcionar um ensino motivador, com diversos recursos que funcionam como suporte tanto para o professor quanto para o aluno,

como os *playbacks*, melodias mais curtas e tecnicamente mais fáceis que a geração anterior. O contrabaixista também é estimulado a tocar acompanhamentos nos estudos, não apenas a melodia. Quanto a notação, todos os métodos apresentam gradualmente elementos da notação tradicional, para que a assimilação da leitura aconteça por etapas. Utilizam bastante o *pizzicato* no início dos métodos antes de iniciar a tocar com arco, provavelmente por ser mais fácil produzir som do contrabaixo desta forma.

Alguns livros, como o *Essential Elements* (2004) possuem conteúdo para download ou streaming online com o áudio de todos os exercícios, bem como acompanhamentos e vídeos. Também possuem sites com conteúdo para professores, alunos e pais de alunos, dando suporte para que o aluno grave áudios e os ponha no site para que o professor e pais ouçam, bem como acompanhamentos das músicas e estudos do método com vários estilos musicais disponíveis para o aluno selecionar, de acordo com sua preferência, proporcionando certa autonomia nas escolhas e no aprendizado. O *Sound Innovations* (2010) se propõe a ser flexível mesmo antes de ser editado, podendo ser customizado por professores no site da editora para que possam usar suas próprias experiências e criar a melhor abordagem para sua sala de aula, para seu contexto escolar, gerenciando os ritmos a serem tocados nas listas de música (podendo alternar entre músicas de cinema, músicas americanas, judaicas, latinas, folclórica, dentre outras) ou mesmo direcionando que tipo de ensino você quer colocar em maior quantidade no método (técnica e ritmo, história, teoria, composição, improvisação, repertório, escalas, duetos, dentre outros).

Alguns métodos também trazem em suas propostas o ensino em grupo, observado por uma perspectiva diferente dos métodos da segunda geração. O *Strictly Strings* (1992) possui grande variedade de melodias para serem tocadas em duo de contrabaixos. Já o *Learning the bass* (2015) propõe o desenvolvimento do ensino em grupo entre instrumentos heterogêneos. Ambos os métodos demonstram o fazer musical em grupo, propondo linhas musicais diferentes para o fazer musical dos alunos iniciantes, valorizando o indivíduo no coletivo. A aula em grupo deixa de ser uma grande aula individual onde todos os alunos tocam juntos, e passa a ser uma aula onde os alunos precisam se observar e interagir para construir a música juntos.

### 3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao observar os métodos citados, seu contexto de criação e seus conteúdos, bem como observar as inquietações dos professores da atualidade, pude compreender melhor as propostas que caracterizaram o ensino de cada geração, e identificar suas tendências por meio dos resultados obtidos.



Os materiais seguem tendências diferentes, e vão se modificando, tanto em formato quanto em conteúdo. Os primeiros métodos de ensino de contrabaixo publicados priorizavam o ensino da técnica do instrumento, de maneira mecânica, desassociada com o fazer musical. Ocupava-se em atender demandas de músicos que almejavam a especialização no instrumento. Percebe-se, na passagem da primeira geração para a segunda, a busca por otimizar o aprendizado do instrumento por meio de um ensino motivador. O ensino se torna mais inclusivo, tendo como público alvo as crianças. Estratégias veiculadas a um ensino infantil, como a participação dos pais no desenvolvimento de um ambiente musical em casa, as canções folclóricas e até mesmo o estímulo ao uso de instrumentos pequenos ampliou o número de pessoas que tinham acesso ao ensino de instrumento. Transformou, inclusive, a relação que as pessoas tinham com o aprendizado de instrumento, buscando romper com a ideia que só podia aprender música quem tinha talento. Já na terceira geração, apesar dos livros continuarem direcionados para o público infantil, o grande objetivo dos métodos deixa de ser a alta performance e passa a ser a vivência musical do aluno. Se o aluno não se tornar um profissional no instrumento, ainda sim terá alcançado os objetivos do método. A interação entre os alunos nas aulas em grupo ganha nova importância, tornando muito mais relevante a participação e envolvimento do indivíduo no fazer musical coletivo.

Apesar das transformações percebidas nas tendências dos métodos de contrabaixo, o *habitus conservatorial* (PEREIRA, 2014), muitas vezes dificulta a superação de tradições ou costumes no ensino de instrumento. Contudo, a ampliação dos ambientes de ensino, como em projetos sociais e igrejas, traz novos desafios aos professores. Além disso, a ampliação da demanda do mercado, com músicos que tocam em ambientes informais, como restaurantes e casamentos, nos convida a repensar quais seriam os modelos e conteúdos ideais de ensino para os alunos.

Pôr em dia os processos pedagógicos na música é uma tarefa que se realiza lentamente e tarda bastante para se generalizar. Por isso coexistem, na atualidade, as mais opostas e contraditórias técnicas e enfoques nos diferentes meios em matéria de educação musical: desde um recalcitrante tradicionalismo até as orientações de vanguarda que cobrem uma extensa gama de tendências e qualidades de ensino. Na pedagogia, como na arte, a única constante é o movimento, a busca interna e a exploração da realidade circundante (GAINZA, 1988, p. 112)

