

Constituindo textura em três camadas, percebe-se o uso concomitante do G5 a compor os níveis superior e intermediário da textura, tendo a parte do acompanhamento preenchida pelo uso do ostinato representado pelo G7.

Este tipo de gesto é marcadamente utilizado na tradição musical acadêmica, sobretudo no classicismo, mas no escopo dos compositores aqui analisados, também encontra notável presença na música romântica e impressionista.

Ao analisar-se a tipologia gestual aplicada no “Prelúdio no. 26” de Chopin, dedicado ao seu amigo Pierre Wolff, constata-se a presença do G7 no acompanhamento, guardando singular semelhança em termos do uso de intervalos melódicos na elaboração do ostinato. (Ex. 101). Nesse trecho do prelúdio, pode-se encontrar configuração intervalar idêntica na composição do G7.

Em fragmento da peça “Parintintin”, observa-se nos compassos 83, 84 e 88, o gesto formado pelos intervalos melódicos de quinta justa e sexta maior, guardando idêntica composição intervalar, expressa no G7, presente no exemplo 101 nos compassos 1-9 e 11-12.

Ex.101: Prelúdio 26 (c.1-12) – Chopin.¹⁶⁹

Presto con leggerezza
legatiss

26

To. * To. * To. simile

Ex. 102: Parintintin / coda (c. 115-123)

Coda

Parintintin

rall

Fine

Ex.103: Pivete (c.17-28).

¹⁶⁹ Ignacy Padarewski, *Fryderyk Chopin-Complete Works: Preludes* (Polônia: National Printing Works, 1973), p.58.

É importante ressaltar a incidência do uso desse tipo de aplicação gestual, a compor predominantemente a forma de acompanhamento utilizado por Chopin em seu prelúdio. Essa predominância no uso do G7, também pode ser relacionada à composição da textura da peça “Passepied” da Suíte Bergamasque (Ex.104), podendo ser também encontrados os intervalos de quinta e sexta nos compassos 1-6, compondo a tipologia gestual G7. Destaca-se a semelhança em termos do tipo e uso entre a elaboração gestual de Hime expressa em seus arranjos pianísticos, acima comentados, e a encontrada na peça de Debussy.

Ex.104: Passepied (c.1-7) – Debussy.

The musical score for Ex.104, "Passepied" by Debussy, consists of two systems of piano accompaniment. The first system is marked "Allegretto ma non troppo" and "PIANO". It features a steady eighth-note bass line in the left hand and a treble line with chords and melodic fragments. Dynamics include "p" (piano) and "simili". The second system continues the piece with similar textures.

Ex.105: Capriccio op.116 n.7 (c.17-20) – Brahms.

The musical score for Ex.105, "Capriccio" by Brahms, shows a complex texture with rapid sixteenth-note passages in both hands. It includes triplets and slurs, indicating a more technically demanding piece compared to the Debussy example.

No arranjo “Pivete” (Ex. 103), também se evidencia o uso desse tipo de gesto, em semelhante característica dos exemplos abordados, como forma de manutenção do fluxo rítmico. Observa-se, entretanto, no compasso 21 e 24 desse trecho, a presença diferencial de grau conjunto na composição do G7, constituindo peculiar semelhança, em termos do desenho melódico do gesto, atrelada a expressão musical de Brahms, presente no “Capriccio opus 116 n.7” (Ex.105), demonstrando assim, o mesmo tipo de aplicação gestual constituindo-se como forma de acompanhamento.

Ainda abordando o trecho do arranjo “Pivete” (Ex. 103), destaca-se nos compassos 19 e 20 a presença dos intervalos de sextas e quintas na composição gestual, guardando idêntica tipologia gestual e semelhante configuração intervalar com a balada de Brahms (Ex.106). Nota-se como Brahms trabalha esse tipo de aplicação gestual, expondo-a em movimento contrário e executado pela mão direita, em justaposição com o movimento direto do G7 evidenciado na parte inferior.

Ex.106: Ballade op.118 n.3 (c.38-41) – Brahms.



Presença de intervalos harmônicos e acordes na composição do G7

Analisando o arranjo “Luiza” (Ex.107), destaca-se uma variante do G7, caracterizada por salto composto em relação à nota mais grave e as subseqüentes da composição gestual, como também, pelo acréscimo de intervalos harmônicos e tríades a compor o preenchimento.

Similar característica na expressão do acompanhamento pode ser percebida na presença do G7, integrando a textura do “Prelúdio número 15” (Ex.108) de Chopin. Do compasso 10 ao 14 desse prelúdio, identifica-se a variante do G7 pela aplicação predominante de terças isoladas na composição gestual e pela composição conjugada de intervalos harmônicos no compasso 10, que se relaciona sutilmente com as terças conjugadas no compasso 9 do trecho da canção “Luiza”. Ainda abordando essa canção, vê-se também, comparativamente, a utilização de acordes (compasso 9) no movimento melódico de alternância característico do G7. Esse tipo de aplicação de acordes no ponto culminante do desenho melódico está, também, expresso no compasso 14 do prelúdio n.15 de Chopin. Em ambas as músicas, tal característica do G7 é bastante aplicada.

Ex.107: Luiza (c.8-10)

The image shows a musical score for the piece 'Luiza' (Ex.107), measures 8-10. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a prominent G7 chord. A red box highlights the bass line in measure 8, and a blue box highlights the bass line in measure 9. The melody in the right hand consists of eighth-note triplets and sixteenth-note patterns.

Ex.108: Prelúdio n.15 (c.10-14) - Chopin¹⁷⁰

The image shows a musical score for Chopin's Prelúdio n.15, measures 10-14. The score is in B-flat major and 3/4 time. It features a treble and bass staff. The bass staff contains a series of chords, each marked 'Led.' with an asterisk. A red box highlights the final chord in measure 14, which is a G7 chord (B-flat, D-flat, F, G).

No arranjo “O sim pelo não” (Ex. 109), percebe-se o mesmo tipo de aplicação gestual dada por Hime na confecção do acompanhamento. Observa-se nessa peça, como expresso no trecho a seguir, a utilização de acordes compostos por três notas, em ponto culminante do gesto. É também expressa, nesse trecho, a dificuldade em termos da execução pianística quanto ao salto realizado entre a nota do baixo e o restante da composição gestual. Tal dificuldade pode ser resolvida através da aplicação do dedilhado pautado no uso do quinto dedo na execução do baixo, com a alternância do quinto ou quarto dedo na execução das demais notas dos intervalos harmônicos ou tríades na composição do arpejo, como demarcado no exemplo 109.

Ainda comparando com a expressão gestual chopiniana, observa-se no “Noturno opus.32 n.1” a utilização de tríades na expressão do G7, como demarcado no exemplo 110 e em seu décimo quinto prelúdio (Ex. 108, c. 14), evidenciado os aspectos harmônicos atrelados a elaboração da variante do G7 aqui expressa.

¹⁷⁰ Ibid.

Ex.109: O sim pelo não (c.17-20).

Ex.109: O sim pelo não (c.17-20). The score shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The right hand features triplets and slurs. The left hand has fingerings: 5, 5^b, 4, 4, 5, 1, 5, 3. The title "O sim pelo nao" is written above the right staff.

Ex.110: Noturno op.32 n.1 (c..43-46) – Chopin.¹⁷¹

Ex.110: Noturno op.32 n.1 (c..43-46) – Chopin.¹⁷¹ The score shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The right hand features slurs and ornaments. The left hand has slurs and ornaments.

Percebe-se então, a partir da análise dos exemplos relacionados ao G7, a influência da tradição musical acadêmica representada pela semelhança gestual entre Hime e Chopin, no que diz respeito a esse gesto e sua variante, caracterizada pelo incremento de intervalos harmônicos e/ou acordes na composição do movimento melódico do ostinato, como também à dificuldade técnica em termos da execução gestual.

¹⁷¹ *Masterpieces of piano music* (Nova York: Amsco Publications, 1986).

Uso de terças harmônicas no G7 em movimento compartilhado pelas mãos

Uma outra interessante forma de ostinato utilizado por Hime, que também é constituída pela alternância de terças, representa também uma variante do G7 abordada no exemplo 100, mas diferencia-se deste pelo incremento harmônico e pela forma de execução compartilhada pelas mãos.

Este gesto constitui importante papel na elaboração da textura do arranjo pianístico da canção “Minha”, como pode ser visto na partitura presente no *Songbook*, funcionando como célula rítmica característica do gênero canção.

Observa-se no trecho dessa peça uma textura expressa em três níveis, cuja região intermediária é preenchida pela alternância de terças em execução compartilhada das mãos, proporcionando um rico e expressivo efeito sonoro pautado no contexto polifônico da textura. Tanto a melodia principal em nível superior e a linha melódica do baixo em linha inferior, podem ser executadas pelo quinto dedo de ambas as mãos.

O preenchimento harmônico, expresso no trecho de “Minha” (Ex. 111), pode ser tocado pelo primeiro e segundo dedo de ambas as mãos em movimento alternado. É aplicável o uso do pedal direito em forma sincopada com a linha melódica superior e inferior, sustentando os blocos de acordes e mantendo, através do uso do pedal sincopado, o legato que não pode ser realizado unicamente pelos dedos, dada a execução alternada das mãos no preenchimento harmônico. Entretanto, para uma execução expressiva de tal trecho é sugerido o controle da sonoridade do G7 em plano sonoro inferior às linhas melódicas efetivas nas regiões extremas da textura. Para que, assim,

através do controle gestual o cantabile, correlato à melodia principal e em contraponto com a linha melódica no baixo, possa ser feito de forma expressiva, juntamente com a aplicação do pedal sincopado.

Tal tipo de uso do pedal sincopado é comentado por Rubinstein quando se faz necessário ligar notas de uma melodia quando são tocadas pelo mesmo dedo ou pela conexão de dedos cujo legato se torna extremamente difícil ou impossível de ser realizado¹⁷²

Carreño também aborda o uso do pedal como efeito de legato, alertando que tal tipo de uso deve ser aplicado com grande cuidado e habilidade para não ocasionar confusão sonora.¹⁷³

Esse tipo de ostinato, baseado na alternância de terças, está exemplificado em trecho do prelúdio de Debussy (Ex.112), constatando-se o trabalho desse gesto, pelo compositor, de forma preponderante na composição do prelúdio. Observa-se a forma como o compositor realiza o aumento em termos da densidade sonora pela alternância de acordes de três sons inerente a este tipo de ostinato. (Ex.113).

Similar tipo de incremento harmônico, expresso em tríades e/ou tétrades, também é aplicado por Hime em outro trecho da peça “Minha” (Ex.114), evidenciando-se em região intermediária, de modo a enriquecer o escopo harmônico da textura. Semelhante utilização gestual, relacionada ao uso de terças e acordes alternados, encontra consonância na expressão musical de Brahms em seu “Capriccio opus.116 n.1” (Ex.115).

¹⁷² Anton Rubinstein & Teresa Carreño, *The Art of Piano Pedaling: Two Classics Guides* (New York: Dover,2003),10.

¹⁷³ Ibid., 53.

Ex.111: Minha (c.5-8).

Ex.112: Prelúdio 11 do segundo livro (c.13-17) – Debussy.

Ex.113: Prelúdio do segundo livro (c.33-36) – Debussy.

Ex.114 Minha (c.25-28).

Ex.115: Capriccio op.116 n.1 (c.67-74) Brahms.



Uso de nota pedal

Outro tipo de uso de ostinato esta presente na peça “A tarde” (Ex.116), compondo, em região inferior, uma tessitura a duas vozes, sendo a segunda voz representada pela nota pedal expressa em tenutas. Percebe-se, nesse fragmento, a alternância de arpejos compostos por intervalos de sexta e quinta em movimento ascendente, que podem ser executados pelo quinto, segundo e primeiro dedo da mão esquerda. Em discreta semelhança, pode-se relacionar esse tipo de movimento melódico com o trecho da balada de Brahms (Ex.117), que também expressa a sucessão repetida de arpejos ascendentes.

Ex.116: A tarde (c.1-4).



Ex.117: Ballade op.10 n.4 – Brahms.



Na toada “Pivete” (Ex.118), novamente pode ser percebida a utilização de elemento melódico com característica de ostinato, a compor a introdução desta peça. Observa-se como Hime, de forma versátil, aplica esse tipo de uso gestual integrando-o a melodia principal, executada em parte superior. Tal aspecto gestual expressa um paralelo de semelhança quanto ao desenho melódico e correspondente característica cinestésica associada ao gesto. Expressa-se, nos cinco últimos compassos do “Capriccio opus 76 n.1” (Ex.119), a maneira como Brahms utiliza esta forma ostinato, em semelhante aspecto cinestésico, compondo a textura presente nos compassos finais da peça.

Ex.118: Pivete /introdução (c.1-4).



Ex.119: Capriccio op.76 n.1 (os cinco últimos compassos da peça) – Brahms.



É interessante ressaltar esse peculiar elemento gestual de relação, demonstrando a sutil influencia da tradição da musica acadêmica, expressa em Brahms, no trabalho pianístico do compositor Francis Hime. É válido, também, enfatizar que o arranjo da peça “Pivete”, de forma geral, evidencia a exploração

gestual do ostinato, tanto na forma básica do G7 expressa no (Ex. 103), como também, a presença da variante aqui analisada.

Outra interessante aplicação do ostinato, que também pode ser correlacionada com a música européia, está expressa na peça “A grande ausente” (Ex.120), caracterizando-se pela utilização de um arpejo em movimento ascendente-descendente, que apresenta a utilização do grau conjunto em ponto de oscilação do desenho melódico a expressar-se no movimento gestual. Esse tipo de gesto aproxima-se em relação ao G1, em termos de seu movimento, mas o tipo de aplicação aqui abordada, denota um maior grau de repetição, com poucas mudanças na sua composição gestual.

Em termos da execução musical, esse tipo de gesto apresenta característica motriz dentro do escopo rítmico, podendo ser executado pela utilização dos dedos: quinto, segundo e primeiro da mão esquerda, alternando entre primeiro e segundo no ponto culminante do gesto. Evidenciando aproximação quanto à característica de movimento, este tipo de gesto é encontrado na expressão pianística de Debussy, em seu décimo prelúdio (Ex.121), apresentando-se também em parte inferior e contendo os mesmos aspectos em termos da execução musical e da elaboração gestual associada à manutenção do fluxo rítmico.

Ex.120: A grande ausente (c.1-4).

Ex.121: Prelúdio 10, n.1 (c.79-81) – Debussy.



Gesto G8

Outro gesto de relevante importância quanto à dificuldade técnica em termos de sua execução, caracteriza-se pelo movimento sucessivo de terças harmônicas, predominantemente executadas pela mão direita. (Vide tabela 9) Denominado G8, este gesto apresenta composição cinestésica variada e relaciona-se, em termos de semelhança, com a aplicação de terças realizadas por parte dos compositores: Chopin, Brahms e Debussy, mediante os tipos de uso gestual abordados a seguir:

Terças em movimento melódico de salto

O mais claro exemplo desse tipo de aplicação de terças está expresso no Choro “Meu caro amigo” (Ex.122), pois Hime trabalha de forma efetiva o uso de terças, evidenciando saltos dentro da condução melódica arpejada, que está presente em boa parte do arranjo (vide partitura no *Songbook*).

Alterna-se o uso de intervalos de quarta, quinta e sexta harmônicas. Tal uso gestual denota o apuro técnico em termos da execução pianística, nos remetendo a tradição do choro de Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazaré, como também, dado o desafio técnico, à elaboração virtuosística dos compositores românticos e impressionistas.

Ex.122 Meu caro amigo (c.1-13).

The image shows a musical score for the piece "Meu caro amigo" (c.1-13). The score is written for piano and voice. It begins with a tempo marking of quarter note = 96 and a "Ditro" (piano introduction) section. The piano part features intricate chordal textures and arpeggiated figures, while the vocal line is more melodic and expressive. The score is divided into four systems, with a "Canto" section marked by a star symbol and a double bar line.

Em termos de comparação gestual, encontramos similar elaboração em trecho do “Capriccio opus 76 n.2” (Ex. 123). Nota-se como Brahms trabalha o uso do G8, articulando as terças em grau conjunto e em saltos, evidenciando a forma de acompanhamento em semelhante uso da alternância de notas no baixo, e acordes no preenchimento harmônico. Similar característica, presente na textura, é apresentada também na musica francesa de Debussy (Ex.125), havendo a aplicação do movimento de terças, sobejamente em graus conjuntos, em contraponto aos acordes evidenciados na parte inferior.

O uso de terças em movimento de salto, exposto no arranjo de Hime, reflete bem a assimilação desse tipo de aplicação gestual, que aparece no “Intermezzo” de Brahms, no segundo sistema (c. 13-16) do trecho relativo ao exemplo 124.