As propostas pedagógicas contidas nos métodos da primeira geração, por exemplo, ainda hoje inspiram a confecção de novos livros, como o recente *Tao of Bass* (MACHADO, 2014). O presente método de estudo de técnicas, apesar de lançado recentemente, já é conteúdo obrigatório em universidades dos Estados Unidos e na Europa, segundo o próprio autor. Todavia, sugiro aos professores a reflexão sobre qual o

contexto em que esses métodos devem ser utilizados para seu melhor aproveitamento, de forma a não comprometer a imersão do aluno em um aprendizado fundamentalmente musical. Acredito que seja mais apropriado destinar estas pedagogias para ambientes onde o músico já tem uma vivência musical, e conscientemente busca aprimorar sua técnica, de forma isolada e desassociada a um contexto musical, para exercer melhor sua profissão. Facilitar o acesso à música deve ser nossa primeira e principal energia motivadora no desenvolvimento de uma aula de instrumento. Desta forma, mais importante que identificar o método “correto” para usar em sala de aula, é compreender as mudanças de pensamento contidas entre eles e suas contribuições para a reflexão sobre uma aula de música. Quem sabe, assim, até mesmo estimular professores a desenvolverem seus próprios métodos de ensino de instrumento.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALLEN, Michael; GILLESPIE, Robert; HAYES, Pamela. **Essential Elements for Strings – Double Bass Book I**. Hal Leonard Corporation. 2004

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. São Paulo: Edições 70, 2011, 280 p.

BILLÉ, Isaia. **Nuovo metodo per contrabasso**. G.Ricordi, Milan, Italy. Bille 261 = Part I. Practical Course I, E. R. 261

DILLON, Jacquelyn; KJELLAND, James; REILLY, John. **Strictly Strings – String Bass**. Alfred Music Publishing. 1992.

GAINZA, Violeta. **Estudos de psicopedagogia musical**. Tradução de Beatriz Cannabrava.- 3. Ed. – São Paulo: Summus, 1988. (Coleção Novas buscas em educação; v. 31). 140 p.

GREEN, Lucy. **How popular musicians learn – A Way Ahead for Music Education**. Routledge. 2002. 250 p.

HARVEY, Cassia. **Learning the bass**, book one. C. Harvey Publications. 2015. 79 p.

MACHADO, Marcos. **Tao of Bass**. Volume 1. Self published, 220 páginas. 2014. ISBN#978- 0-692-80840-5

MONTANDON, Maria. **Aula de piano e ensino de música – Análise da proposta de reavaliação da aula de piano e sua relação com as concepções pedagógicas de Pace, Verhaalen e Gonçalves**. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Instituto de Artes. Porto Alegre, 1992.

NANNY, Edouard. **Méthode Complète por la Contrebasse**. ALPHONSE LEDUC, Éditions Musicales, Paris. 1920

NEGREIROS, Alexandre. **Perspectivas pedagógicas para a iniciação ao contrabaixo no Brasil**. Dissertação de mestrado. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2003.

PEREIRA, Marcus. **Licenciatura em música e *habitus conservatorial*: analisando o currículo**. Revista da ABEM, v.22, n.32. p. 90-103. Londrina. 2014.

PHILLIPS, Bob; SHELDON, Robert. **Sound Innovations**. Alfred Music Publishing. 2010.

RABBATH, François. **Nouvelle Technique de la Contrebasse**. ALPHONSE LEDUC, Éditions Musicales. 1982.

SANTOS, Regina. **Música, cultura e educação: os múltiplos espaços de educação musical** / org. por Regina Márcia Simão Santos. – Porto Alegre: Sulina, 2012 – 2ª.ed. 294 p.

SILVA, Bianca. **Ensino de violino para adultos: Um estudo de materiais e literatura**. Trabalho de Conclusão de Curso de Licenciatura. Universidade de Brasília. Brasília, 2016.

SIMANDL, Franz. **New method for stringbass**. Carl Fischer, Inc. New York City. 1904.

SOARES DA SILVA, Paula. **O ensino de viola: Uma análise de abordagens e materiais**. Trabalho de Conclusão de Curso de Licenciatura. Universidade de Brasília. Brasília, 2016.

SUZUKI, Shinichi. **Shinichi Suzuki: His speeches and essays**. Summy-Birchard, Inc. 1998. 51p.

\_\_\_\_\_. **Suzuki Bass School** -Book 1. Summy-Birchard, Inc. 1999.

SWANWICK, Keith. **Ensinando música musicalmente**. Tradução de Alda Oliveira e Cristina Tourinho. São Paulo: Moderna, 2003. Texto originalmente publicado em 2002.

VANCE, George. **Progressive Repertoire for the Double bass**. Carl Fischer, 2000.

## CAPÍTULO 10

### ABORDAGEM ECOLÓGICA DA EDUCAÇÃO MUSICAL: EM DIREÇÃO À EMANCIPAÇÃO E À PRÁTICAS DE LIBERDADE

*Data de submissão: 31/05/2021*

*Data de aceite: 18/06/2021*

**André Luiz Gonçalves de Oliveira**

Universidade Estadual de Campinas  
(Unicamp)

Faculdade de Educação  
Campinas, SP

<http://lattes.cnpq.br/1442878244715511>

**Patrícia Lakchmi Leite Mertzig**

Universidade Estadual de Londrina (UEL)  
Departamento de Educação

Londrina, PR

<http://lattes.cnpq.br/7316476143502157>

**RESUMO:** O presente texto apresenta uma reflexão sobre o desenvolvimento de uma proposta em educação musical denominada como ecológica. Isso será feito por meio de três etapas com a exposição de conceitos que se relacionam de uma maneira específica para a clara descrição de tal proposta. Na primeira parte, discutiremos as relações entre audição e comportamento e as diferentes implicações conceituais decorrentes das distintas maneiras de descrever tais relações, tendo como referencial a teoria da percepção direta e de aquisição de informação de Gibson (1966, 1979). A partir da formação de um

referencial de análise e descrição que tem como base o paradigma da percepção/ação, poderemos então encaminhar argumentos para contribuir com a discussão sobre como ocorre emergência de significado em diferentes situações de audição. Dessa forma, estaremos prontos para a terceira etapa na qual apresentaremos o que estamos considerando como princípios fundamentais para uma proposta de educação musical ecologicamente orientada.

**PALAVRAS-CHAVE:** Abordagem ecológica. Educação musical. Paradigma percepção/ação.

**ECOLOGICAL APPROACH TO MUSICAL EDUCATION: TOWARDS EMANCIPATION AND FREEDOM PRACTICES**

**ABSTRACT:** This text presents a reflection on the development of a proposal in music education called ecological. This will be done through three stages with the presentation of concepts that are related in a specific way to the clear description of such proposal. In the first part, we will discuss the relationship between hearing and behavior and the different conceptual implications arising from the different ways of describing such relationships, using Gibson's theory of direct perception and information acquisition (1966, 1979) as a reference. Based on the formation of an analysis and description framework that is based on the perception / action paradigm, we will then be able to forward arguments to

contribute to the discussion on how meaning emerges in different listening situations. In this way, we will be ready for the third stage in which we will present what we are considering as fundamental principles for an ecologically oriented music education proposal.

**KEYWORDS:** Ecological approach. Musical education. Perception/action paradigm.

## 1 INTRODUÇÃO

Em um trabalho de educação musical, a audição sempre vai fazer parte de qualquer prática metodológica, por menos que isso seja explicitado. Isso porque a música, como expressão estética humana, é a arte que tem a escuta como ato central que o corpo tem de utilizar para produzir. Para compreender suas infinitas fontes e suas diferentes maneiras de manipulação é preciso que o ser humano desenvolva seu sistema auditivo ao máximo. Assim sendo, o desenvolvimento auditivo precisa ser um dos principais objetivos de um bom trabalho em educação musical. O que difere no papel da audição entre uma abordagem metodológica e outra é justamente a função que essa ocupa dentro de sua prática. Todas fazem uso da audição, porém, o objetivo de cada abordagem vai definir sua importância e abrangência.

Em grande parte das propostas em educação musical é possível notar a relevância e a constante presença, embora sob diferentes concepções, de um trabalho de percepção auditiva. Propostas como a de John Paynter (1931- 2010) e Carl Orff (1895-1982), por exemplo, vêem a improvisação como centro da abordagem metodológica para o desenvolvimento musical do/da estudante e isso requer um conjunto de habilidades auditivas mais apurado do que simplesmente ouvir para imitar, por exemplo. Entretanto, nessas duas propostas, o desenvolvimento da escuta aparece mais como meio do que como fim. No decorrer das etapas de trabalho dessas duas abordagens, os aspectos motores vão ganhando maior relevância quando comparado aos aspectos sensoriais-perceptivos.

Por outro lado, a abordagem metodológica do compositor canadense Murray Schafer (1933- ) apresenta a audição como um objetivo e dessa forma, visa desenvolver a formação de hábitos gerais de escuta antes dos especificamente musicais. Além da audição constituir-se em um fim e não o meio, é possível perceber a preocupação não só com a música contemporânea como também com o ambiente sonoro contemporâneo em que todos estão inseridos. Existe toda uma preocupação no sentido de fazer com que os/as estudantes criem hábitos de audição, independentes de hábitos de percepção musical em que estão culturalmente interpostos naquele momento e que não permaneçam inertes a eles. Pelo contrário, há princípios multiculturalistas que têm alcançado muitos defensores na área de educação e que apontam para a necessidade de ampliar os repertórios para melhor conviver com diferentes hábitos culturais.

Com esse tipo de postura o/a estudante não só desenvolverá critérios de audição mais adequados como também tem mais chances de não apresentar preconceitos em relação à audição de alguns estilos musicais recusados pelo tipo de sociedade a qual ele/ela pertence. Tal postura, mais aberta a outros padrões de hábitos culturais e estéticos, tem como consequência a ampliação de possibilidades de manipulação de fontes sonoras em suas interpretações, improvisações e criações musicais. Nesse sentido, Schafer utiliza a audição como um fim e isso possibilita o desenvolvimento de hábitos mais gerais de audição. Tais hábitos constituem-se no próprio fundamento para o aparecimento dos outros hábitos especificamente musicais.

Mesmo não tratando inicialmente de iniciação musical, a compositora estadunidense Pauline Oliveros (2005) também aponta para a escuta, o que ela chama de “escuta profunda”, como fundamento para resgatar a importância da percepção na formação do músico, e das pessoas. Para a autora a escuta não figura nem como um meio adequado, na tradição da formação do músico, principalmente do instrumentista de música de concerto e dos compositores: *“I noticed that many musicians were not listening to what they were performing. There was good hand-eye coordination in reading music, but listening was not necessarily a part of the performance (OLIVEROS, 2005, Kindle position: 193)”*.

A partir do exposto, o presente texto inicia apresentando e descrevendo a audição e o comportamento por meio da abordagem ecológica da percepção auditiva a partir da perspectiva de J. J. Gibson (1966 e 1979) e do biólogo chileno Humberto Maturana (1995 e 2014). Na sequência, destaca a aprendizagem musical e desenvolvimento da significação sonoro-musical de acordo com a abordagem ecológica de tradição representacionista e seus desdobramentos para o ensino de música. No terceiro momento, busca tecer poéticas que articulem as ideias de Schafer (2001, 2011) e Oliveros (2005) em direção a caminhos em educação musical que privilegiem práticas de escuta nos diversos momentos e percursos de formação de músicos e não músicos.