Também se constata a preocupação virtuosística na expressão pianística de Chopin evidenciada no seu terceiro estudo (Ex.126), onde blocos de terças harmônicas exploram o elemento do salto em contorno melódico apresentado em movimento contrário. Semelhante uso de saltos, expressos pelo desenho melódico em terças, é utilizado por Hime na peça “Embarcação” (Ex.155). Esse mesmo caráter de virtuosidade é expresso na maneira como Chopin explora o uso de terças em movimento arpejado no seu “Noturno op.9 n.1” (Ex.127).

Ex.123: Capriccio op. 76 n.2 (c.15-18) – Brahms.



Ex.124: Intermezzo op118 n.6 (c.10-16) – Brahms.

Ex.125: Suíte Bergamasque - Minueto (c.4-6) – Debussy.



Ex.:126 - Estudo op 10 n.3 (c.32-35) – Chopin.

Ex: 127 Noturno op 9 n.1 (c.82-85) – Chopin.

A partir da análise do choro “Meu caro amigo”, dentro do escopo de relações de semelhanças abordadas nos exemplos relacionados ao G8, pode-se perceber a maneira pela qual Hime mistura elementos da tradição da música popular, expressa pela rítmica do choro, com a composição gestual assimilada da tradição musical acadêmica.

O uso de terças harmônicas em escalas

Na canção “Sem mais adeus” (Ex.128), é expresso o uso de terças em movimento escalar ascendente, que é antecedido pela presença do G3. Esse tipo de movimento diatônico também se apresenta na expressão musical de Brahms, em seu “Capriccio op.76 n.8” (Ex.129). Este tipo de uso do G8 é apresentado em progressão ascendente, associado as tercinas no “Arabesque n.1” (Ex.130) de Debussy e em terças isoladas no delineamento da melodia principal, em seu nono prelúdio do primeiro volume (Ex. 131).

Guardando a mesma característica de movimento, percebe-se como Hime integra esse tipo de aplicação gestual, dentro do escopo da textura, em termos da exposição da melodia principal, como exemplificado nas suas peças “Meu caro amigo” e “A noiva da cidade” (Exs.122 e 132).

Ressalta-se também, o uso escalar descendente do G8, como expresso na canção “Ultimo canto” (Ex.133), que se relaciona diretamente com trecho presente no “Intermezzo” (Ex.134) de Brahms, apresentando semelhante característica gestual no movimento escalar descendente de terças. Nesse trecho, destaca-se o trabalho de Brahms na diversidade de movimentos, tendo por base a utilização do G8. Comparativamente, relaciona-se o trecho expresso no exemplo 133 com o gesto apresentado no “Minueto” de Debussy, já comentado no exemplo 125, quanto ao uso de terças descendentes como forma de floreio dentro do escopo da textura.

Na canção “Ultimo retrato” (Ex.135) de Hime, evidencia-se o movimento ascendente e descendente de terças, associado ao uso polifônico de nota presa, apontando para a dificuldade técnica apresentada no estudo n.2 de Debussy (Ex.136), dedicado especificamente à prática de terças, onde é

expressa a utilização de notas presas associada ao movimento de terças em textura a quatro níveis. Semelhante composição de movimento, pode ser apreciada na parte inicial desse mesmo estudo (Ex.137).

Ex.128: Sem mais adeus (c.13-16).

Ex.129: Capriccio op.76 n.8 (c.17-20) – Brahms.

Ex.130: Arabesque n.1 (c.34-37) – Debussy.

Ex.131: Prelúdio 9 livro 1 (c.31-33) – Debussy.

Ex.132 A noiva da cidade (c.10-13).

Musical score for Ex.132, 'A noiva da cidade' (c.10-13). The score is in 2/4 time and features a piano accompaniment and a vocal line labeled 'Canto'. The piano part begins with a marked measure (marked with an asterisk) and includes a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The vocal line enters with a melodic phrase.

Ex.133: Último canto (c.39 e 40).

Musical score for Ex.133, 'Último canto' (c.39 e 40). The score is in 2/4 time and features a piano accompaniment. The piano part includes a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with a prominent melodic line in the right hand.

Ex.134: Intermezzo (c. 31 e 32) – Brahms.

Musical score for Ex.134, 'Intermezzo' (c. 31 e 32) by Brahms. The score is in 2/4 time and features a piano accompaniment. The piano part includes a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with a prominent melodic line in the right hand. The word 'cresc.' is written below the first measure.

Ex.135: Último retrato (c.28-31).



Ex.136: Estudo n.2 do primeiro livro (c.18-20) – Debussy.



Ex.137: Estudo n.2 do primeiro livro (c.11) – Debussy.



O uso de terças como ornamento.

Terças em trilo.

Ainda trabalhando o uso de terças em movimento descendente, percebe-se, na introdução da peça “Passaredo” (Ex.138), a aplicação do G8 caracterizado pelo movimento descendente e arpejado de terças, associado ao uso ornamental do trilo, proporcionando um efeito sonoro expressivo. Semelhante uso do trilo, apresentando característica polifônica pela associação com notas presas, pode ser observado na canção “Cartão postal” (Ex.139), que integrado ao G3, compõem a finalização desta canção.

Em similar característica, encontramos no “Estudo n. 2” de Debussy (Ex.140) a presença concomitante de notas presas e o G8 expresso pelo trilo em terças a compor a região intermediária da textura, como também o uso dissociado das terças constituindo o trilo apresentado no compasso 29 do mesmo estudo (Ex. 141). Constata-se outra semelhança no uso de terças compondo o trilo baseado em intervalo cromático, pela alternância de terças maiores, executadas pela mão direita no nono prelúdio de Debussy (Ex.142). Nota-se, também, a aplicação do G8, em trilo, observado na expressão romântica da música de Chopin, em seu “Noturno op.9 n.1” (Ex.143), de forma integrada à presença do G1 expresso pelo acompanhamento arpejado. Vê-se, portanto, na composição gestual desse trecho, a coexistência de dois tipos gestuais que referenciam o enlace de elementos representativos de tradições musicais.

Ex.138: Passaredo (c.1-8).

Musical score for Ex.138: Passaredo (c.1-8). The score is in 2/4 time, marked with a tempo of quarter note = 72. It begins with an 'Intro' section. The music is in the key of D major (two sharps). The upper staff features a complex, rhythmic melody with many beamed eighth and sixteenth notes. The lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines. The dynamic marking is *mf* (mezzo-forte).

Ex.139: Cartão postal (c.50-53).

Musical score for Ex.139: Cartão postal (c.50-53). The score is in 2/4 time and in the key of D major. It starts at measure 50. The upper staff has a melody with some rests and a final cadence. The lower staff has a simple accompaniment. There are first and second endings marked '1' and '2'. The piece concludes with a 'Fine' marking.

Ex.140: Estudo n.2 livro 1 (c.21-23) – Debussy.

Musical score for Ex.140: Estudo n.2 livro 1 (c.21-23) – Debussy. The score is in 3/4 time and in the key of D major. It features a dense, rhythmic texture with many beamed notes in both the upper and lower staves. The dynamic markings are *p* (piano) and *pp* (pianissimo).

Ex.141: Estudo n.2 livro 1 (c.29) – Debussy.

Musical score for Ex.141: Estudo n.2 livro 1 (c.29) – Debussy. The score is in 3/4 time and in the key of D major. It shows a melodic line in the upper staff and a more active accompaniment in the lower staff. The dynamic marking is *p* (piano).

Ex.142: Prelúdio 9 livro 1 (c. 37-39) – Debussy.

Ex.143: Noturno op. 9 n.1 (c.61-66) – Chopin.

Terças compondo apogiaturas.

Outra característica de semelhança está relacionada ao uso de terças compondo apogiaturas. Tal uso pode ser percebido em análise do trecho da peça “Trocando em miúdos” (Ex.144), onde se percebe a aplicação gestual em mordente, funcionando como floreio na introdução da peça. O uso de apogiatura é também encontrado na canção “Cartão postal” (Ex.145), integrando o delinear melódico em terças no tempo inicial do trecho executado

pela mão direita. Percebe-se ainda, em semelhante característica intervalar, a aplicação desse tipo de gesto no samba-canção “A grande ausente” (Ex.146).

Esse mesmo tipo gestual, guardando a mesma característica intervalar, apresenta-se na elaboração pianística de Debussy, em sua peça “Clair de Lune” (Ex.147 – vide demarcação), onde é claro o uso de apogiaturas em movimento ascendente, como também expresso nos compassos 53 e 54 da mesma peça. (Ex.148). Vê-se o uso de apogiaturas em minueto (Ex.125) do mesmo compositor, demonstrando a importância desse gesto dentro do caráter expressivo do estilo impressionista.

Esse modo de utilização de terças é identificado em “Noturno op.32 n.1” de Chopin, expressando-se através do mordente e da apogiaturas presente no compasso 23, como exposto no exemplo (Ex.149). Mediante esse contexto de aplicação gestual, pode-se ressaltar a importância desse tipo de gesto, em termos da relação de semelhança com a tradição acadêmica, na composição de adornos dentro da elaboração melódica na textura dada aos arranjos por Hime.

Ex.144: Trocando em miúdos (c.1-4).

Ex.145: Cartão postal (c.35 e 36).

Musical score for Ex.145: Cartão postal (c.35 e 36). The score is in G major and 3/4 time. It features a treble and bass clef. A red box highlights a triplet of eighth notes in the treble clef at measure 35. The bass clef has a steady eighth-note accompaniment.

Ex.146: A grande ausente (c.13-16).

Musical score for Ex.146: A grande ausente (c.13-16). The score is in G major and 3/4 time. It features a treble and bass clef. Two red boxes highlight triplets of eighth notes in the treble clef at measures 14 and 16. The bass clef has a steady eighth-note accompaniment.

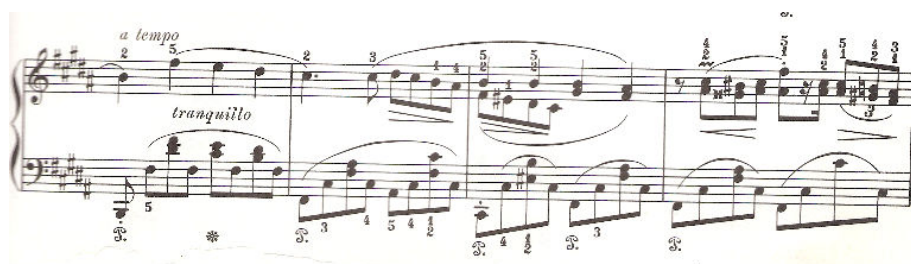
Ex.147: Clair de lune (c.1-3) – Debussy.

Musical score for Ex.147: Clair de lune (c.1-3) – Debussy. The score is in F major and 3/4 time. It features a treble and bass clef. The tempo is marked "Andante très expressif" and the dynamics are "PIANO" and "pp con sordina". A red box highlights a triplet of eighth notes in the treble clef at measure 3. The bass clef has a steady eighth-note accompaniment.

Ex.148: Clair de Lune (c.53 e 54) – Debussy.

Musical score for Ex.148: Clair de Lune (c.53 e 54) – Debussy. The score is in F major and 3/4 time. It features a treble and bass clef. The tempo is marked "Andante très expressif" and the dynamics are "PIANO" and "pp con sordina". A red box highlights a triplet of eighth notes in the treble clef at measure 53. The bass clef has a steady eighth-note accompaniment.

Ex.149: Noturno op.32 n.1 (c.20-23) – Chopin.



O uso de terças harmônicas em textura polifônica.

Na peça “Cabelo pixaim” (Ex.150), identifica-se como Hime elabora textura em três níveis, integrando o G8 na linha melódica principal, que se incorpora ao preenchimento em nível intermediário, compondo os acordes inerentes ao campo harmônico. Observa-se, desse modo, o tipo de uso do G8, integrando texturas de caráter polifônico.

Em análise do trecho do “Intermezzo op.117 n.2” (Ex.151) de Brahms, nota-se como a textura exprime similar característica em termos da aplicação gestual de terças, que são apresentadas em nível superior.

Essa mesma peculiaridade gestual é apresentada na composição da estrutura vertical de acordes presente na textura do “Intermezzo op.116 n.6” (Ex.152) e “Intermezzo op.119 n.3” (Ex.153) de Brahms, demonstrando a intenção do compositor, expressa pela demarcação no texto musical, em evidenciar os níveis da textura. Conclui-se então, que a semelhança do G8 entre Hime e os compositores associados aos trechos analisados, está pautada no uso importante desse gesto a integrar a textura do arranjo das canções.

Ex.150: Cabelo pixaim (c.19 e 20).

Musical score for Ex.150: Cabelo pixaim (c.19 e 20). The score is in G major and 3/4 time. It consists of two staves. The first staff (treble clef) begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The music features a series of chords and eighth notes. The second staff (bass clef) begins with a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. It features a series of chords and eighth notes, with a long slur spanning across both staves.

Ex.151: Intermezzo op.117 n.2 (c.35 –39) – Brahms.

Musical score for Ex.151: Intermezzo op.117 n.2 (c.35 –39) – Brahms. The score is in B-flat major and 3/4 time. It consists of two staves. The first staff (treble clef) begins with a treble clef, a key signature of two flats (Bb), and a 3/4 time signature. The music features a series of chords and eighth notes. The second staff (bass clef) begins with a bass clef, a key signature of two flats (Bb), and a 3/4 time signature. It features a series of chords and eighth notes. The score includes the following markings: *espress. e sostenuto*, *rit.*, and *p dolce*.

Ex.152: Intermezzo op 116 n.6 (c.1-5) – Brahms.

Musical score for Ex.152: Intermezzo op 116 n.6 (c.1-5) – Brahms. The score is in D major and 3/4 time. It consists of two staves. The first staff (treble clef) begins with a treble clef, a key signature of two sharps (D), and a 3/4 time signature. The music features a series of chords and eighth notes. The second staff (bass clef) begins with a bass clef, a key signature of two sharps (D), and a 3/4 time signature. It features a series of chords and eighth notes. The score includes the following markings: *Andantino teneramente* and *P dolce e ben legato*.

Ex.153: Intermezzo op 119 n.3 (c.1-5) – Brahms.

Musical score for Ex.153: Intermezzo op 119 n.3 (c.1-5) – Brahms. The score is in D major and 3/4 time. It consists of two staves. The first staff (treble clef) begins with a treble clef, a key signature of two sharps (D), and a 3/4 time signature. The music features a series of chords and eighth notes. The second staff (bass clef) begins with a bass clef, a key signature of two sharps (D), and a 3/4 time signature. It features a series of chords and eighth notes. The score includes the following markings: *Grazioso e giocoso* and *molto p e leggero*.

Ex.154: Noturno op 72 n. 1 (c.4 e 5) – Chopin.



Ex.155: Embarcação (c.57 e 58).

Embarcação

O uso de terças a compor elementos de polirritmia.

Importante elemento de semelhança entre tradições musicais consiste na utilização do G8 associado ao contraponto rítmico entre tercinas e o acompanhamento arpejado, expressando a proporção 3:4. Esse tipo de polirritmia é identificado em muitos arranjos de Hime, a exemplo das peças: “Cartão postal” (Ex.145), “A grande ausente” (Ex.146) e “Embarcação” (Ex.155), que apresentam terças a constituir tercinas, compostas por semínimas, contrapondo-se ao acompanhamento arpejado (G1), evidenciando assim a polirritmia na proporção abordada anteriormente. Dentro do enquadre polirrítmico, pode-se conceber, comparativamente, a forma similar de aplicação

gestual encontrada em “Noturno op.72 n.1” (Ex.154) de Chopin, evidenciando também, o uso de tercinas compostas por terças, na parte do acompanhamento arpejado, que se contrapõe à melodia principal expressa em colcheias na relação de dois pra três. Vê-se, também, no “Noturno op.27 n.2” (Ex.156), em compasso 36, a utilização de nove semicolcheias, dispostas em três grupos de tercinas, no contraponto com o acompanhamento composto por seis semicolcheias. Também no “Noturno op 32 n.1” (Ex.149), é apresentada, no compasso 23, a polirritmia de três para dois.

Mediante a análise comparativa explicitada nas categorias G1-G8, e também os aspectos biográficos que respaldam a influência de compositores europeus na formação de Hime, percebe-se como o compositor assimilou tipologias gestuais inerentes à tradição musical acadêmica, apresentando uma gama de relações de semelhanças com gestos da tradição pianística europeia do período romântico, representado nesta análise pelos compositores (Chopin e Brahms) e impressionista por Debussy, abarcando similitudes de aspectos funcionais e estruturais, assim como caracteres de textura e padrões de dificuldades técnicas na execução gestual. Entretanto, no quinto capítulo deste trabalho são abordados, mais detalhadamente, aspectos conclusivos desta análise em relação com as considerações dos demais capítulos.

Ex.156: Noturno op 27 n.2 (c.35 e 36) – Chopin.