Por tratar a escuta como tópico central, propostas como as de Schafer (2001, 2011) e de Oliveros (2005) se articulam com aquilo que o filósofo J. Rancière (2007) e mesmo o educador Paulo Freire (2016) chamam de ações emancipatórias. O entendimento de que escutar ou perceber, é agir, que também é central às ideias de J. J. Gibson, é algo que Rancière vai chamar de emancipador e que Paulo Freire vai tratar por prática de liberdade.

## **2 AUDIÇÃO E COMPORTAMENTO: A ABORDAGEM ECOLÓGICA DA PERCEPÇÃO DO SOM**

Para alcançarmos os objetivos, precisamos mostrar que estamos partindo de algumas premissas básicas, referenciadas por um grupo de autores (as). O psicólogo

norte-americano James Jerome Gibson (1966) propõe a percepção como uma atividade de detecção de informação no meio-ambiente, como responsável pela orientação da ação adequada do percebedor no meio, assim como a ação é responsável por orientar a percepção adequada do sujeito que observa nesse meio. O autor discorre sobre um mutualismo entre o animal, que percebe e age, e o meio onde isso ocorre; de um acoplamento entre percepção e ação e entre animal e meio. Já o filósofo chileno Humberto Maturana (1995, 2014) se refere ao conceito de acoplamento estrutural para descrever as relações entre a percepção e a ação de determinado organismo em determinado meio-ambiente no tempo.

Para Gibson, informação é como uma seta bi-direcional, com uma ponta voltada ao percebedor (denominada *informação-sobre* ou invariante) e a outra voltada para o meio-ambiente (*informação-para* ou *affordance*). Com isso podemos entender as atividades de percepção e ação com um tipo de acoplamento o qual Maturana (1995) chama de estrutural. Os padrões informacionais a que os indivíduos acoplam-se disponibilizam para ele um conjunto específico de condutas que, de acordo com as diferentes situações (relacionais entre sujeito e meio), ocorrerão com maior ou menor probabilidade. Como exemplo podemos observar o caso de alguém que está dirigindo um carro em uma avenida movimentada e ouve o som de uma sirene de ambulância vindo atrás. Precisamos levar em consideração a significação que o som da sirene vai adquirir nessa situação e a partir daí poderemos conjecturar sobre as diferentes opções de conduta. Não é o caso de afirmar que o som da sirene determinou o comportamento de direcionar o carro para as laterais, uma vez que, se o motorista ouvisse o mesmo evento sonoro como efeito em uma música em seu cd *player* ele não teria o mesmo comportamento. O mais próximo do senso comum, e com base no paradigma do processamento de informação, seria afirmar que o motorista ouviu aquele som, o processou, levando em conta todo o contexto, e como resultado do processamento, utilizando seu arquivo de representações mentais, decodificou a mensagem presente no padrão sonoro da sirene e conseqüentemente, escolheu aquela conduta como melhor alternativa de ação.

Os estudos em ecologia e fenomenologia da percepção apresentam outra forma de conceber e explicar a percepção e cognição, para além dos fundamentos dualistas e mecanicistas do paradigma do processamento de informações. A abordagem ecológica propõe que, através da detecção de invariantes e *affordances* específicas no meio, o percebedor preparado consiga informação suficiente para se comportar adequadamente frente a determinado evento. Continuando com nosso exemplo, seria o caso de entender o padrão sonoro da sirene, situado no arranjo específico daquele ambiente acústico, como padrão daquilo que Gibson (1966) chama de invariantes estruturais e transformacionais,

gerando *affordances* específicas, como o ato de direcionar o carro para a lateral, dentre outras ações possíveis, dependendo da totalidade de aspectos percebidos no contexto. Nesse sentido, não foi o descobridor que escolheu sozinho tomar a decisão de sair da frente da ambulância, do mesmo modo como não foi o som da sirene (enquanto puro padrão vibracional) que o fez se comportar de tal modo. Segundo a abordagem ecológica, o motorista dirige o carro para a lateral porque seu sistema perceptivo acoplado ao padrão informacional no meio sintoniza-se com tal padrão e ajusta sua ação de, entre tantas ofertas de conduta (*affordances*) possíveis, mover a direção do carro com seus braços e os pedais com seus pés. Todo esse ajuste complexo é então orientado em tempo real pela atividade dos sistemas perceptivos mais treinados, mais habituados a tal atividade. Em outras palavras, o sistema formado pelo acoplamento entre o ser humano que age e o meio onde esse sujeito que encontra a informação para agir é auto-organizado. Isso porque não se observa atividade controladora de nenhum agente externo ao sistema percebedor-meio e também porque nenhum dos dois elementos do sistema controla sozinho o funcionamento do sistema.

Assim, o significado deixa de ser definido como uma interpretação do sujeito que vislumbra sobre um dado evento do mundo, de acordo com o processamento de suas representações mentais. Ao abandonar a explicação de que o significado é interpretado, com o uso de códigos e decodificações, abandona-se também a ideia de que existe uma mensagem pronta, uma narrativa prescrita, que para significar precisa ser decodificada. O que a abordagem ecológica propõe com a ideia de um significado perceptivo, envolve dizer entre outras coisas, que: 1) O significado é dependente da percepção, dos corpos que percebem e dos lugares nos quais percebem; 2) Que o significado não pode ser transmitido, ou guardado, porque não se constitui em algo pronto e acabado, dado de antemão. Mas que o significado é criado enquanto se percebe. Conforme a abordagem ecológica podemos entender o significado, como o conjunto de possibilidades de comportamentos (respostas, ações) frente a um evento em uma situação específica. Mas nunca um único caminho a seguir, que já está pronto antes de caminhá-lo.