CAPÍTULO III

SEMIOSE E REPRESENTAÇÃO MENTAL DO GESTO NA PERFORMANCE DOS ARRANJOS PIANÍSTICOS DE FRANCIS HIME

A relação triádica do signo

A análise semiótica realizada nesse capítulo tem como paradigma a teoria geral dos signos, proposta pelo lógico e cientista americano Charles Sanders Peirce, pai do pragmatismo e da semiótica (1839-1914). Segundo Martinez, a relevância da teoria geral dos signos, ou semiótica, tal como desenvolvida por Peirce, tem ganhado progressivo reconhecimento como eficaz no entendimento de questões de significação musical.¹⁷⁴

Acadêmicos tais como Wilson Comer, Willy Corrêa Oliveira, Eero Tarasti, David Lidov e Vladimir Karbusicky, dentre outros, há cerca de duas décadas têm usado em suas análises musicais conceitos derivados direta ou indiretamente das teorias de Peirce.

Segundo Souza, o estudo da música dentro da perspectiva da semiótica tem se desenvolvido nos últimos anos com trabalhos que abordam a representação e a expressão musical, tais como: Tarasti¹⁷⁵, Nattiez¹⁷⁶,

¹⁷⁴ José Luiz Martinez, “Música, semiótica musical e a classificação das ciências de Charles Sanders Peirce,” *Opus* 6 (outubro, 1999): 1.

¹⁷⁵ Eero Tarasti, *A theory of musical semiotics*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

¹⁷⁶ Jean Jacks Nattiez, *Music and discourse: toward a semiology of music*. Princeton: Princeton University Press, 1990.

Martinez¹⁷⁷ e Hatten¹⁷⁸, expressando a importância do gesto musical como elemento de compreensão da atuação dos signos musicais.¹⁷⁹

Muitas das análises iniciais eram pautadas em conceitos semióticos isolados, apresentando, assim, desvios epistemológicos relacionados à teoria original. Em produção mais atual, estudos expressando uma concepção mais ampla do processo de ação sónica, e de suas várias facetas musicais, viabilizam a obtenção de análises semióticas apresentando um maior grau de precisão¹⁸⁰. Tomando por exemplo o trabalho de Robert Hatten (2004)¹⁸¹.

Abordando o que se costuma chamar de “teoria semiótica de Peirce”, Souza considera que existe:

Um conjunto de esforços no sentido de uma reconstrução do pensamento de Peirce, que não chegou até nós como uma teoria completa e estruturada diretamente da mão do autor. A maioria de suas idéias sobreviveu como escritos avulsos, reunidos nos *Collected Papers*, que também refletem o processo gradual de desenvolvimento de seu sistema filosófico. Mesmo assim seu trabalho constitui um dos pilares do estudo da representação e significação no século XX.¹⁸²

A obra de Peirce possui um extremo valor em relação a sua contribuição na compreensão quanto aos processos de comunicação de qualquer tipo, ordem ou espécie. Para uma melhor percepção da noção de signo de Peirce, se faz necessário sairmos de uma visão estreita da equivalência exclusiva do conceito de signo ao âmbito do signo verbal, e também da forma de percepção deste usando o mesmo aparato de compreensão que é aplicado aos signos

¹⁷⁷ José Luis Martínez, “Música e semiótica: um estudo sobre a questão da representação na linguagem musical,” (Dissertação de mestrado, São Paulo: PUC, 1991).

¹⁷⁸ Robert Hatten, “Musical gesture”. Disponível em www.chass.utoronto.ca/epc/srg/cyber/hatout.html.

¹⁷⁹ André Ricardo de Souza, “Ação e significação: em busca de uma definição de gesto musical,” 62.

¹⁸⁰ José Luiz Martínez, “Música, semiótica musical e a classificação das ciências de Charles Sanders Peirce” *Opus* 6 (outubro, 1999): 1.

¹⁸¹ Robert S. Hatten, *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert* (Bloomington: Indiana University Press, 2004), 97.

¹⁸² André Ricardo de Souza, “Ação e significação: em busca de uma definição de gesto musical,” 64.

verbais. Assim, dada a grande profusão de signos distintos dos verbais, as diferenças entre eles deve ser respeitada para propiciar uma melhor compreensão dos mesmos. Ao longo do seu trabalho, Peirce apresenta inúmeras definições sintéticas para o termo signo, dentre as quais destaquei as seguintes:

Segundo Peirce, em primeira definição do signo dada em 1897:

Um signo, ou *representamen*, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez, um signo mais desenvolvido. Ao signo assim criado, denomino *interpretante* do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu objeto. Representa esse objeto não em todos os seus aspectos, mas com referência a um tipo de idéia que eu, por vezes, denominei fundamento do representamen. CP (2.228)¹⁸³

¹⁸³ “A sign, or representamen, is something which stands to somebody for something in some respect or capacity. It addresses somebody, that is, creates in the mind of that person an equivalent sign, or perhaps a more developed sign. That sign which it creates I call the interpretant of the first sign. The sign stands for something, its object. It stands for that object, not in all respects, but in reference to a sort of idea, which I have sometimes called the ground of the representamen.” CP (2.228)

Uma segunda definição aparece em 1908:

Defino um Signo como qualquer coisa que, de um lado, é assim determinada por um Objeto e, de outro, assim determina uma idéia na mente de uma pessoa, esta última determinação, que denomino o *Interpretante* do signo, é, desse modo, mediatamente determinada por aquele Objeto. Um signo, assim, tem uma relação triádica com seu Objeto e com seu Interpretante. CP (8.343)¹⁸⁴

¹⁸³ Referências ao Collected Papers of Charles Peirce são indicadas por (CP[volume].[parágrafo]); Charles Hartshorn and Paul Weiss, *The Collected Papers of Charles Sander Peirce* vol.2 (Cambridge, MA:Harvard University Press, 1931-1935). A tradução deste trecho foi feita por Lucia Santaella em seu livro *A Teoria geral dos signos: semiose e autogeração* (São Paulo: Ática, 1995), 23.

¹⁸⁴ C.S. Hardwick, *Semiotic and Significs: The Correspondence between Charles S. Peirce and Victoria Lady Welby* (Bloomington: Indiana University Press, 1977), 80-81, citada em Howard Smith, “Psychosemiotics and its Peircean Foundations,” *Faculty of Education* (Canada: Queen’s University), 4, disponível na Enciclopedia Digital de Peirce:

¹⁸⁴”I define a Sign as anything which is so determined by something else, called its Object, and so determines an effect upon a person, which effect I call its Interpretant, that the latter is thereby mediated by the former. My insertion of “upon a person” is a sop to Cerberus, because I despair of making my own broader conception understood.” CP (8.343)

Peirce considera o signo como qualquer coisa que é determinada por outra coisa, a qual ele denomina de objeto. É importante ressaltar que a palavra “coisa” não necessariamente deve ser pensada como uma entidade existente, mas abarcando, também, entidades imaginárias, sonhadas e míticas.

O signo gera um efeito sobre uma pessoa, o qual é denominado “interpretant”. Observa-se na primeira definição que o interpretante corresponde a um signo secundário, mais desenvolvido, que é gerado na mente da pessoa a partir do primeiro. O signo por sua vez, suscita um objeto. Tais definições apresentam um ponto constante quanto à concepção de mediação entre o objeto e o signo, e deste para com seu interpretante, conferindo uma relação lógica que se instaura entre os três correlatos, cuja feição triádica é pautado por uma relação de determinação mútua.

O termo “representamen”, que aparece somente na primeira definição, é usado para denotar o primeiro dos três componentes. O *representamen* é tomado como um signo em uma forma existente, em forma restrita em termos da relação com o objeto, que é trazida para uma dada situação. Depreendo que o *representamen* está pautado na concepção do signo como potencial de

<http://www.digitalpeirce.fee.unicamp.br/PsychosemioticsandPeirce.pdf> , acessado em: agosto de 2007. A tradução deste trecho foi feita por Lucia Santaella em seu livro *A Teoria geral dos signos: semiose e autogeração* (São Paulo: Ática, 1995), 23.

representação, estando este diretamente vinculado à geração de um interpretante mental, como exposto na segunda definição supracitada. O interpretante é o signo em sua mais desenvolvida forma em relação com o objeto.

Para Peirce o termo o objeto é definido como sendo o que com o signo pressupõe uma familiaridade em ordem de transmitir informações a cerca dele.¹⁸⁵, também definindo o interpretante como o próprio significado resultante de um signo¹⁸⁶. Entretanto, para melhor clarear a noção de interpretante, Santaella pontua que não se deve confundir o termo interpretante como intérprete ou interpretação, abordando que:

O interpretante não é (...) um produto decorrente de uma pluralidade de atos interpretativos, ou melhor, não é uma generalização de ocorrências empíricas de interpretação, mas é um conteúdo objetivo do próprio signo. O devir do interpretante é, pois, um efeito do signo como tal e, portanto, dependente do ser do signo e não apenas e exclusivamente de um ato de interpretação subjetivo.¹⁸⁷

Tal noção do signo, entretanto, não invalida a existência de ações interpretativas particulares e individuais. É importante notar que o interpretante é gerado pelo signo, não porque o signo seja considerado como uma entidade onipotente, mas sim, pelo fato do signo carregar o poder de receber a determinação do objeto. Na medida que o signo representa seu objeto, “ele dispõe da capacidade de gerar um interpretante, de modo que este

¹⁸⁵ J. Buchler, *Philosophical writings of Peirce* (New York: Dover, 1955), 100, citada em Howard Smith, “Psychosemiotics and its Peircean Foundations,” Faculty of Education (Canada: Queen’s University),5, disponível na Enciclopedia Digital de Peirce:

<http://www.digitalpeirce.fee.unicamp.br/PsychosemioticsandPeirce.pdf> , acessado em: agosto de 2007.

¹⁸⁶ J. Buchler, *Philosophical writings of Peirce* (New York: Dover, 1955), 275, citada em Howard Smith, “Psychosemiotics and its Peircean Foundations,” 5.

¹⁸⁷ Lucia Santaella, *A Teoria geral dos signos: semiose e autogeração* (São Paulo: Ática, 1995), 85.

interpretante, pela mediação do signo, é também mediatamente determinado pelo objeto.”¹⁸⁸

O objeto, assim, determina o signo e concomitantemente é representado por este. Nesse sentido, Santaella expressa um importante esclarecimento, abordando que o objeto não pode ser restrito à noção de um existente ou objeto real. Dessa forma, o objeto de um signo não é necessariamente algo concebível como individual concreto e singular, podendo ser “um conjunto ou coleção de coisas, um evento ou ocorrência, ou ele pode ser da natureza de uma ‘idéia’ ou ‘abstração’ ou um ‘universal’”. Pode ser qualquer coisa, qualquer que seja.”¹⁸⁹. É interessante ressaltar, que o objeto é algo diverso do signo, assim o signo representa o objeto, e este determina tal representação, entretanto, aquilo que é representado pelo signo não corresponde ao objeto em sua totalidade, mas apenas a um aspecto ou parte deste.

Peirce considerava, segundo Souza, que os três elementos na relação triádica são indissociáveis. O “representamen” é o aspecto sensível do signo, às vezes chamado de signo-em-si. O objeto aponta para o aspecto da realidade associado ao signo e o interpretante sua relação com outros signos.¹⁹⁰ Marques, citando Peirce, considera que:

Todo *representamen* está relacionado ou é capaz de ser relacionado com uma coisa reagente, seu objeto, e todo representamen concretiza, em algum sentido, alguma qualidade, que pode ser chamada de sua significação (CP. 5.138-140)¹⁹¹

¹⁸⁸ Ibid., 86

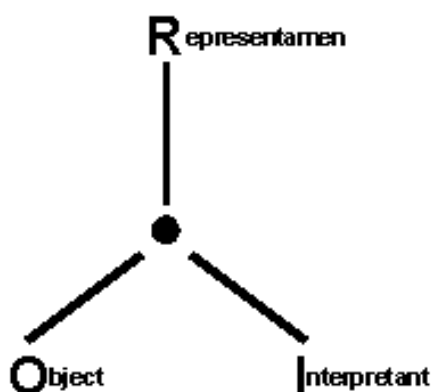
¹⁸⁹ Ibid., 26.

¹⁹⁰ André Ricardo de Souza, “Ação e significação: em busca de uma definição de gesto musical,” 70.

¹⁹¹ Lauro Marques, “Bases para uma filosofia da arte Peirceana,” texto apresentado na Quarta Jornada do Centro de Estudos Peirceanos (SP: PUC, out/ 2001), 10. Disponível em <http://www.pucsp.br/pos/cos/cepe/textos/jornada4.htm>, acessado em 18/04/2008.

Pode-se, segundo Merrel¹⁹², conceber então graficamente a relação triádica do signo (vide figura 1).

Figura 1: Relação triádica do signo



Essa expressão gráfica da relação triádica consiste na forma plana que melhor expressa a tridimensionalidade necessária ao signo, em contraposição a uma concepção triangular plana, onde só ocorreriam três relações binárias: o signo ao seu objeto, o objeto ao seu interpretante e o interpretante ao seu signo¹⁹³. Assim, o gráfico acima não só evidencia a relação entre os elementos, mas a relação destes com seus pares. Dessa forma, o “R” é inter-relacionado com o “O” e da mesma maneira ambos “R” e “O” são inter-relacionados com “I”, pois se pensarmos numa concepção triádica do signo, não se pode conceber um componente sem atrelá-lo aos demais.

¹⁹² Floyd Merrel, “Peirce’s Basic Classes of Signs in a Somewhat Different Vein,” disponível na Enciclopédia Digital de Peirce: em: www.digitalpeirce.fee.unicamp/home.htm, acessado em março de 2008.

¹⁹³ Floyd Merrel, “Peirce’s Basic Classes of Signs in a Somewhat Different Vein,” 1, disponível em: www.digitalpeirce.fee.unicamp/home.htm, acessado em março de 2008.

Apesar da figuração dar a idéia do signo como uma entidade estática, tal relação triádica é dinâmica, apresentando contínuas mudanças e desenvolvimentos. Nessa descrição abstrata do signo, segundo Smith, o representamen é determinado pelo objeto e por sua vez determina o interpretant.¹⁹⁴ O interpretant agora representa um objeto e, como um mais desenvolvido signo, também serve como representamen em próxima ocasião. Assim, para Merrel, todos os signos existem em três dimensões de espaço, dos quais consiste nossa integral experiência do universo. Nesse âmbito dimensional, o (I) se torna o signo (R), o (R) se torna (O), e este se torna (I). Merrel considera, então, que a expressão triádica evidenciada no gráfico acima, é minimamente requerida para a estabilidade do processo integral da semiose, pois a relação diádica somente levaria o signo ao colapso.

O ponto mediador expresso no gráfico da figura I, para Merrel, corresponde à interação interdependente e inter-relacionada entre os três componentes do signo, o que não é possível sem um eixo central de sustentação do tripé. Ele denomina este ponto de “Emptiness” ou seja, o vazio ou vácuo, o que torna possível a emergência do surgimento co-dependente dos componentes do signo.¹⁹⁵

A semiose, entretanto, não envolve uma ordem específica de eventos entre tais componentes, mas apresenta uma dialética contínua existente entre o signo, seu objeto e interpretante.

¹⁹⁴ Howard Smith, “Psychosemiotics and its Peircean Foundations,” 5.

¹⁹⁵ Floyd Merrel, “Peirce’s Basic Classes of Signs in a Somewhat Different Vein,” 2.

Merrel aborda que o processo semiótico é ritmo, pautado na rotação do signo em termos de seus componentes, expressando uma oscilação, flutuação e ondulação na semiose.¹⁹⁶

Peirce, em 1907, conceitua o termo “semiose” como sendo:

Uma ação, ou influência, que é, ou envolve, uma cooperação de três sujeitos, tais como o signo, seu objeto e seu interpretante, esta tripla relação de influência não existe em qualquer caminho resolvível pelas ações entre pares.¹⁹⁷

¹⁹⁷ “An action, or influence, which is, or involves, a cooperation of three subjects, such as a sign, its object, and its interpretant, this tri-relative influence not being in any way resolvable into actions between pairs.”

Depreende-se, mediante a colocação de Peirce acima citada, a necessária condição de existência da semiose mediante ao processo sígnico pautado numa relação triádica de determinação e inter-relação entre os três correlatos: Representamen, Objeto e Interpretante.

Para Smith, o processo de semiose se torna um conceito central da posterior teorização de Peirce, sobretudo nessa fase onde Peirce enfatiza não meramente a existência do signo, mas seu processo de transformação.¹⁹⁸

Martinez também expressa esse processo de transformação na relação dos componentes do signo, na medida que aborda a significação ou semiose, como um processo dinâmico que envolve três elementos em cooperação triádica: signo, objeto e interpretante (fig. 1). Dessa forma, o processo de significação, segundo Martinez, se dá “pela relação de um signo e o objeto que

¹⁹⁶ Ibid.

¹⁹⁷ Charles Sander Peirce, *The Essential Peirce Selected Philosophical Writings*, Vol 1.(ed) Peirce Edition Project. (Bloomington: Indiana University Press, 1998), 411, citada em Howard Smith , “Psychosemiotics and its Peircean Foundations,” trad. Raimundo Fortes Filho, 5.

¹⁹⁸ Howard Smith , “Psychosemiotics and its Peircean Foundations,” 5.

ele representa para um interpretante, que, no caso da música, é um outro signo desenvolvido na mente do ouvinte, músico, compositor, analista ou crítico.”¹⁹⁹

Considera, portanto, que uma improvisação ou composição é um signo gerado por alguém, uma interpretação de seu próprio universo, assim, tal signo é oferecido para ser experimentado, constituindo novas redes de interpretantes tais como: sentimentos, gestos, pensamentos; ou ainda novas obras, composições, pinturas, entre outros.

Concordando com o modelo peirceano em sua expressão triádica, Nattiez considera que as significações, quaisquer que sejam as formas simbólicas em que aparecem, podem ser explicadas mediante três princípios: todo signo é a remissão de objeto a outra coisa; o signo por sua vez remete a seu objeto mediado por uma cadeia infinita de interpretantes (vide fig. 2), que se repartem entre três instâncias que caracterizam todas as práticas e obras humanas: o nível neutro²⁰⁰, o poético e o estético.²⁰¹ Nesse sentido,

Molino esclarece que não há uma correspondência direta entre o efeito produzido pela obra musical e as intenções do criador, dessa forma:

Qualquer objecto simbólico corresponde a uma troca, onde produtor e consumidor, emissor e receptor, não são intermutáveis e não tem o mesmo ponto de vista sobre o objecto, o qual de modo nenhum constituem da mesma maneira. Convém, portanto, distinguir uma dimensão poética e uma dimensão *estésica* do fenómeno simbólico (Valéry, 1957:1311). Mas o fenómeno simbólico é também objecto, matéria submetida a uma forma. A estas três modalidades de existência

¹⁹⁹ José Luiz Martinez, “Composição, intersemiose e representação,” *ICTUS* 06 (dez, 1995): 60.

²⁰⁰ O nível neutro é a dimensão da música como matéria, como objeto a ser modificado. O nível poético diz respeito à emissão ou à produção musical, e o estético relaciona-se à recepção da música.

²⁰¹ Jean-Jaques Nattiez, “Etnomusicologia e significações musicais,” trad. Silvana Zilli Bomskov *PER MUSI* 10 (jul/dez, 2004): 6.

corresponderão três dimensões da análise simbólica: a análise poiética, a análise estésica e a análise <<neutra>> do objecto.²⁰²

A partir das abordagens acima citadas de Nattiez e Molino, percebe-se como a geração de interpretantes pelo processo de transformação sígnica, ou o que aqui depreendo como sendo a própria significação, possibilita uma gama de percepções e representações variadas quanto ao objeto simbólico, representações essas que estão atreladas às dimensões de sua criação, emissão e recepção.

Abordando a complexidade e não linearidade da significação, Nattiez, em seu texto “Situação da semiologia musical”, explicita que a significação musical pode ser analisada independentemente de qualquer contexto verbal ou de analogias melódicas. Considera que para o estudo da significação intrínseca de uma seqüência musical, “é pensável estudar a verbalização que ela provoca independentemente do título ou mesmo das frases faladas ou cantadas que fazem parte da obra.”²⁰³

Souza considera, mediante a concepção de Santaella, que a obra de Peirce é permeada de categorias que pertencem à disciplina fenomenológica do sistema filosófico peirceano. Estas categorias são classificações da experiência que temos dos fenômenos físicos ou psíquicos. A classificação é organizada a partir de divisões triádicas de cada elemento segundo três categorias básicas e universais: a primeiridade (firstness), secundidade (secondness) e terceiridade (thirdness). A divisão da experiência nas três categorias tem como resultado os pontos de vista da Qualidade (primeiridade),

²⁰² Jean Molino, “Facto musical e semiologia da Música,” in Maria Alzira Seixo, *Semiologia da Música* (Lisboa: Vega Universidade), 135.

²⁰³ Jean-Jacques Nattiez, “Situação da semiologia musical,” in Maria Alzira Seixo, *Semiologia da Música* (Lisboa: Vega Universidade), 31.

dos Objetos (secundidade) e da Mente (terceiridade).²⁰⁴ Tentando estabelecer uma conceituação aproximada de cada categoria, por uma lista de características associadas a cada uma delas, Santaella expressa:

A primeiridade ou a mônada é o começo, correspondendo às noções de acaso, de indeterminação, vagueza, indefinição, possibilidade, originalidade irresponsável e livre, espontaneidade, frescor, potencialidade, presentidade, imediaticidade, qualidade, sentimento. O segundo [i.e a secundidade] ou a díada é o determinado, terminado, final, objeto, correlativo, necessitado, relativo, estando ligado às noções de relação, polaridade, negação, matéria, realidade, força bruta e cega, compulsão, ação-reação, esforço-resistência, aqui e agora, oposição, efeito, ocorrência, fato, vividez, conflito, surpresa, dúvida, resultado. O terceiro [i.e a terceiridade] ou tríade é o meio, o devir, o que está em desenvolvimento, dizendo respeito à generalidade, continuidade, crescimento, mediação, infinito, inteligência, lei, regularidade, aprendizagem, hábito, signo.²⁰⁵

O signo, em relação à categorização fenomenológica Peirceana de feição triádica, pode ser concebido como: ícone, no sentido que se enquadra na primeiridade (firstness) e realizando uma representação baseada na similaridade; o índice (secundidade) baseia-se em associação por contigüidade, analogamente ao que ocorre na metonímia (representação da parte pelo todo, de causa pelo efeito), podendo representar além de objetos, afetos ou estados emocionais; o símbolo (terceiridade) está ligado ao objeto que representa por uma convenção de um certo grupo social.²⁰⁶

Quanto às relações de comunicação do signo, consigo mesmo, com o seu objeto e do signo com o interpretante, através das três categorias de Peirce: “Firstness”, “Secondness” e “Thirdness”, Fernandes citando Plaza, a partir da teoria de Peirce, aborda que:

²⁰⁴ André Ricardo de Souza, “Ação e significação: em busca de uma definição de gesto musical,” 65.

²⁰⁵ Lúcia Santaella, *Matrizes da linguagem e pensamento* (São Paulo: Iluminuras, 2001), 36, citada em André Ricardo de Souza, “Ação e significação: em busca de uma definição de gesto musical,” 65.

²⁰⁶ André Ricardo de Souza, “Ação e significação: em busca de uma definição de gesto musical,” 70.

Um signo “representa” algo para a idéia que provoca ou modifica. Ou assim é um veículo que comunica à mente algo do exterior. O “representado” é seu objeto; o comunicado; a significação; a idéia que provoca, o seu interpretante. O objeto da representação é uma representação que a primeira representação interpreta. Pode conceber-se que uma série sem fim de representações, cada uma delas representando a anterior, encontre um objeto absoluto como limite. A significação de uma representação é outra representação. Consiste, de fato, na representação despida de roupagens irrelevantes; mas nunca se conseguirá despi-la por completo; muda-se apenas de roupa mais diáfana. Lidamos apenas, então, com uma regressão infinita. Finalmente, o interpretante é outra representação a cujas mãos passa o facho da verdade; e como representação também possui interpretante. Aí está a nova série infinita (Peirce, 1974, p. 99 apud Plaza, 2001, p.17).²⁰⁷

Observa-se no trecho supracitado, o potencial de representação do signo em relação ao seu objeto, pautado num processo dinâmico de representações, através da geração de uma gama de interpretantes que mediam a relação entre o signo e seu objeto, na tentativa de abarcar-lo em sua totalidade, o que em si não é possível, na medida que o signo em relação ao seu objeto apresenta sempre uma relação de incompletude, pois a cadeia de representações evidencia um processo de regressão na tentativa de representar um objeto absoluto. Nesse processo de transformação e autogeração, pautado no crescimento sógnico, o interpretante realiza o processo de interpretação, herdando do signo o vínculo da representação.

Abordando essa cadeia de interpretantes e baseado no triângulo semiótico de Peirce (vide figura 2), Molino expõe que o signo S remete para um objeto O por intermédio de uma cadeia infinita de interpretantes. Estes interpretantes são os “átomos” de significação através dos quais exercemos a nossa relação simbólica com o mundo, o que reflete a nossa capacidade de

²⁰⁷ Maria Cristina Fernandes, “Comunicação, Semiótica e Música: relações e reflexões,” in *INTERCOM SUDESTE 2006 – XI Simpósio de Ciências da Comunicação na Região Sudeste*, 2006 (Ribeirão Preto, SP): 5.

representarmos o ausente por meio de substitutos concretos verbais ou mentais.²⁰⁸ Considera, pois, que:

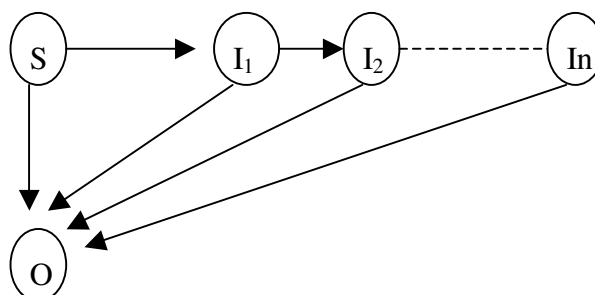
Quaisquer que seja a classificação dos signos ou as definições que se escolherem como quadro de referência, a música ocupa um lugar indiscutível no mundo do simbólico. Tomamos a tripartição de Peirce? Os fenômenos sonoros produzidos pela música são ao mesmo tempo ícones: podem parecer-se com os ruídos do mundo e evoca-los, podem ser imagens dos nossos sentimentos, como tais os considerou uma longa tradição que não se pode dizer nula ou inexistente; indícios: consoante os casos, podem ser causa ou conseqüência ou simples concomitâncias de outros fenômenos que servem para evocar; símbolos: entidades definidas e conservadas por uma tradição social e um consenso que lhes dá o direito de existir. A música é sucessivamente sinal, indício, sintoma, imagem, símbolo e signo (Cf. sobre este ponto, Nattiez, 1975: 2^a. parte, capítulo I).²⁰⁹

Fica expressa nesta citação a importância da perspectiva peirceana quanto à concepção da música como potencial simbólico, que através de um olhar semiótico, nos confere um processo interpretativo pautado numa gama de representações icônicas, indiciais e simbólicas na triadicidade correspondente à transformação sígnica no processo de semiose. Tais representações constituem, assim, importantes elementos na compreensão da música e de seus processos de comunicação.

²⁰⁸ Jean Molino, "Facto musical e semiologia da Música," 127.

²⁰⁹ Ibid., 129.

Figura 2. Triângulo de Peirce



Mediante a análise do gráfico²¹⁰ expresso anteriormente (figura 2), depreende-se que tal relação triádica é expressa por uma verticalidade e horizontalidade. Segundo Hilpinen, em texto do jornal “Transactions of the Charles S. Peirce Society”, o sistema de Peirce é concebível em duas divisões básicas: a distinção entre os objetos e os interpretantes do signo e a divisão dos signos em ícones, índices e símbolos.²¹¹ Assim, a primeira dimensão está pautada em dimensões no significado do signo que podem ser chamadas de: horizontal e vertical. Na dimensão horizontal está a relação do signo com seus interpretantes e na vertical a relação com seu objeto ou objetos, considerando a multiplicidade de objetos que o signo pode abarcar. Quanto à geração de interpretantes, Sorensen, Thellefsen and Moth abordam que o interpretante é uma representação de mediação, que tenta responder as questões considerando o que o signo inicialmente representa.²¹² Entretanto, é válido

²¹⁰ Gráfico extraído do livro de Jean Molino, “Facto musical e semiologia da Música,” 127.

²¹¹ Risto Hilpinen, “On the Objects and Interpretants of Signs: Comments on T. L. Short’s Peirce’s Theory of Signs,” *Transactions of The Charles S. Peirce Society* 43 4 (2007): 611, disponível em <http://vnweb.hwwilsonweb.com/hww/Journals/getIssues.jhtml?sid=HWW%3AHUMFT&issn=0009-1774&un=aws57&pw=cobz224946>, acessado em 01/03/2008.

²¹² Bent Sorensen; Thellefsen & Moth, “Metaphor and Cognition from a Peircean Perspective,” *Transactions of the Charles’s S. Peirce Society* 43, n. 3 (2007): 569.

ressaltar que o signo está atrelado ao seu objeto, mas é distinto deste, no sentido que ele não pode abarcar todos os aspectos do objeto, porque assim seria o próprio objeto.

Quanto à cadeia de interpretantes e a noção de incompletude, ou mesmo de impotência do signo frente ao potencial de representação atrelado ao seu objeto, argumenta Santaella com bastante precisão:

Haverá, desse modo, muitos aspectos do objeto que o signo não tem poder de recobrir. O signo estará, nessa medida, sempre em falta com o objeto. Daí sua incompletude e conseqüente impotência. Daí sua tendência a se desenvolver num interpretante onde busca se completar. Contudo, sendo o interpretante de natureza sígnica, ele se manterá também em dívida para com o objeto, que será, em razão disso, aquilo que, por resistir na sua alteridade, determina a causação lógica do desenrolar dos interpretantes.

Dentro do escopo da cadeia de interpretantes na teoria Peirceana, Agawu, de acordo com o gráfico de Molino, considera que o “signo em alguma forma traduz, explica, ou desenvolve um signo prévio, constituindo um processo de semiose ilimitado ou infinito”,²¹³ constituindo, assim, uma rede de interpretantes inter-relacionados que ajudariam a conectar signos, possibilitando uma familiaridade entre o intérprete e o objeto, dentro de um processo dinâmico no âmbito da ação interpretativa. Todavia, o leitor poderá questionar como se estabelece a revelação do objeto nessa abstração infinda na cadeia dos interpretantes? Apesar de não haver um limite *a priori* para o número de signos que um objeto possa ter ou no potencial de interpretabilidade de um signo, podemos tomar um limite relativo às circunstâncias práticas da vida ou aos limites que são dados por uma determinada historicidade ao

²¹³ Kofi V. Agawu, “The challenge of semiotics,” in N. Cook and M. Everist (Eds.), *Rethinking Music* (Oxford: Oxford University Press), 146.

pensamento. Mas tal limite relativo, tomado como completo, ainda constitui uma percepção relativa e parcial na relação com o objeto. Dessa forma, pautada na alteridade do objeto, a cadeia é mobilizada por este em seu crescimento.

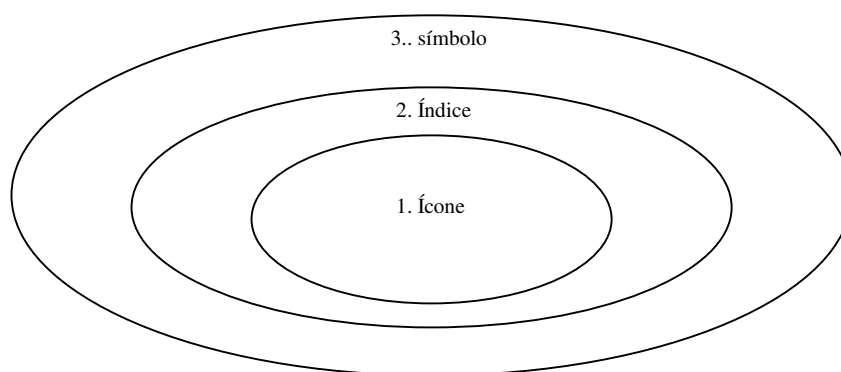
Seguindo Martinez, em termos semióticos, destaca o papel da representação no âmbito do signo musical, considerando que a composição “corresponde a um exercício da semiose numa certa linguagem musical, e esta é realizada por meio de representações.”²¹⁴ A representação, para o autor, consiste na seqüência lógica na ação de produção de signos – seqüência pautada na relação triádica do signo com seus correlatos – abordando que qualquer fenômeno acústico pode ser considerado como um signo; esse signo por sua vez vai operar fazendo referência a um objeto. Dessa forma, o objeto em música pode ser acústico ou não acústico, no primeiro sentido a representação está atrelada à música que referencia apenas aos dados da materialidade e da estrutura musical. No segundo caso, a representação está associada a um objeto não acústico, podendo ser qualquer coisa, real ou fictícia.