### **3 APRENDIZAGEM E E SIGNIFICAÇÃO MUSICAL PARA A ABORDAGEM ECOLÓGICA**

Educar musicalmente, ou ensinar música é uma atividade que envolve aprendizagem, e especificamente, aprendizagem de significados (como conjuntos de comportamentos possíveis). Consideramos que o significado é aprendido quando o organismo percebedor cria o comportamento mais adequado, no sentido de engajar o indivíduo segundo suas intenções frente a um evento específico. Musicalmente falando,



mesmo dentro do pequeno escopo da música tonal, podemos tomar como exemplo a atividade de ditado de determinados padrões musicais. O/A estudante mostra que aprendeu através da execução correta de um exercício. Ao ouvir a seqüência: dó, ré, mi, fá e escreve respectivamente o que ouviu. Ele/ela aprendeu que aquele padrão gráfico refere-se àquele padrão sonoro ouvido (dó, ré mi, fá), ou em outras palavras, diríamos que ele/ela aprendeu aquela significação gráfica daquele padrão escutado e vice-versa.

Quando se examina as definições de aprendizagem nas diferentes perspectivas em educação musical se nota a diversidade de opções epistemológicas e ontológicas. Vamos nos referir especificamente a uma tradição representacionista no estudo da educação musical, em oposição a uma alternativa não-representacionista para descrição de atividades como a aprendizagem musical ou o desenvolvimento de significação. Como exemplo de tal tradição podemos nos remeter a um trecho que trata da descrição do processo de aprendizagem musical segundo Gainza (1977, p.22):

A música, o ambiente sonoro – exterior ao homem – ao entrar em contato com as zonas receptivas deste (sentidos, afetos, mente) tende a penetrar e internalizar-se, induzindo um mundo sonoro interno (reflexo direto ou representação daquele) que a sua vez tenderá naturalmente a projetar-se em forma de resposta ou de expressão musical.

É clara a posição dualista e a opção internalista da autora para localizar a atividade de aprendizagem. Ela não apresenta suas definições de conceitos que são fundamentais em sua proposta, como por exemplo: o que são exatamente para a autora os “sentidos, afetos” e especialmente a “mente”?

No entanto, há alternativas teóricas para a descrição de determinadas atividades como as de percepção e de aprendizagem que propõem novidades especialmente no que diz respeito ao repertório conceitual utilizado. De acordo com Maturana (1995, p.32): *Há duas perspectivas básicas a partir das quais se pode encarar o fenômeno de aprendizagem a fim de explicá-lo.* Uma primeira chamada de interações instrutivas entre o percebedor e o meio. O meio fornece ao indivíduo as informações e as significações necessárias para que este elabore representações adequadas para orientar sua conduta. Assim, a aprendizagem será o processo de construção de uma representação interna adequada. Tal perspectiva está nitidamente implícita na proposta de Gainza (1977).

Por sua vez, a outra perspectiva, segundo Maturana (1995, p.32) é a que entende aprendizagem como:

(...) o caminho da mudança estrutural que segue o organismo (incluindo seu sistema nervoso) em congruência com as mudanças estruturais no meio como resultado da recíproca seleção estrutural que se produz entre ele e este, durante a recorrência de suas interações, com conservação de suas respectivas identidades.

Nesse sentido, vai a definição de aprendizagem para Maturana no mesmo artigo (1995, p.45) que afirma que: (...) *aprendizagem é um processo que se estabelece no viver, porém que não consiste em captar o mundo como a palavra sugere, o fenômeno de aprender é mudar com o mundo (...)*. Posto dessa forma fica clara a proximidade entre as noções de aprendizagem de Maturana (1995 e 2014) e de Gibson (1966, 1979). Segundo a abordagem ecológica, o organismo aprende por enriquecimento de seu sistema perceptivo. A aprendizagem melhora a sintonia, a utilização do sistema faz com que ele vá se auto-ajustando, se auto-sintonizando cada vez melhor com o tipo de informação específica a ser detectada. Nas palavras de Gibson:

De qualquer forma, esta não é o tipo de aprendizagem concebida pelas teorias da associação, ou do condicionamento, ou da memorização. Ela não é uma soma de associações, uma anexação de respostas, ou um acúmulo de memórias. Aprendizagem perceptual tem sido concebida como um processo de “enriquecimento” (...) Gibson, 1966, p. 269).

Com a utilização da noção de auto-ajuste, a aprendizagem não precisa desse tipo de noção de memória de armazenamento, ela ocorre como enriquecimento da sintonia, uma melhor afinação com determinado padrão informacional do meio ambiente, conforme observa a citação acima.

No caso da audição humana, desde a orelha externa, o sistema perceptivo parece já estar em processo de auto-sintonização com a informação sonora disponível no meio. Toda a vibração dos ossículos do ouvido médio, assim como os padrões de vibração das fibras na membrana basilar, e conseqüentemente os múltiplos padrões de disparo das células ciliadas para o nervo auditivo, bem como os padrões de ativação do córtex são considerados por Gibson (1966, p. 271) como atividade de ressonância auto-sintonizada entre o sistema perceptual e o meio-ambiente. A atividade de músculos como o estapédico e o tensor do tímpano nos seres humanos dão mostra de que há um controle que não depende unicamente do sujeito que percebe, mas das condições que o meio-ambiente lhe possibilita.