Abordando os recursos da representação, Martinez comenta que a variedade de signos icônicos, referente à noção de ícone da teoria peirceana, correspondem ao recurso mais poderoso da representação, pois fazem referência ao seu objeto por meio de alguma similaridade ou analogia. Outro aspecto da significação de base indicial, considerando a noção de *index* da teoria pierciana, é quando o compositor faz uso de uma relação de existência e causalidade. “Se alguém compõe um concerto para sitar e orquestra, o timbre

²¹⁴ José Luiz Martinez, “Composição, intersemiose e representação,” 61.

daquele instrumento denotará de algum modo a Índia e sua cultura”²¹⁵, já o terceiro modo de representação, o signo referencia-se ao seu objeto mediada por uma convenção, tal como, na técnica dos *leitmotifs*, caracterizando, assim um símbolo.

Figura 3: Componentes do signo.



Molino, abordando a lição de Peirce, afirma que “qualquer signo é, ao mesmo tempo, e em graus diversos, ícone, índice e símbolo”.²¹⁶ Segundo Iazzeta²¹⁷, Peirce considerava que tais aspectos do signo (categoria) representam uma hierarquia onde o terceiro aspecto, o símbolo, constitui o segundo (índice), que por sua vez constitui o primeiro, o ícone, como ilustrado na figura acima a relação de contenção entre tais elementos do signo. Comenta Iazzeta, que um signo raramente deverá ser representado por somente uma dessas categorias. Pegando o aporte teórico peirceano²¹⁸,

²¹⁵ José Luiz Martinez, “Composição, intersemiose e representação,” 62.

²¹⁶ Jean Molino, “Facto musical e semiologia da Música,” 129.

²¹⁷ Fernando Iazzeta, “Meaning in Musical Gesture,” 262.

²¹⁸ Charles S. Peirce, “Logic as Semiotic: the theory of signs,” in J. Bunchler, *Philosophical Writings of Peirce* (New York: Dover Publications), 98-119.

lazzeta aborda o gesto como percebido em três categorias que são inspiradas na relação triádica, exposta na fig.3, obedecendo ao mesmo padrão hierárquico, apresentando assim uma relação análoga. Para lazzeta, a idéia do gesto conduz diretamente ao corpo e este constitui a interface que traduz idéias pelos signos físicos. Isto pode ocorrer de três maneiras: por similaridade, por causalidade e por convenção.

Teoria geral dos signos e os arranjos de Francis Hime

Baseado na teoria geral dos signos de Peirce e considerando o gesto pianístico um signo expresso na partitura dos arranjos pianísticos de Hime, percebe-se por analogia, que o aspecto icônico atrelado ao gesto presente na textura dos arranjos é representado através de uma imitação, ou seja, um gesto que opera pela similaridade no sentido que realiza uma remissão a caracteres estruturais do objeto, segundo o conceito abordado de lazzeta, pois Hime manifesta essa relação quando considera o trabalho realizado pela mão esquerda, que em sua maioria é constituído de movimento melódico arpejado (como abordado no capítulo I), o que denominei de G1 (vide exemplos Exs. 1-19 no capítulo II). Hime correlaciona esse tipo de gesto realizado na parte do acompanhamento com o desenho melódico típico do violão de sete cordas²¹⁹, apontando, assim, para aspectos estruturais do instrumento, o que também indicialmente referencia à tradição cultural da música brasileira.

²¹⁹ Almir Chediak, *Francis Hime: Songbook* (Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2001): 5.

Pode-se, portanto, segundo a ótica Pierciana exposta por Martinez²²⁰, enquadrar o gestual utilizado por Hime na concepção do signo como diagrama, apontado para alguma forma ou aspecto estrutural do objeto, aqui representado pelo violão de sete cordas.

Em instância metafórica do signo icônico, considerando a definição de metáfora dada por Peirce:

(...) Estes que representam o caráter representativo de um *representamen*, representando um paralelismo em qualquer outra coisa, são metáforas (CP:2227)²²¹

²²¹ “(...) those which represent the representative character of a representamen by representing a parallelism in something else, are metaphors (CP: 2.227).”

Em cuja definição, a metáfora é entendida como uma característica representativa do signo em si (*representamen*) pautada numa relação de paralelismo com alguma outra coisa. A partir dessa representação por paralelismo, Martinez aborda que peças constituídas por citações de outras peças, tomando como exemplo a terceira parte da Sinfonia de Luciano Berio (1968), constituem uma metáfora musical, e por conseguinte um ícone metafórico.²²² Nesse sentido, podemos por analogia considerar os arranjos de Hime, especificamente a seleção gestual (G1 a G8) abordada na análise comparativa entre os gestos aplicados por Hime e os encontrados em

²²⁰ José Luiz Martinez, “A semiotic theory of music: according to a peircean rationale,” in *The Sixth International Conference on Musical Signification*, University of Helsinki - Université de Provence (Aix-Marseille I) Aix-en-Provence (December 1-5, 1998): parágrafo 8, disponível em <http://www.pucsp.br/pos/cos/rism/jlm6ICMS.htm>, acessado em 16/08/2007.

²²¹ Charles Hartshorn and Paul Weiss, *The Collected Papers of Charles Sander Peirce* vol.2 (Cambridge, MA:Harvard University Press, 1931-1935), a tradução do trecho é de minha autoria.

²²² José Luiz Martinez, “A semiotic theory of music: according to a peircean rationale,” parágrafo 8-10.

compositores ligados à tradição acadêmica tais como Chopin, Brahms e Debussy, como ícones metafóricos, na medida que tal referência estilística representa um processo de similaridade em termos da composição gestual expressa pela notação dos arranjos pianísticos, como demonstrada na análise realizada no capítulo II.

Ainda abordando a Sinfonia de Berio, Martinez considera que sendo uma peça musical existente e determinada no tempo e espaço, constitui um índice não meramente por ser uma composição de Berio, mas um índice do século XX e da cultural ocidental contemporânea à sua produção²²³. A partir dessa consideração de Martinez, pode-se analisar o escopo gestual utilizado por Hime na elaboração dos arranjos escritos de suas canções presente no seu *Songbook*²²⁴, com base no aspecto indicial do signo, ou seja, a expressão escrita do gesto na partitura, representando uma relação de causa e efeito, relação esta que é exemplificada por Martinez – como comentado anteriormente - ao abordar o aspecto indicial presente na intencionalidade do compositor em idealizar timbres em sua composição que remetam o ouvinte à Índia. Nota-se, portanto, nesse exemplo uma relação de causalidade, de manipulação de elementos musicais dentro de um contexto cultural, para atingir um objetivo específico em termos de sua recepção final.

O ato criativo de Francis Hime na elaboração de arranjos pianísticos de suas canções populares é marcado tanto pela sua formação musical acadêmica, como pela demanda de pianistas amigos do compositor e ligados à

²²³ Ibid.

²²⁴ Almir Chediak, *Francis Hime: Songbook* (Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2000): 5.

tradição da musical acadêmica, que requisitaram a escrita desses arranjos, dada a falta de bons arranjos escritos na música popular brasileira.

Nesse contexto biográfico, mais detalhadamente abordado no capítulo I, encontramos também uma relação de causalidade, que guarda paralelo com os exemplos acima citados, no que diz respeito à ideação musical, à manipulação do recurso musical através da relação de causa e efeito e a elaboração de signos que funcionam como interpretantes para o executante, referenciando em termos da significação musical, à mistura de tradições musicais representadas pela tipologia gestual trabalhada nos arranjos, como apresentada no cap. II. Tais gestos funcionam como índices, como referências, não somente à expressão cinestésica necessária à execução musical, mas ao estilo musical do período romântico e impressionista, representando a tradição musical acadêmica.

Tomando por exemplo a abordagem de Martinez, exposto anteriormente, que considera o símbolo como modo de representação, onde o signo faz referência ao seu objeto por meio de uma convenção, tal como na técnica dos leitmotifs. Em artigo que versa sobre a teoria semiótica da música, Martinez analisando a sinfonia de Berio, considera que sua terceira parte pode ser pensada como um símbolo, onde Berio cita um número sempre maior de outras peças de compositores tais como: Berg, Brahms, Hindemith, Ravel, Strauss, Berlioz, Webern and Stockhausen, sempre cercado pelas citações de Mahler. Considera, pois, que a sinfonia de Berio simboliza não meramente a história da concepção sinfônica da música, mas a complexidade do universo musical de sua época, onde signos musicais de todos os períodos e estilos desdobram-se

continuamente e trazem juntamente seus universos de significação, gerando novos signos e novas significações.²²⁵

Analogamente, o fazer musical de Francis Hime expressa tais caracteres simbólicos. Considerando em termos biográficos, Hime considerava que o fazer musical pautado na música acadêmica representava uma espécie de auge da carreira, um sonho ou realização – como abordado na pg. 25 do cap. I²²⁶.

A composição dos seus arranjos pianísticos está carregada de valor simbólico, representado pelo retorno ao universo da tradição musical acadêmica, especificamente vinculada à escrita pianística; mas, em outro aspecto, o que nos remete a uma possível instância psicológica, tais arranjos simbolizam a reconciliação com o universo da tradição pianística acadêmica – que outrora se manifestava conflituosa mediante sua exigência técnica –, mas que se afigura como prazeroso e vigoroso reencontro com o piano, acrescentando-se o fato de que a produção do seu *Songbook* representa, segundo o próprio Hime, a primeira vez que escrevera especificamente para seu instrumento, como abordado nos aspectos biográficos no cap. I.

A afirmativa de Hime possibilita, considerando a produção dos arranjos pianísticos como a recriação de pequenas peças clássicas²²⁷, a partir do signo “peças clássicas”, uma série de desdobramentos de interpretantes, onde novos signos como piano, escrita musical ocidental, tradição musical acadêmica, sonho e realização desdobram-se em torno da significação que tal expressão pode suscitar.

²²⁵ José Luiz Martinez, “A semiotic theory of music: according to a peircean rationale,” 4.

²²⁶ Almir Chediak, *Francis Hime: Songbook*, 8.

²²⁷ *Ibid.*, 5.

Mediante a análise gestual comparativa realizada no capítulo II, observa-se como Francis Hime, analogamente ao exemplo dado por Martinez na sinfonia de Berio, elabora seus arranjos através da articulação de uma gama de gestos (G1-G8) que encontram correspondência com os gestos presentes em obras de Brahms, Chopin e Debussy. Tal correspondência expressa também a influência biográfica que tais compositores tiveram na formação acadêmica de Hime.²²⁸

Seus arranjos constituem uma mistura de signos representativos de estilos e períodos musicais que se articulam através dos seus próprios universos de significação, constituindo novos interpretantes para o performer e ouvinte, na cadeia dinâmica de transformação do signo, através da cadeia de interpretantes, no que Kofi Agawu concebe como sendo o impulso da formação do significado em qualquer sistema simbólico, onde o dinamismo dos interpretantes facilita o reconhecimento de uma significação plural.²²⁹

Mediante as colocações abordadas acima, quanto à semiose contextualizada no processo criativo do compositor Francis Hime, iremos agora abordar como tal processo semiótico pautado na relação triádica que envolve o signo na teoria Peirceana pode atuar na performance dos arranjos de Francis Hime.

Em primeira instância, toda interpretação musical dentro do escopo da tradição acadêmica tem como original a partitura escrita, logo considero aqui como ponto de partida os arranjos escritos de Francis Hime.

²²⁸ Almir Chediak, *Francis Hime: Songbook*, 31.

²²⁹ Kofi V. Agawu, "The challenge of semiotics," in N. Cook and M. Everist (Eds.), *Rethinking Music* (Oxford: Oxford University Press), 146.

A partir das definições dadas por Peirce, abordadas anteriormente, é possível conceber o texto musical como uma composição de vários signos, que vai desde a notação básica da pauta e notas, suas combinações dentro do escopo da textura a formar acordes, arpejos, escalas, dentre outros, até a concepção total da partitura representando um signo. Consideraremos aqui, portanto, o gesto musical (acorde, arpejo etc) constituindo um signo peirceano, refletindo um padrão de movimento característico e necessário à sua execução.

Esses signos, em primeira instância relativa ao código musical, são ícones ou imagens, que potencialmente apontam para significados. Considerando, pois, segundo Eco, o conceito de código-mensagem onde “toda e qualquer comunicação se pode realizar na medida em que a mensagem é decodificada com base num código pré-estabelecido, comum ao emissor e ao destinatário”²³⁰. Tais significados, oriundos do gesto musical (signo), segundo Barthes, não são “uma coisa”, mas uma representação psíquica da “coisa”, esse caráter representativo constituirá um traço pertinente do signo e do símbolo.²³¹ Tais signos (gestos) quando filtrados pela ação perceptual do executante, transformam-se, no processo da semiótica, assumindo uma característica indicial (index), já que tais símbolos, funcionam como índices, como referências à execução pianística, caracterizando a feição relacional da segunda categoria fenomenológica de Peirce, expressando uma relação de causa e efeito. Tais signos são transformados, pelo executante, em movimento corporal (gesto) pela identificação de padrões rítmicos e melódicos,

²³⁰ Umberto Eco, “Pensamento estrutural e pensamento serial,” in Maria Alzira Seixo, *Semiologia da Música* (Lisboa: Vega Universidade), 46.

²³¹ Roland Barthes, *Elementos de semiologia*, trad. Izorodo Blikstein (São Paulo: Cultrix, 2006), 46.

proporcionando a geração do som pela ação mecânica no instrumento, representando o nível ergótico da ação gestual.

O gesto se desdobra na cadeia de interpretantes na ação performática, possibilitando a geração múltipla e não linear de interpretantes na mente do performer, geração esta decorrente da interação entre obra e intérprete, onde o efeito gestual se torna efeito do interagir entre signo e interioridade do intérprete.

No âmbito simbólico da composição gestual de Hime, tal expressão indicial do texto musical, assume uma amplitude maior, pois aponta através do recurso da percepção, para um campo de vivência, de experiência relativa ao intérprete. Tal vivência é pautada no contexto cultural, no seu aprendizado musical relacionado à tradição musical acadêmica.

Gesto e representação mental

O signo, por sua vez, gera um efeito na mente do intérprete, um interpretante, um outro signo relacionado ao primeiro, que constitui o que Zagonel, em seu livro “O que é gesto musical?”²³² denomina de gesto mental. Assim, o gesto físico (gesto efetivo) refere-se à produção de um som como um fenômeno físico, constitui com ele uma relação objetiva entre o gesto e o som que é produzido, dessa forma o gesto mental ocorre como uma idéia ou uma imagem que se refere ao gesto físico.

O gesto mental é então aprendido através da experiência e armazenado na memória para ser usado. Iazzeta enfatiza que, ao mesmo tempo em que o

²³² Bernadete Zagonel, *O que é gesto Musical* (São Paulo: Brasiliense, 1992).

gesto mental refere-se à ação corporal de um performer, também pode se referir a uma estrutura sonora específica, como um arpejo, caracterizando-se como um gesto, que se movimenta de um ponto a outro do registro sonoro.²³³ Assim, o gesto mental sempre se refere a um gesto físico que tem sido previamente aprendido. Nesse aspecto, pontua Zagonel que se o compositor vai do gesto para a composição, o performer segue caminho oposto, pois ele vai da partitura para o gesto.²³⁴ É interessante ressaltar que o gesto mental é aplicável, ao meu ver, a diversos tipos de performances não necessariamente vinculadas ao âmbito instrumental, ou mesmo à questão da tradição escrita, mas abarcando, também, expressões musicais diversas oriundas da tradição oral, a exemplo de danças e expressões corporais atreladas ao fazer musical. Entretanto, a título de um enfoque mais restrito ao objeto da pesquisa e da elaboração deste capítulo, tal conceito estará mais focado no âmbito da performance e composição instrumental pianística.

Cadoz e Wanderley, a partir da abordagem de Riehle²³⁵, consideram que a pesquisa em psicologia cognitiva tem permitido a identificação de três fases operacionais do sistema nervoso central com respeito ao comportamento motor:

a) seleção de resposta que melhor se adapta à situação de possíveis respostas; b) definição das características da resposta selecionada; c) execução do movimento. A última fase corresponde à origem da ativação do comando muscular responsável pela mecânica observável do gesto.

²³³ Fernando Iazzeta, "Meaning in Musical Gesture," 262.

²³⁴ Bernadete Zagonel, *O que é gesto Musical*, 17-18.

²³⁵ A. Riehle, "Comment le cerveau commande le bon geste," in A. Berthoz, ed. *Le cerveau et le mouvement*, Science et Vie, numéro spécial, 1998 citada em Claude Cadoz & Marcelo M. Wanderley, "Gesture-Music," 76.

Em análise mais primária em termos do gesto efetivo, seguindo as fases expostas acima, o executante ao decodificar os signos presentes no texto musical, necessita de uma resposta muscular que tenha melhor adequação à execução de determinada estrutura (gesto escrito). Tomando por exemplo os gestos (G1-G8) abordados no cap. II, mais especificamente o G1 e o G4, ambos possuem em termos de seu código musical, uma estrutura que possui um delineamento semelhante enquanto ao seu contorno gráfico e que representam por sua vez, contornos melódicos semelhantes propiciando um similar padrão de movimento, diferenciando-se pela articulação de ambas as mãos na execução do G4. O performer, ao contatar com tais estruturas (signos), irá buscar uma resposta muscular que mais possua adequação aos padrões cinestésicos contidos nos signos (gestos) intrínsecos ao código musical. As características desses signos possibilitam a geração do gesto mental pela relação associativa através do escopo de sua bagagem pianística com a execução de estruturas semelhantes que já tenha vivenciado. No caso do executante vinculado à tradição acadêmica, a sua experiência prática e teórica em estilos e períodos musicais ao longo de sua aprendizagem funciona como valioso e imprescindível substrato de informações, que se faz necessário para que o gesto musical seja produzido fisicamente para a produção sonora.

Quanto a esse aspecto da resposta motora, o que aqui estou também relacionando ao conceito de gesto mental, Cadoz e Wanderley, pautados no argumento de Viviani em sua obra "Lês habilite motrices"²³⁶, analisando do ponto de vista do ato da escrita, abordam que a intenção da escrita já dá lugar

²³⁶ P. Viviani, "Pleins et déliés," in A. Berthoz, ed. *Le cerveau et le mouvement, Science et Vie*, numéro spécial, 1998, citada em Claude Cadoz & Marcelo M. Wanderley, "Gesture-Music".

a uma representação abstrata da forma desejada; dessa forma, há uma estrutura abstrata que é armazenada no córtex em correspondência a um gesto específico, que especifica a relação seqüencial e topológica entre seus componentes. Tal estrutura, por sua vez, gera uma seqüência de comandos que são pré-estabelecidos em uma ordem, os quais não são modificados pela informação sensorial. Assim, pode-se conceber que os determinantes temporais e métricos do gesto, como os grupos musculares implicados em sua execução, não são explicitamente especificados pelo programa motor. Este somente prevê um grupo de parâmetros qualitativos e quantitativos, estabelecidos no tempo de uma execução, determinando os aspectos espaciais e temporais do gesto e da sinergia muscular necessária.²³⁷ Tal aspecto aponta para a complexidade na interação entre o intérprete e o objeto de sua interpretação, no sentido de uma transcendência dos caracteres meramente mecânicos no processo de automação, desvelando uma gama de variáveis de ordem subjetiva, conferindo, assim, a singularidade expressiva na performance musical.

Abordando as competências que têm um caráter crucial para a performance e interpretação do gesto humano, Hatten considera quatro categorias: a primeira, denominada coerência funcional, relacionada às ações múltiplas realizadas com vista a alcançar um sentido ou uma meta, concebida dentro de sistemas dinâmicos e eventos cognitivos; a segunda categoria, intermodalidade, relacionada à capacidade de representações análogas através de todos os sentidos e sistemas motores; a terceira refere-se à categoria integração perceptual, correspondente à habilidade para sintetizar

²³⁷ Claude Cadoz & Marcelo M. Wanderley, "Gesture-Music," 76.

múltiplas sensações através dos objetos e eventos que têm continuidade; a quarta e última categoria, intersubjetividade, expressando o desenvolvimento interativo da movimentação comunicativa e do caráter emotivo atribuível ao gesto.²³⁸

Tais competências caracterizam-se como suporte para a compreensão da interpretação gestual da música, abarcando desde aspectos funcionais, no sentido de uma seleção de movimentos inerente ao agente e necessários à realização do gesto, passando por aspectos de representações diversas até culminar no processo de comunicação. Creio que esta última etapa seja a função primordial da expressão gestual na interação entre músico e obra musical, ou mesmo considerando que as organizações simbólicas adicionais de um estilo musical estão diretamente relacionadas às demandas de competência interpretativa dos ouvintes, que podem, também, ser explicadas através das perspectivas biológica e psicológica. Dessa forma, observa-se como tais competências, abordadas por Hatten, se processam numa ordem integrativa e imbricada, dentro de uma dinâmica de representações que deriva de uma complexa rede, que está atrelada à dinâmica do sistema sensório-motor e ganha dimensões complexas no processo cognitivo, pautado na semiose do ato interpretativo.

Para Hatten, as nossas percepções e ações são afinadas mediante o sistema sensório-motor integrado, que nos faculta: a) a percepção através dos sentidos convencionais; b) aumento da percepção e interpretação guiada pelo movimento através dos olhos ou corpo, dedos ou língua, para ganhar mais perspectiva recebendo o feedback do próprio corpo; c) a manipulação de

²³⁸ Robert S. Hatten, *Interpreting Musical Gestures, Topics and Tropes*, 97.

objetos usando as mãos para formar e interpretar, destruir e criar; d) a articulação de todas as partes do corpo para comunicar atitude, emoção, desejo, poder e informação de todos os tipos que podem estar associadas aos movimentos dos músculos faciais ou posturas corporais; e) a articulação de sons, ritmos e entonação da linguagem; o movimento para a interação com o ambiente.²³⁹

Constata-se, mediante as competências listadas acima, como a representação assume papel essencial no funcionamento integrado do sistema sensório-motor, o qual requer uma representação proximal e imediata que possa corresponder à dinâmica de cada elemento experimentado do ambiente, provendo, assim, um ajuste apropriado para cada tarefa de sobrevivência requerida do organismo vivo. Entretanto, para os humanos outro nível de consciência cognitiva emerge para a resolução dos problemas, apresentando uma resposta mais criativa e uma consciência crítica que podem interferir de forma a romper com as respostas do sistema sensório motor.

Abordando o aspecto funcional e significativa da representação, Hatten considera que as representações topográficas que o cérebro é capaz de alcançar tornam possível aos animais identificarem predadores potenciais através do reconhecimento de suas “pistas”, suas marcas sexuais ou demarcações territoriais, constituindo, pois, signos que podem ser lidos por um membro de dada comunidade. Nesse aspecto percebe-se, que mesmo no âmbito da inter-relação de animais, a teoria peirceana se torna aplicável, ao considerar que toda forma de comunicação é necessariamente pautada em signos e está submetida a uma semiosfera interpretativa de cada grupo ou

²³⁹ Robert Hatten, *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*, 98.

subgrupo. Podemos, então, considerar que tais capacidades sensoriais interligadas dependem, por sua vez, de uma representação que tem uma coerência funcional e significativa e correlacionam-se com a habilidade de reconhecer a presença do predador através de sons, ou o *timing* necessário a encontrar a trajetória de um objeto voador, no sentido de capturá-lo. A consciência perceptual de nosso corpo, como a nossa percepção dos objetos e eventos relacionados ao espaço e movimento, provém de um *feedback* de nossas ações. Assim, nossos movimentos corporais, por sua vez, aumentam as informações disponíveis para nossos órgãos de percepção. Tais movimentos são guiados pelo que interpretamos fora deles, o que está relacionado ao que precisamos, ao que devemos ter e às metas necessárias para alcançá-los.²⁴⁰

Essas interações com os eventos no mundo demandam uma representação coerente das várias modalidades sensoriais envolvidas. A generalização do gesto considerado por Hatten como uma “modelagem energética, significativa e temporal” depende da capacidade dos sentidos de representar um “evento de fluxo” em ordem integrativa com uma gama de percepções relacionadas ao evento.²⁴¹

Santiago, em análise do papel da representação mental na performance dos ponteiros de Guarnieri, argumenta que:

As atividades mais comuns do cotidiano baseiam-se em representações mentais que criamos, e um exemplo simples deste fato é a possibilidade que temos de entrar e nos movimentar num quarto escuro já conhecido. Os objetos não são vistos, mas sabemos onde se encontram, pois deles possuímos uma visão interior, uma imagem mental. Mesmo os cegos podem se locomover sozinhos por ambientes onde já estiveram, pois

²⁴⁰Robert Hatten, *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*, 97 - 99.

²⁴¹Ibid., 100.

suas imagens mentais se formam a partir de sensações e percepções outras que não as da visão.²⁴²

É importante considerar, que o movimento aplicado pelos cegos reflete uma imagem mental ou gesto mental em termos da espacialidade e temporalidade, que foi armazenada em seu córtex, possibilitando através do programa motor, a sua mobilidade dentro da sala sem a colisão com os objetos materiais a compor o quarto escuro. Entretanto, se forem operadas mudanças na disposição no *layout* do quarto, não haverá uma correspondência efetiva entre a imagem mental anterior e a atual disposição do layout, gerando assim grande possibilidade de ineficiência do movimento aplicado pelo cego no quarto escuro.

Santiago ainda aborda, que além dos tipos de representação mental interagirem no fazer musical, o desenvolvimento variado da habilidade musical é caracterizado pelas diversas facetas atreladas a este fazer, considerando que cada situação distinta deste fazer musical (seja pela composição, performance ou performance não estruturada, tal como improvisação), “estimula o desenvolvimento de tipos diferentes de representações, que ainda não foram sequer totalmente determinados para cada caso.”²⁴³

Abordando o âmbito complexo e variado das representações no aprendizado da performance musical, Ericsson considera que o músico tem que adquirir diferentes tipos de representações internas, destacando: a) representação da ação – a que se relaciona com a seqüência de ações motoras que o performer tem que aplicar para que ocorra a performance; b)

²⁴² Diana Santiago, “Proporções nos Ponteiros para piano de Camargo Guamieri: um estudo sobre representações mentais em performance musical” (Tese de doutorado, Universidade Federal da Bahia, 2002), 85.

²⁴³ Ibid., 94.

representação do objeto – caracterizada pelo detalhamento da performance desejada; c) representação do som – é oriunda da escuta da performance, determinando o grau de sucesso mediante o padrão de relação quanto à performance idealizada.²⁴⁴

Percebe-se, portanto, que o conceito de representação mental atrelada ao aspecto cinestésico, enfatizada por Ericsson, converge para a abordagem do programa motor de Viviani²⁴⁵, abordada anteriormente (vide pgs. 213 e 214), e com o gesto mental de Zagonel.

Mediante essa abordagem motora dos gestos, o músico, ao decodificar o signo representativo do gesto escrito na partitura, este aponta para uma representação mental cinestésica que é pautada pelo escopo de informações que o *performer* obteve ao longo do seu aprendizado musical. Tomando por exemplo a característica arpejada do G1, pode-se depreender que ao perceber visualmente o signo representativo do gesto, há por sua vez uma imagem abstrata, um outro signo (interpretante), oriunda de seu aprendizado na formação pianística, que propicia ao executante uma noção imediata da topologia do movimento e de seu aspecto seqüencial. Esta antecede sua execução e facultava-lhe o acionamento de recursos motores quanto à noção de espacialidade e temporalidade do gesto, possibilitando sua execução através do programa motor.

A determinação pelo executante da métrica e dos aspectos temporais, como a projeção sonora e expressiva do gesto, já não são oferecidas pelo

²⁴⁴ K. Anders Ericsson, "Deliberate practice and the acquisition of expert performance: an overview," in Harald Jorgensen e Andreas C. Lehman (Eds.), *Does Practice make perfect? Current theory and research on instrumental music practice* (Oslo: Norges musikkhogskole, 1997), 39.

²⁴⁵ P. Viviani, "Pleins et déliés," in A. Berthoz, ed. *Le cerveau et le mouvement, Science et Vie*, numéro spécial, 1998, citada em Claude Cadoz & Marcelo M. Wanderley, "Gesture-Music".

programa motor, mas, tomando por base a categorização de Ericsson, exposta anteriormente, tais aspectos estão associados a uma representação mais elaborada do signo gestual, a representação do objeto para a experiência de elementos estilísticos que transcendem a mera apreensão primária das estruturas básicas da execução musical. Tais representações mais elaboradas são responsáveis pelas decisões interpretativas no que se refere à expressividade e significação do gesto musical, transformando, pois, a representação icônica em simbólica na cadeia semiótica do signo gestual.

Quanto à relevância do aprendizado da música na geração de representações mentais e do contexto cultural no qual o músico está inserido, Santiago aborda, a partir de Lehman, que:

A enculturação inicial de um músico leva-o a estabelecer uma base de conhecimentos dos padrões e regras para a geração de “programações motoras”. Embora os níveis inferiores dessas representações estejam tão automatizados, no caso do expertos, aparentam estar sob o controle consciente de níveis superiores de representação. Assim, embora o modo de executar uma passagem rápida para a mão esquerda possa estar totalmente automatizado, o músico pode alterar-lhe intensidade e tempo, além de coordená-la com as passagens anteriores e seguintes. Um músico altamente treinado pode modificar dedilhados, arcadas ou fraseados no momento da performance, o que pode ser resultado da existência de representações mentais diversas para a execução, acumuladas durante o longo período de prática (Lehman, *ibidem*, 157).

²⁴⁶

É válido ressaltar, que as expressões “nível superior” ou “nível inferior” da representação fazem parte do escopo teórico pesquisado, e estão especificamente relacionadas ao grau de especialização das representações, mediante o substrato de experiências do músico. Tais expressões, portanto, não devem ser interpretadas como valorações de superioridade ou

²⁴⁶ Diana Santiago, “Proporções nos Ponteiros para piano de Camargo Guamieri: um estudo sobre representações mentais em performance musical,” 97.

inferioridade no âmbito cultural. Partindo do processo de enculturação, como supracitado, de onde o músico conquista um substrato de conhecimento vivencial, e do cotejo de representações, podemos considerar que a escrita por Hime de gestos, os quais demonstram significativa semelhança com as características cinestésicas do gestual atrelado à música acadêmica (abordadas no cap II), possibilita ao intérprete, através de sua percepção, o desenvolvimento de representações variadas²⁴⁷, dada à sua formação musical acadêmica, através da geração de interpretantes, o que considero como gesto mental na semiose dos signos musicais, favorecendo, assim, a representação e conseqüente assimilação de tais estruturas no âmbito cognitivo.

Nattiez, em seu interessante livro *O combate entre Cronos e Orfeu*, tece uma abordagem sobre a concepção do pianista Glen Gould quanto ao seu próprio fazer musical, o qual concebe a música como a expressão de um pensamento, considerando que esta não deve ser tocada com os dedos, mas sim com a mente.²⁴⁸ Assim, para Gould, o piano constituía um mero veículo pelo qual a expressão viva do seu pensamento poderia manifestar-se. Pensamento este com forte concepção estrutural e com ampla ênfase na abordagem analítica da obra musical como norteadora de sua performance. Gould passava várias semanas analisando uma partitura, com o intuito de não dissociar a palavra do ato.

Era muito comum, em Gould, na preparação de sua performance musical, uma “execução mental” das peças antes da performance efetiva das

²⁴⁷ Tal variação de representações está correlata aos níveis de especificidade que vão desde os aspectos cinestésicos do gesto físico até os caracteres expressivos e estilísticos da produção sonora.

²⁴⁸ Jean-Jacques Nattiez, *O combate entre Cronos e Orfeu*, trad. Luiz Paulo Sampaio (São Paulo: Via Lettera Editora e Livraria, 2005), 98.

mesmas. Tal prática se coaduna com a concepção de Leimer-Giesecking²⁴⁹, explicitando a idéia segundo a qual o intérprete deve analisar de forma reflexiva toda a obra até conseguir memorizá-la, chegando a ponto de poder escreve-la por inteiro e somente depois disso, passar à execução do instrumento. Observa-se no pensamento desses três músicos (Gould, Leimer, Giesecking) uma correlação com a importância de se gerar uma gama de representações mentais variadas, oriundas de uma cadeia de interpretantes obtidos através da interação entre o músico e a obra musical, interação esta diretamente associada a um discurso analítico e estrutural da peça como elemento norteador de suas performances.

Esse processo de reconstrução interna, de uma imagem mental, ou seja, de uma representação mental atrelada ao fazer musical, também pode ser depreendido da interessante abordagem da música de Stanilavski:

Alguns músicos possuem o poder de reconstruir os sons internamente. Eles repetem em sua mente uma sinfonia inteira que recém ouviram... Alguns pintores possuem o poder da visão interna em tal grau que podem pintar retratos de pessoas que viram, mas que não estão mais vivas... Os atores têm este mesmo tipo de poder de visão e som.²⁵⁰

Abordando a questão dos interpretantes, Eco considera que estes não estão circunscritos à expressão verbal, mas abarcam imagens, dando como exemplo os interpretantes da palavra “cachorro”, o que resulta em imagens de enciclopédias, tratados zoológicos e outras associações pelas quais a palavra esteja vinculada.²⁵¹

²⁴⁹ Leimer-Giesecking, *Como devemos estudar piano*. (São Paulo: Mangione, 1949).

²⁵⁰ Constantin Stanislavski, *An Actor Prepares* (Nova Iorque: Theatre Arts, 1948), 158, in Howard Gardner, *Estruturas da Mente: A Teoria das Inteligências Múltiplas* trad. Sandra Costa (Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 1994), 177.