Sobre o aparecimento do significado, as teorias baseadas nas abordagens representacionistas participam da opinião que o significado, e mesmo o conhecimento como um todo, são construídos internamente por um sujeito que constrói suas representações mentais adequadas do mundo. Por outro lado, a abordagem não representacionista propõe que não há necessidade de utilizar a noção de representação mental para descrever adequadamente o aparecimento da significação. Há sim, a necessidade da consideração da constante interação recorrente, que gere padrões condutuais consensuais entre os indivíduos e o meio (Maturana, 1995). É no desenvolvimento de tal interação que os padrões denominados por significado podem emergir.

## 4 EDUCAÇÃO AUDITIVA COMO TÓPICO CENTRAL DE UMA EDUCAÇÃO MUSICAL ECOLOGICAMENTE ORIENTADA: CONSIDERAÇÕES METODOLÓGICAS E ESTÉTICAS

Consideramos que o desenvolvimento de hábitos e de habilidades relevantes para uma cultura musical específica é o que se pode entender como sumário dos objetivos da educação musical. Propomos ênfase na audição, e não na audição de um tipo específico de música. Para a abordagem ecológica é preciso levar em conta que inicialmente é mais importante desenvolver a capacidade auditiva de uma maneira mais ampla, do que desenvolver especificamente a capacidade de reconhecer padrões sonoros específicos de uma ou outra determinada cultura musical.

Propomos um privilégio da audição por meio de distintas atividades que desenvolvam diversos hábitos de audição/ação em situações variadas. Desenvolver a capacidade de detectar diferentes invariantes e *affordances* sonoros para melhor ajustar a ação realizada nas diversas situações de audição no meio.

É o caso de iniciarmos do nível de audição mais natural possível e caminharmos em direção aos níveis de audição que envolvam a utilização de representações musicais dessa natureza por meio de diversas propostas técnicas e estéticas. Estamos assim, propondo centrar a educação musical na educação da audição e no desenvolvimento de hábitos de audição/ação relevantes e requeridos em diversas situações possíveis. Estamos também, levando em consideração que a aprendizagem e significação só ocorrem quando há um corpo em uma situação específica precisando ajustar seu acoplamento com o meio através do ajuste de uma conduta também específica.

Dessa forma, destacamos a obra de Schafer, uma vez que partindo dessa abordagem, o educador musical alcança seus objetivos quando proporciona a/aos suas/seus estudantes uma audição consciente e uma ampliação de possibilidades sonoras que resulta em participações ativas quando todos discutem o que ouvem e desenvolvem um critério de avaliação sobre o que ouvem. Para ele, o ouvido, junto com o tato, são os sentidos mais pessoais que possuímos. Os ouvidos não possuem pálpebras e não podem ser desligados à vontade. Segundo o autor, “A única proteção para os ouvidos é um elaborado mecanismo psicológico que filtra os sons indesejáveis, para se concentrar no que é desejável (SCHAFFER, 2001, p.290).”

Nesse ponto, Schafer faz com que suas/seus alunas/os em sala de aula, percebam a poluição sonora na qual estamos imersos, e pede sugestões para a mudança desse cenário, o mesmo tema abordado por ele quando participa de Fóruns que discutem essa temática.

Schafer enuncia duas frentes de pesquisa, já na década de 70. Uma primeira se ocupa diretamente da ecologia, ou seja, da sustentabilidade da vida no mundo. Essa

ação caracteriza-se pela sua perspectiva social e mesmo biológica, e merece atenção da educação musical. A segunda frente de pesquisa, aberta por ele nos anos setenta, refere-se, especificamente, à música contemporânea e inaugurou o que hoje tem sido considerado por diversos autores tais como Koellreutter (1997), Santos (2002) entre outros, como um movimento importante e promissor denominado paisagem sonora. Por fim, podemos admitir que sua abordagem metodológica leva o aluno a desenvolver uma audição mais geral e depois, a aperfeiçoar suas especificidades. Também oferece ao estudante a possibilidade de criar, de perceber com suas intencionalidades, de criar suas percepções do mundo e narrar sua própria escuta e história.

Schafer, como compositor de música contemporânea, procura ampliar a percepção dos alunos para a apreciação da música do século XX, que possui elementos até então não abordados em sistemas de produções musicais. A proposta do autor é tirar a audição de seu sentido mais restrito que, no caso, pode ser entendido como a audição musical, e ampliá-la para outros ambientes, ou especificamente, para todo o meio-ambiente. Schafer apresenta como primeiros passos para uma audição consciente: perceber os sons a sua volta a ponto de reconhecer sua fonte, sua intensidade, sua origem e classificá-los de acordo com suas diferentes propriedades.

[...] o trabalho de Murray Schafer seria mais bem classificado como educação sonora de que propriamente educação musical, termo, em certa medida, comprometido com procedimentos, escolas e métodos de ensino. O que ele propõe deveria anteceder e permear o ensino da música, por promover um despertar para o universo sonoro, por meio de ações muito simples, capazes de modificar substancialmente a relação ser humano/ambiente sonoro (FONTERRADA, 2008, p. 195-196).