²⁵¹ Umberto Eco, “Peirce’s Notion of Interpretant,” *MNL* 91, n. 6, *Comparative Literature* [JSTOR] (Dez., 1976): 1459, disponível em www.jstor.org, acessado em 20/10/2007.

Considerando a percepção como modo de cognição, o ato da percepção não envolve uma consciência direta do objeto. Qualquer aparente percepção auto-suficiente trazida à mente constitui, assim, uma inspeção aproximada dependente de cognições prévias. Tal fato nos reporta, novamente, à noção de incompletude em relação à capacidade do signo de representar o objeto em sua totalidade. Forma-se, assim, uma série de determinações cognitivas de caráter infinito, no sentido que não podemos, anteriormente, trazer às nossas mentes uma primeira representação, “o que serviria como substancial ponto de partida para o pensamento”²⁵². Peirce, em seu escrito “Some Consequences of Four Incapacities”, considerava que:

Toda cognição é logicamente determinada através de cognições prévias. . . Não há, em absoluto, uma primeira cognição de qualquer objeto, mas a cognição surge por um processo contínuo. (CP: 5.265-67).²⁵³

²⁵³ “Every cognition is determined logically by previous cognitions . . . there is no absolutely first cognition of any object, but cognition arises by a continuous process. (CP: 5.265-67).”

Depreende-se, então, que a dinâmica da cognição corresponde a um processo do signo, haja vista o argumento de Peirce, segundo Sorensen, Thellefsen & Morten²⁵⁴, de que não temos a habilidade de pensar sem signos, como expresso em seu escrito “Questions Concerning Certain Faculties Claimed for Man”:

²⁵² Mats Bergman, “Representationism and Presentationism,” *Transactions of the Charles’s S. Peirce Society* 43, n.1 (2007): 59.

²⁵³ Charles S. Peirce, “Some Consequences of Four Incapacities,” in *Collected Papers* vol.5 ed. Harshorne & Weiss (Cambridge Mass: Harvard University Press). Tradução de minha autoria.

²⁵⁴ Sorensen, Thellefsen & Moth, “Metaphor and Cognition from a Peircean Perspective,” *Transactions of the Charles’s S. Peirce Society* 43 3 (2007): 565.

O único pensamento, então, que pode ser possivelmente conhecido é pensado em signos. Mas pensamento que não pode ser conhecido não existe. Então, todo pensamento deve ser necessariamente em signos. (CP: 5.251)²⁵⁵

²⁵⁵ “The only thought, then, which can possibly be cognized is thought in signs. But thought which cannot be cognize does not exist. All thought, therefore, must necessarily be in signs. (CP: 5. 251)”

Assim, cada cognição se torna um signo determinado pelas cognições prévias e que é capaz de determinar ainda mais cognições, o que nos remete à cadeia infinda de interpretantes no processo de geração de signos como abordado na figura 2. Essa rede cognitiva está atrelada a uma cadeia de representações que se torna indispensável ao processo da significação do gesto musical.

Considerando o gesto como signo intrínseco à escrita dos arranjos e seu potencial de representação no processo de significação, sustenta Martinez que:

De acordo com Peirce, a natureza de todo pensamento é a de signo, cujo propósito é ser interpretado, transformado em outro signo (vide CP 1.538, 4.551, 5.253,8.191). Dessa forma, pode-se concluir que todo pensamento é representação. Nas artes existem inúmeros tipos de representação, das mais objetivas qualidades materiais às qualidades de sentimento que a materialidade de uma arte pode provocar, das relações de ação física aos símbolos complexos e silogismos. Além disso, todo signo (ou toda tradição artística) está inserido num contexto histórico, cultural, social, o que estende suas possibilidades de interpretação ao limite da semiosfera na qual vivemos.²⁵⁶

Fica expressa, a partir da abordagem de Martinez, a importância da representação para o processo de aprendizagem musical, na medida que todo

²⁵⁵ Charles S. Peirce, “Some Consequences of Four Incapacities,” in *Collected Papers* vol 5. ed. Harshorne & Weiss (Cambridge Mass: Harvard University Press). Tradução de minha autoria.

²⁵⁶ José Luiz Martinez, “Música e intersemiose” *Galáxia* 4, n. 8 (outubro, 2004): 165, disponível em: <http://revcom.portcom.intercom.org.br/index.php/galaxia/article/view/1417/1208>, acessado em 16/08/2007.

pensamento é em si uma representação, logo o processo cognitivo é permeado de múltiplas representações, que vão desde as mais simples até as mais elaboradas e complexas. Tais representações correspondem, assim, a uma cadeia interpretativa que reflete a tradição artística, onde o potencial interpretativo esta vinculado à semiosfera inerente ao contexto histórico, social e cultural.

O processo de enculturação refletido no aprendizado caracteriza-se, então, por substrato necessário à elaboração de representações mentais, sobretudo as de nível superior. Nesse aspecto, o músico de formação acadêmica teria uma representação mental compatível com os estilos e períodos musicais correspondentes, sobretudo, à tradição musical ocidental. Assim, não meramente aspectos cinestésicos seriam representados a partir dos gestos escritos no código musical dos arranjos de Hime, mas uma gama de representações implicadas na prática musical e necessária ao processo de significação, onde signos de diferentes tradições musicais se mesclam, propiciando um processo contínuo de transformação onde representações surgem em processo interpretativo contínuo na apreensão musical no campo perceptual. Nesse sentido aborda Peirce:

(...) uma representação é algo que produz outra representação do mesmo objeto e por esta segunda, ou a representação interpretativa, a 1ª representação é representada como representando um certo objeto. Esta 2ª representação deve ter uma representação interpretativa e assim ao infinito... (W3:63-46)²⁵⁷

²⁵⁷ “(...) a representation is something which produces another representation of the same object and in this second or interpreting

²⁵⁷ Charles Sander Peirce, “Writings of Charles S. Peirce: A Chronological Edition” Kloesel, Christian J. W. (eds). vol 3 (Bloomington: Indiana University press):63-64 citada em Sorensen, Thellefsen & Moth, “Metaphor and Cognition from a Peircean Perspective,” *Transactions of the Charles’s S. Peirce Society* 43, n. 3 (2007):566, tradução de minha autoria.

representation the 1st representation is represented as representing a certain object. This 2nd representation must itself have an interpreting representation and so on ad infinitum...(W3:63-46)”

Atrelado ao escopo de representações, considera Kruse que para experimentar os “feelings” transmitidos em uma peça musical, se faz necessário o desenvolvimento de alguma familiaridade com a forma e estilo da música, que é mediado por interpretantes lógicos necessários à compreensão do significado básico das características e convenções estilísticas de uma tradição musical que propiciarão sentido ao ouvinte ou intérprete. Considera, que as qualidades iconicamente significativas de um signo musical, em ordem de ser percebida como tal, depende do suporte prévio da aquisição de interpretantes lógicos²⁵⁸, ou seja, representações oriundas da vivência em determinado contexto, os quais constituem essencial papel na vivência do conteúdo emocional significado.

Segundo Peirce, mediante a abordagem de Sorensen, Thellefsen and Moth, os interpretantes, como signos gerados na mente do intérprete, mediante a relação do “representamen” e seu objeto, constituem, assim, representações que dependem, por sua vez, da relação triádica inerente ao signo no processo cognitivo, pautado em representações icônicas, indiciais e simbólicas.²⁵⁹ Nesse sentido, o significado de qualquer representação em qualquer tipo de cognição, passa por um senso de um julgamento perceptual, sendo este o ponto de partida ou primeira premissa de todo pensamento crítico e controlado (CP:

²⁵⁸ Felícia Kruse, “Is Music a Pure Icon?” *Transactions of The Charles S. Peirce Society* 43, no. 4 (2007): 630-631.

²⁵⁹ Sorensen, Thellefsen & Moth, “Metaphor and Cognition from a Peircean Perspective,” 566.

5.181).²⁶⁰ Tal premissa está relacionada com a experiência corporal, interpretando e descrevendo a gama de “perceptos” em que o corpo se torna exposto na relação com o mundo. Podemos considerar, então, que o gesto musical constitui em sua significação, uma integração entre o julgamento perceptual, em seu potencial representativo, com a viva experiência corporal na dimensão musical.

Andréas Lehmann destaca a importância de tais representações na realização musical de qualidade superior. Ele propõe que estas são específicas às necessidades da tarefa com que os músicos se deparam, considerando que tais representações são adquiridas por meio da prática específica.²⁶¹

Representação de nível superior e o significado do gesto

Kühl argumenta que parte do nosso programa cultural, como em concertos clássicos ou outros ritos musicais, representa um nível de aprendizado e reforço de valores culturais e de níveis estilizados de comunicação, considerando a música como um campo de signos. Os gestos, segundo ele, transmitem significados não somente atrelados ao presente, mas da história como um todo, a exemplo do estilo galante de Mozart, transmitindo gestos da corte real europeia do século XVIII para o presente. O significado incorporado do gesto, pois, constitui uma importante parte da identidade

²⁶⁰ Charles Hartshorn and Paul Weiss, *The Collected Papers of Charles Sander Peirce* vol.5 (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1931-1935).

²⁶¹ Andréas C. Lehmann, “Acquired mental representation in music performance anecdotal and preliminary empirical evidence,” in Jorgensen, Harald e Lehmann, Andreas C. (Eds.). *Does practice make perfect? Current theory and research on instrumental music practice* (Oslo: Norges musikkhogskole, 1997), 157.

nacional e cultural.²⁶² Tal significado incorporado abarca elementos de representações de nível superior, relacionadas à composição gestual presente nos arranjos de Hime, composição que caracteriza-se indicialmente como emblema da mistura entre a tradição musical acadêmica e a ligada às manifestações populares.

Essa mistura de elementos culturais abarcada pela função sígnica do gesto musical, constitui uma remissão indicial, em termos de sua significação musical, a elementos extrínsecos à partitura. Nattiez considera que as significações afetivas, emotivas, imagéticas, referenciais e ideológicas que o ouvinte, o executante e o compositor vinculam à música, constituem alvo de interesse no que diz respeito à semântica musical. Considera, pois, que tais significações variam em termos da presença e natureza segundo as épocas e culturas, mas são consubstanciais em relação à música, tendo a mesma importância em relação aos parâmetros de altura, duração e timbre. Enfatizando a importância de tais significações, considera, ainda, a não existência de peça ou obra musical que não se ofereça à percepção sem um cotejo de remissões extrínsecas, de remissões ao mundo. A ignorância dessas remissões levaria, então, à perda das dimensões semiológicas essenciais do fato musical total. A semântica musical, assim considerada por Nattiez, atrela-se à dimensão pela qual o processo semiótico musical remete, não a outras estruturas musicas, mas ao substrato de vivência dos seres humanos e a sua experiência em relação ao mundo.²⁶³

²⁶² Ole Kühl, "The Semiotic Gesture," Centre of Semiotics of University of Aarhus (Royal Academy of Music), 4, disponível em: http://www.hum.au.dk/semiotics/docs2/pdf/kuehl_ole/semiotic_gesture.pdf, acessado em agosto de 2007.

²⁶³ Jean-Jaques Nattiez, "Etnomusicologia e significações musicais," 7.

Considerando o gesto como um importante elemento na significação musical, deve-se entender que o significado do gesto musical não está meramente atrelado ao código musical, no sentido de um significado intrínseco, mas abrangendo os aspectos extrínsecos em termos do contexto cultural e de vivências relacionados a sua performance. Nesse sentido, considera Hatten que a dimensão sistemática de um estilo musical pode contribuir para a experiência de um gesto corporificado em uma obra, principalmente nos casos onde não há uma especificação na notação musical. Hatten aborda também a importância da concepção do gesto como uma força energética que transcende a informação escrita na partitura. Considera, pois, que a energia de uma melodia é fenomenologicamente mais fundamental que as seqüências de altura que a melodia é composta.²⁶⁴

O gesto caracteriza-se então por uma continuidade de movimento em termos de sua topografia, que não está circunscrita ao código musical, mas que remete ao campo das representações mais elaboradas em termos da vivência, pelo executante, dos aspectos culturais das manifestações estilísticas. No caso da performance dos arranjos pianísticos de Hime, tal concepção energética do gesto em relação à característica estilística dos compositores Brahms, Chopin e Debussy, propicia ao intérprete elementos representativos que enriquecem o potencial expressivo da composição gestual analisada no cap II.

Tomando como exemplo o G2(cap II – Ex. 20) e o G5 (cap II – Ex. 69 e 70), a sonoridade obtida através da execução musical está atrelada a uma gama de representações mentais que facultam ao intérprete o controle

²⁶⁴ Robert Hatten, *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*, 113-115.

cinestésico. Em termos de sua produção, considerando o movimento arpejado relativo ao G2 e o controle de padrões de intensidade sonora na expressão polifônica presente no gesto G5, que apresenta a linha melódica erguida sobre uma seqüência de acordes em região intermediária, torna-se necessária a integração de elementos gestuais variados, convergindo numa meta e conseqüente direcionamento de todos os músculos no braço e mão. No caso da execução do G5, percebe-se a composição gestual expressa também pelo sutil deslocamento do centro de gravidade da mão em favor da linha melódica, através do controle cinestésico, de modo a estabelecer padrões sonoros distintos executados pelos dedos na execução diferenciada do preenchimento harmônico e da condução melódica, sobretudo na manutenção do legado, viabilizando a expressividade inerente ao cantabile da melodia principal.

Assim, o potencial interpretativo do gesto vai além da notação, além do nível muscular, constituindo através da energia de seu movimento, a intenção expressiva do executante, que se vale de seu arcabouço de experiências pianísticas para projetar o conteúdo expressivo da música. Nesse sentido Hatten argumenta que os expertos, tecnicamente e estilisticamente competentes, realizam integrações individuais ou sínteses de microestruturas variáveis da performance (tempo, articulação, dinâmica, fraseado e pedal) para alcançarem seus efeitos expressivos.²⁶⁵ Tal estratégia aplicada pelos expertos corresponde, portanto, a um conjunto de representações de nível superior, apontando, assim, para a importância de tais representações na performance musical. Ainda aborda Hatten que o refinamento em uma performance está relacionado à concepção dos movimentos físicos como artisticamente

²⁶⁵ Ibid., 118..

condicionados pela restrição de um estilo musical e por configurações únicas de uma obra musical. Portanto, o significado expressivo musical restrito a um estilo musical pode ajudar a orientar e contextualizar os significados que um gesto musical possa transmitir.²⁶⁶ Assim, o conceito de gesto é expandido além dos músculos, incluindo assim a entonação da voz, relacionando o sentimento em uma palavra falada para a característica física e emocional implicada na passagem musical.²⁶⁷

Considerando o conhecimento de hábitos e convenções de cada estilo, da sonoridade característica de cada período histórico musical e da vivência musical prática em diferentes estilos, o potencial expressivo do gesto em termo sonoro da produção será uma resultante do processo semiológico de representações que remetem à formação do intérprete no âmbito da tradição musical acadêmica mediante à mistura de signos de diferentes tradições musicais. Tal contexto nos remete à concepção de Nattiez, ao considerar que

O ser humano pode associar em razão de uma analogia natural e motivada entre o significante musical e o significado ao qual remete, pelo efeito quer de uma convenção, quer de uma codificação sociocultural, ou ambos, um fenômeno musical qualquer (alturas, intervalos, esquemas rítmicos, escalas, acordes, motivos, frases musicais, melismas, instrumentos, etc.) com um fragmento qualquer de sua existência no mundo (afetivo, psicológico, social, religioso, metafísico, filosófico, etc), em função de suas necessidades (religiosas, alimentares, ecológicas, econômicas, lúdicas, afetivas, etc.) e segundo as capacidades simbólicas próprias da música.²⁶⁸

Essa visão de Nattiez pode ser aplicada em termos da concepção do gesto como signo, ou significante, apontando para uma gama de significações vinculadas à cultura. Para Hatten, o gesto musical é movimento interpretável

²⁶⁶ Robert Hatten, *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*, 124.

²⁶⁷ *Ibid.*, 118.

²⁶⁸ Jean-Jaques Nattiez, "Etnomusicologia e significações musicais," 20.

como signo, que é marcado como significante. Sua dimensão particular do significado pode ser marcada biologicamente e/ou culturalmente. Nesse sentido, segundo o autor, a informação que é veiculada pelo gesto pode ser classificada segundo as categorias de C. S. Peirce, com a compreensão de que um gesto pode ser multiplamente motivado como: a) Qualitativo – na categoria primária de Peirce, em que concerne a atitude, a modalidade ou estado emocional do agente (executante); b) Dinâmico/direcional/intencional – categoria secundária – em que revela reações, metas e orientações; c) Simbólico – terceira categoria – a qual pode depender de uma convenção ou hábito da interpretação, tal como num contexto de um estilo artístico, conferindo um significado extra que vai além de suas qualidades e características dinâmicas.²⁶⁹ Creio que esse “significado extra” esteja atrelado ao desdobramento dos interpretantes no campo das representações mentais acerca do objeto musical, perpassando as três categorias fenomenológicas de Peirce, onde o signo se transforma nas múltiplas representações de ordem icônica, indicial e simbólica.