Fica claro que a preocupação de Schafer com a educação vai muito além de uma educação musical e perpassa, primeiramente, a educação auditiva. Nos dias atuais, as pessoas estão cada vez mais alienadas a ponto de nem ao menos perceberem os sons a sua volta. No entanto, a proposta de audição das paisagens sonoras não acontece apenas pela preocupação com o meio ambiente no qual vivemos, que possui níveis de ruído altíssimos, o que conseqüentemente, resulta em uma situação alarmante. Para Schafer (2001), o estudo da paisagem sonora em diferentes períodos e civilizações, também traz informações ricas sobre sua cultura, suas crenças, suas relações sociais e com o meio ambiente, seus valores morais e éticos. Por meio desses estudos é possível perceber, ou talvez até caiba dizer, comparar o que a evolução tecnológica, a partir da revolução industrial, trouxe para o ambiente sonoro.

Schafer (2001) leva o leitor a inferir não só os ambientes sonoros, mas também a perceber a importância que alguns elementos da natureza tinham para as antigas civilizações e como estes afetavam a vida das pessoas naquela época.

O amor pelo oceano tem fontes profundas, e estas estão registradas em uma vasta literatura marítima do Oriente e do Ocidente. Quando a água presencia a história da tribo, os dedos do oceano agarram o épico. A matéria-prima da Odisseia (de Homero) é o oceano. O agrário Hesíodo, vivendo na Boécia longe do mar e das suas inquietas águas, não pode evitar a atração do oceano (SCHAFFER, 2001, p. 35).

Destarte, gostaríamos de chamar a atenção para o fato de que, como seres contemporâneos, precisamos conhecer essa nova estética de música da melhor forma possível. Pensamos que fica difícil viver em um mundo que oferece diferentes recursos tecnológicos como, por exemplo, a internet e a telefonia celular, (para citar apenas os recursos de comunicação) e convalidar apenas as músicas compostas nos moldes dos séculos XVII, XVIII e XIX.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A proposta de uma educação musical ecologicamente orientada certamente deve estar centrada no desenvolvimento de diferentes hábitos de audição/ação, de acordo com diferentes propostas estéticas. Por fim, se começarmos buscando o desenvolvimento de hábitos de audição/ação mais naturais possíveis, estaremos muito mais próximos de uma estética que tem como obras, por exemplo, paisagens sonoras, do que de uma estética que tem como representante a sonata clássica. No entanto, a sonata clássica e outras formas e formatos representantes de outras estéticas musicais devem estar incluídos no programa de uma educação musical ecologicamente orientada, na medida que se respeite o desenvolvimento dos hábitos de audição/ação requeridos para cada uma das estéticas abordadas.

A abordagem de Schafer é eficiente para formação de alunos conscientes sonoramente, passíveis de criação e reflexão musical além de sua abrangência multicultural na formação de humanos que transcendem a aprendizagem para além dos limites das salas de aula. A estética da música contemporânea requer do ouvinte uma nova forma de ouvir e se relacionar com a música. Para tanto é preciso uma mudança de mentalidade para compreender a música de hoje. É preciso uma nova compreensão estética, diferente da solicitada ao ouvinte até o século XIX. Composições utilizando Paisagens Sonoras contribuem para essa compreensão e amplia o universo cultural dos alunos. E é exatamente nesse ponto que observamos com clareza a função da disciplina de Arte na escola. A arte enquanto forma de conhecimento precisa, para ser compreendida, ser ensinada e aprendida. Por isso é fundamental que as pessoas tenham acesso a uma boa educação artística.

Se pensamos no caminho de uma educação musical capaz de colaborar com a emancipação social e como prática de liberdade, não há como não referenciar alternativas,

como as que foram apontadas por Gibson, Maturana e Schafer nos parágrafos acima, que nos possibilitam entender perceber como agir. O filósofo argelino J. Rancière (2007) afirma que o processo de emancipação começa exatamente com a concepção de que ver é agir. E Paulo Freire (2016) também partilha dessa perspectiva na medida em que critica uma educação bancária na qual os educadores entregam, levam e transmitem um conhecimento pronto, ou no máximo, um jeito de reproduzi-lo. O autor brasileiro propõe a perspectiva de que os oprimidos se libertem dos estados de opressão, contando suas próprias histórias, de modo a parar de repetir a história do dominador, na qual ele está preso.

Contar a própria história passa necessariamente entender percepção como um ato, como intencional, porque a partir dessa tomada de consciência do mundo, do corpo e das opressões é que se faz possível a libertação. Assim como o dramaturgo brasileiro Augusto Boal (2009, 2019), que complementa a pedagogia de P. Freire com seu Teatro do Oprimido e sua Estética do Oprimido, é preciso pensar em uma educação musical enquanto prática de liberdade, uma educação musical do oprimido, que se poderá fazer na medida em que entendamos e experienciemos escutar como agir. Quando Schafer (2001) afirma que todas as pessoas são compositoras das paisagens sonoras nas quais vivem, se aproxima muito do que Boal (2009) chama de espectador, e ambos realizam aquilo que Rancière (2007) propõe como espectador emancipado. Na medida em que possamos experimentar diversas práticas de escutar dos diversos corpos e mundos nos quais tais corpos escutam para habitar, poderemos então sonhar e trabalhar para criar um mundo sem oprimidos e opressores, no qual todas as pessoas possam contar suas histórias e escutar com suas próprias intenções.

## REFERÊNCIAS

BOAL, A. **Teatro do oprimido**. São Paulo: Editora 34, 2019.

\_\_\_\_\_. **Estética do oprimido**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

FONTEERRADA, M. T. de O. **De Tramas e Fios**. Um ensaio sobre música educação. 2 ed. São Paulo: Editora UNESP; Rio de Janeiro: Funarte, 2008.

FREIRE, P. **Pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2016.

GAINZA, V. H. de **Fundamentos, materials y técnicas de la educacion musical**. Buenos Aires: Ricordi, 1977.

GIBSON, J. J. **The senses considered as perception systems**. Boston: Houghton Mifflin Company, 1966.

\_\_\_\_\_. **Ecological approach to visual perception**. Hillsdale: Lawrence Erlbaum Associates, Publishers, (1979) 1986.

KOELLREUTTER, H. J. Por uma nova teoria da música, por um novo ensino da teoria musical. In: KATER, Carlos (Org.). **Cadernos de estudo**. Belo Horizonte: Atravez, 1997. p. 45-52.

MATURANA, R. H. **Da biología à psicologia**. Porto Alegre: Editora Artes Médicas, 1995.

\_\_\_\_\_. **A ontologia da realidade**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014.

OLIVEROS, P. **Deep listening: a composer sound practice**. New York: Deep Listening Publications, 2005.

RANCIÈRE, J. **O espectador emancipado**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2007.

SANTOS, F. **Por uma escuta nômade: a música dos sons das ruas**. São Paulo: EDUC, 2002.

SCHAFFER, R. M. **A afinação do mundo**. Tradução de Marisa Fonterrada. São Paulo: Editora Unesp, 2001.

\_\_\_\_\_. **O ouvido pensante**. 2. ed. Tradução de Marisa T. Fonterrada; Magda R. Gomes da Silva; Maria Lúcia Pascoal. São Paulo: Editora da Unesp, 2011.

## SOBRE O ORGANIZADOR

**JAVIER ALBORNOZ** began to study the clarinet and saxophone as well as experimenting with recording and MIDI technology at nine years of age. He found the enjoyment of creating music so fulfilling that it sparked the desire in him to pursue a career in the music field early on. Javier has a bachelor's degree from Berklee College of Music and a Master's degree from the University of Miami and has worked in audio post-production for over a decade. He is also a proud member of The Alhambra Orchestra in Coral Gables, serving as assistant principal clarinetist and writing commissioned orchestral works premiered in 2015 and 2016. In recent years, Javier has contributed dozens of works to a production music library, while also working with several Malaysian animation studios in the production of television pilots that have been featured at the Asian Animation Summit, MIPCOM, and other international conferences and markets. Also versed in audio post-production and sound design, Javier has taught in the graduate music technology department at the University of Miami's Frost School of Music and works with students in the Animation and Game Development department and composition students at New World School of the Arts and Miami Dade College.



## ÍNDICE REMISSIVO

### A

Abordagem ecológica 101, 103, 104, 105, 107, 108

Análise acústica vocal 71

### C

Choro 22, 24, 25, 26, 27

Colombia 29, 30, 32, 34, 37

Cultura 2, 4, 8, 10, 11, 14, 16, 17, 18, 19, 20, 22, 27, 28, 29, 31, 37, 39, 40, 44, 45, 51, 52, 53, 56, 60, 62, 100, 108, 109

Cumbia 29, 30, 31, 33, 34, 35, 37

### E

Educação musical 98, 100, 101, 102, 103, 106, 108, 109, 110, 111

Ensino 22, 27, 84, 85, 86, 87, 89, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 103, 109, 112

Etnografia 20, 22

Experiencia estética 38, 39, 41, 50

### F

Festivales 34, 36, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51

Folclor 29, 32

Funções do Silêncio 61

Fundação Casa 84, 85, 86, 87, 90

### G

Glockenspiel 84, 85, 87, 89, 90

Guitarra eléctrica 29, 33

### H

Historia de Cuba 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 21

Humor 1, 2, 3, 4, 6, 11, 17, 18, 20, 21

### I

Ideologia 54, 55, 56, 60

Interpretação do Silêncio 61, 62

## M

Métodos de contrabaixo 93, 98

Música 1, 3, 4, 8, 10, 14, 17, 18, 19, 20, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 29, 30, 31, 32, 34, 35, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 75, 84, 85, 86, 87, 88, 92, 94, 96, 97, 98, 99, 100, 102, 103, 104, 105, 106, 108, 109, 110, 111, 112

Música clássica ocidental 54, 55, 57, 59

Música eletrônica 38, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51

## N

Normatividade 54, 55, 58, 60

Numinoso 38, 39, 47, 49, 50, 51, 53

## P

Paradigma percepção/ação 101

Percussão 24, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90

Performance 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 11, 13, 16, 17, 18, 19, 20, 39, 46, 48, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 68, 69, 70, 95, 98, 103

Performance musical 1, 13, 17, 20, 54, 57, 58, 60

Política 1, 3, 12, 13, 14, 15, 17, 56

Posicionamento laríngeo 71

Práticas Interpretativas 61, 64, 68

Projeto Guri 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 92

## R

Ritual 28, 38, 39, 47, 49, 51, 52, 53

Rock tropical 29, 31, 35, 37

## S

Silêncio na música 61, 62, 63, 65, 66, 67, 68, 69, 70

Social 2, 3, 7, 12, 13, 14, 16, 19, 20, 22, 25, 28, 30, 38, 40, 42, 44, 45, 46, 51, 55, 56, 57, 84, 109, 110

Som 22, 23, 27, 28, 62, 66, 72, 74, 75, 79, 83, 97, 103, 104, 105

## T

Tendências 14, 60, 93, 95, 97, 98

Timing 61, 67, 68

## V

Virulo 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 14, 15, 17, 18, 19, 20

Voz Cantada 71, 83



**EDITORA  
ARTEMIS**