Quanto ao processo de enculturação do executante dentro de determinado estilo musical, comenta Hatten que a energia e a flexibilidade que nós conhecemos como artísticas implicam em um livre legado relacionado ao agente (executante), ou seja, o locus de nossa experiência do gesto, dependendo, por sua vez, de forças estilísticas (métrica, campo tonal etc.) que podem estar agindo sobre o agente num ambiente físico virtual da música, considerando que configurações individuais do gesto emergem em uma obra

²⁶⁹ Robert Hatten, *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*, 123.

com a sintaxe regulatória de um estilo musical.²⁷⁰ Pode-se conceber, que a energia e flexibilidade artísticas, abordadas pelo autor, estão diretamente relacionadas com o nível de representações oriundas do legado do agente, no caso o músico, que através de interpretantes, correlatos a semiosfera de cada estilo musical, possibilitam o engendramento de estratégias performáticas, pautadas em representações de ordem superior na dinâmica do processo interpretativo.

Embora algumas vezes, as energias tonais e rítmicas, como também a flexibilidade, não sejam imediatamente evidentes na sintaxe, tais estratégias pelas quais o gesto é caracterizado podem ser percebidas no sutil deslocamento da acentuação e colocação métrica na performance. É importante considerar que tais estratégias relacionam-se, também, aos aspectos da dinâmica e fraseado musical. Tal contexto relaciona-se com a música popular, onde variações de microestruturas no tempo resultam em uma sutil e sofisticada forma rítmica.

Ainda dentro do escopo do processo de enculturação do músico, Hatten expressa que os compositores contemporâneos incorporam conexões gestuais e expressivas com o que o executante ou o ouvinte tem maior familiaridade, tendo, por exemplo, os estilos populares. Em termos semióticos, considera que essa fundamentação intertextual da expressão consiste em importante motivação para os compositores do século vinte, incorporando música do passado²⁷¹, motivação essa que está expressa no intuito de Hime em escrever seus arranjos para pianistas de formação acadêmica, incorporando, em seus

²⁷⁰ Robert Hatten, *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*, 117-118.

²⁷¹ *Ibid.*, 120.

arranjos, conexões gestuais que guardam familiaridade com o escopo gestual da música pianística de tradição acadêmica, como explicitado em análise comparativa realizada no capítulo II.

No contexto dessa mistura, desse processo de assimilação e incorporação musical, bastante comentado no primeiro capítulo, e também criticando a tentativa de separar a “música ligeira” e a música “nobre”, Molino considera que nos tempos atuais, o que se percebe são “aproximações múltiplas através do qual todas as músicas se encontram, se emprestam, se misturam, se utilizam uma das outras. Há felizmente muitas e bem diferentes”.

272

Mediante tal contexto criativo, a mistura de signos de diferentes tradições musicais representada pela composição gestual analisada no cap II, faculta ao intérprete a possibilidade de “traduzir de sua competência gestual em torno da cultura e também na interpretação no sentido de sua competência estilística”²⁷³, considerando que esse processo de “tradução” do código escrito para a expressão sonora é mediado por um conjunto complexo de representações.

Tais gestos, representativos da tradição acadêmica, respaldam-se em dados biográficos e contextuais do compositor, considerando, pois, que uma “obra musical carrega-se de significações precisas que lhe podem ser dadas por um contexto verbal ou situacional, expressamente ligado à obra para lhe fixar a significação”²⁷⁴.

²⁷² Jean Molino, “Facto musical e semiologia da Música,” 124.

²⁷³ Robert Hatten, *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*, 124.

²⁷⁴ Jean –Jacques Nattiez, “Situação da semiologia musical,” 30.

Através dos desdobramentos metafóricos no processo da significação musical, tais gestos constituem, assim, valioso auxílio na performance dos arranjos pianísticos de Francis Hime, na medida que este incorpora, aos arranjos de suas canções populares, elementos da música vinculada à tradição acadêmica. Dessa forma, o executante pode, através da força significativa oriunda do signo gestual presente na escrita musical e através das representações vinculadas ao processo de semiose, comunicar sua individualidade veiculada pela ação significativa e expressiva do gesto performático no processo interpretativo. Nesse sentido, Laboissière, abordando a questão interpretativa em seu artigo “Música e performance” comenta:

Assim, podemos ver a interpretação musical, não exatamente somente como resultado sonoro, mas também **como processo**, um movimento que deixa ver o vão, o entre o possível da obra e a captação estética, entre a leitura e a poética do gesto performático, entre o comunicar e o sentir. Intensidades que a delineiam envolvendo elementos e caminhos que são alimentados por relações constitucionais das imagens que direcionam a materialidade sonora que se procura atingir, por meio de gestos.²⁷⁵

Observa-se na citação acima, que a autora ressalta a complexidade do processo interpretativo, expressando a importância do gesto como elemento que se distancia do “imediatismo” textual, para ganhar dimensões estéticas entre o comunicar e o sentir, através dos caminhos interpretativos que estão intimamente relacionados às “imagens” – o que aqui interpreto como representações mentais, ou seja, o desdobramento dos interpretantes na cadeia semiótica – mediando assim a tradução do signo escrito ao signo sonoro.

²⁷⁵ Marília Laboissière, “Música e performance,” *ICTUS* 05 (dez, 2004): 8, disponível em <http://www.ictus.ufba.br/index.php/ictus/issue/view/6/showToc>, acessado em março de 2008.

A dinamicidade na semiose do ato interpretativo, portanto, tem como base o potencial significante do texto musical, que é apreendido pelo intérprete através de um ato simbólico, realizando uma tradução de um pensamento estrutural em um pensamento ativo e dinâmico, que torna o processo interpretativo não linear e indeterminado, dada à interferência subjetiva do intérprete. Segundo Laboissière, “não se pode ignorar o que está além dos signos, sua representação ligada ao sujeito (intérprete) e a constituição de sua malha relacional circulando por caminhos extra *sensibilidade, técnica e talento*”²⁷⁶, caminhos estes que apontam para outros elementos e seus valores para o intérprete pautados numa relação contextual.

A interpretação musical, segundo Laboissière, é “*mediação, é acontecimento* entre obra e o sujeito que, como ser cultural, sensível e consciente, percebe a matéria significante e lhe dá uma forma.”²⁷⁷ Tal mediação é pautada na singularidade inerente a forma de pensar e agir construídas a partir do mundo vivencial do intérprete. Tal singularidade atinente ao processo interpretativo possibilita tantas diferentes interpretações quanto forem os intérpretes e quantas forem as incursões realizadas. Nesse sentido a música pode ser concebida, segundo Laboissière, a música é potencialidade que nos envolve plenamente num processo significativo, fundamentando em parte pela estrutura e forma, de outra nas dimensões teóricas, estéticas, filosóficas, individuais, sociais e históricas na sua significação.²⁷⁸

Ressaltando a importância do estudo semiótico como proposto por Peirce, considera Laboissière que tais estudos facultam explicações para a

²⁷⁶ Marília Laboissière, “Música e performance,” 8.

²⁷⁷ Ibid., 9.

²⁷⁸ Ibid., 11-12.

ação da música através de uma constante intersemiose (ação sígnica e suas relações significativas), comprovando que a interpretação desvela outros universos no processo significativo, diferentes presenças/ausências de ordem ético/sócio/cultural permeadas pela sensibilidade.²⁷⁹

No sentido da dimensão corporal atuante no ato interpretativo, comenta Barthes:

O corpo se forma como que ocupando um espaço físico, criando-se um mundo particular, uma leitura sensível com envolvimento, imagens, um constante pulsar, capacitando o corpo ser o único a ouvir essas pulsações, transformando as moções (movimento) do corpo em movimento da alma, que revelam qualidades que se presentificam como imagens no imaginário.²⁸⁰

Podemos, mediante a máxima dada por Peirce, segundo Marques, encontrar a relação entre ação (gesto) e significado de uma concepção:

Concebemos o objeto de nossas concepções considerando quais os efeitos que podem concebivelmente ter alcance prático. Assim, pois, nossa concepção desses efeitos equivale ao conjunto de nossa concepção desse objeto (CP 5.402 apud Mora 1996:574, cf. Peirce 1983:11-15)²⁸¹

A abordagem de Barthes acima citada caracteriza a inscrição do corpo, como potencial significativo, considerando que o movimento do corpo possui uma significação atrelada ao movimento da alma, ou seja, o movimento (gesto) possui um significado, pois este suscita o mundo interior do intérprete, suas representações (imagens) na interação com o signo musical.

²⁷⁹ Ibid.

²⁸⁰ Roland Barthes, *O óbvio e o obtuso* (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990), 272, citada em Marília Laboissière, “Música e performance,” 12.

²⁸¹ Lauro Marques, “Bases para uma filosofia da arte Peirceana,” *Texto apresentado na Quarta Jornada do Centro de Estudos Peirceanos* (SP: PUC, out/ 2001), 3, disponível em: <http://www.pucsp.br/pos/cos/cepe/textos/jornada4.htm>, acessado em 18/04/2008.

Mediante a abordagem supracitada de Peirce, pode-se pensar que se o gesto veicula um significado, enquanto signo ele é determinado por um objeto, assim, a concepção dos efeitos práticos das concepções do intérprete se torna o meio viável de compreensão do objeto ao qual o signo gestual representa. Dessa forma, pode-se compreender que a concepção da ação, aqui interpretada como gesto, faculta, em termos de equivalência, a concepção do objeto, onde o “significado de uma concepção só pode ser achado num fim, para o qual a ação (resultado da concepção) é feita.”²⁸²

A interpretação ou a semiose musical transcende a mera relação de codificação e decodificação sígnica, para assumir um caráter plural em termos da amplitude do seu potencial significante na representação e desenvolvimento pautados num campo relacional. Campo este que expressa, pela interferência subjetiva do intérprete, a não possibilidade de uma verdade interpretativa absoluta, mas sim relativa a cada interpretação oriunda da singularidade do intérprete. O gesto musical, nesse sentido, corresponde ao elemento de significância que evidencia essa singularidade, em termos de seu significado, mesclando dimensões físicas e psíquicas no processo interpretativo em busca da significação musical.

²⁸² Lauro Marques, “Bases para uma filosofia da arte peirceana,” 3.

CAPÍTULO IV

SEMÂNTICA TEXTUAL E PERFORMANCE MUSICAL

Considerações preliminares

As formações de parcerias variadas realizadas por Francis Hime representam importante elemento de encontro entre expressões musicais e poéticas de artistas da MPB.

A canção popular brasileira, ao longo de sua historicidade, evidencia um processo de hibridização caracterizado pela associação entre melodia, letra e arranjo musical. Nesse caráter híbrido em processos de assimilação e incorporação de tradições musicais, a canção sofreu influências, dentre outras, a do *Lied* europeu, passando pela modinha brasileira do século XIX até configurar-se na canção moderna. Quanto ao processo de assimilação expresso na canção popular, aborda Napolitano:

Aquilo que hoje chamamos de música popular, em seu sentido amplo, e, particularmente, o que chamamos “canção” é um produto do século XX. . . . A música popular urbana reuniu uma série de elementos musicais, poéticos e performáticos da música erudita (o Lied, a chançon, árias de ópera, bel canto, corais etc.), da música “folclórica” (danças dramáticas camponesas, narrativas orais, cantos de trabalho, jogos de linguagem e quadrinhas cognitivas e morais e do cancionero “interessado” do século XVIII) – músicas religiosas ou revolucionárias, por exemplo).²⁸³

No âmbito da mistura de tradições musicais de tradição popular e acadêmica, segundo Tatit, a canção popular do século XX sofreu influências da

²⁸³ Marcos Napolitano, *História & Música* (Belo Horizonte: Autêntica, 2005), 11.

música africana, representada pelo lundu, e também da modinha, de caráter melódico, evocando trechos de operetas européias, apontando, assim para um terceiro elemento, a letra, que se tornou de suma importância para a conquista de sua identidade.²⁸⁴

No Romantismo houve um rico florescimento da canção, principalmente do *Lied* ('canção' em alemão) para piano e canto. Os principais compositores desta forma musical foram: Schubert (1797-1828), Robert Schumann (1810-1856) e, mais posteriormente, por Johannes Brahms (1833-1897). Nos *Lieder*, os textos eram comumente extraídos da poesia romântica alemã de Goethe (1749-1832) e Heine (1799-1856). O *Lied*, segundo Magnani, “aparece na Áustria e logo é levado a grande sofisticação estética por Schubert”. Esse autor considera que nele “o piano não se limita a apoiar as vozes, realizando as harmonias, mas a elas se integra para criar a atmosfera poética”²⁸⁵

Assim como na canção popular, segundo Eric Sams e Graham Johnson, o *Lied* baseia-se na inter-relação entre texto e música, partindo das idéias musicais sugeridos pelo texto, até a geração do arranjo musical para voz e piano.²⁸⁶ Outro aspecto de proximidade com a canção popular, consiste na temática da narrativa na letra da canção, expressando as questões emocionais relativas ao âmbito amoroso vivenciado pelos personagens. Mediante as concepções de Rumbold²⁸⁷ e Bennet.²⁸⁸, o *Lied* também pode ser concebido

²⁸⁴ Luis Tatit, *O Século da Canção* (São Paulo: Ateliê Editorial, 2004), 70-71.

²⁸⁵ Sergio Magnani, *Expressão e Comunicação na Linguagem da Música* (Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996), 148.

²⁸⁶ Eric Sams e Graham Johnson, “The Romantic Lied,” in *The New Grove Dictionary of Music Online* ed. L. Macy, disponível em versão eletrônica (2003).

²⁸⁷ Ian Rumbold, “Durchkomponiert,” in *The New Grove Dictionary of Music Online* ed. L. Macy, disponível em versão eletrônica (2003).

como um tipo de composição que pode ser descrita pelo termo *Durchkomponiert*, ou seja, pela existência de uma música diferente para cada verso. Dessa forma, o compositor adapta o canto às mudanças que se vão processando no caráter e no teor dramático dos versos, espelhando tais características, em certos detalhes, no piano. Outro aspecto de semelhança em relação aos *Lieder* corresponde à “autenticidade melódica, a espontaneidade expressiva e a alta qualidade poética dos textos”²⁸⁹ que podem ser encontradas, também, nas canções da MPB. Tais características abordadas estão relacionadas com os aspectos musicais e textuais presentes nas canções selecionadas para análise neste capítulo.

Visando abarcar o aspecto híbrido da canção em contraposição a um enfoque analítico dicotômico na relação entre texto e música, como já abordado no primeiro capítulo, a análise, proposta neste capítulo, objetiva abarcar o conteúdo semântico da letra de quatro canções presentes no *Songbook* de Francis Hime: 1) “Minha” (1976); 2) “Atrás da porta” (1972); 3) “A grande ausente” (1974); 4) “Embarcação” (1982); depreendendo, a partir dos significantes²⁹⁰ da letra da canção, como o compositor veicula os significados na narrativa textual. Escolhi tais canções por apresentarem conteúdos musicais e textuais mais interessantes em relação à correspondência entre o conteúdo semântico da letra e o discurso musical, e, também, por possuírem o mesmo

²⁸⁸ Roy Bennet, *Uma Breve História da Música* trad. Maria Teresa Resende Costa (Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986), 58-59.

²⁸⁹ Sergio Magnani, *Expressão e Comunicação na Linguagem da Música* (Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996), 148.

²⁹⁰ O conceito de significante está baseado no livro de Roland Barthes, *Elementos de Semiologia* (São Paulo: Cutrix, 2006), 43. O autor considera que, em termos do signo lingüístico, o significante está relacionado ao plano de expressão, enquanto o significado é correlato ao plano do conteúdo. Assim, os significantes extraídos da letra das canções, constituem signos que apontam ou remetem ao significado.

foco semântico em torno do desejo do(a) protagonista em relação ao seu objeto²⁹¹ amado.

A partir da análise do conteúdo semântico, é proposta uma delimitação fraseológica da melodia das canções em função do conteúdo narrativo da letra. Posteriormente, mediante os significantes presentes na letra da canção, é, também, proposto um plano de dinâmica em função das tensões e caracteres emocionais sugeridos no texto da canção. Tal abordagem analítica aproxima-se com a análise realizada por Tatit no livro “O século da canção”, enfocando o enlace entre letra e a variação de altura presente no delineamento melódico da canção, mediante os aspectos emocionais vividos pelos personagens.²⁹²

É importante ressaltar, que o plano de dinâmica, proposto pela análise neste capítulo, está diretamente relacionado com as características de tensão relativas ao estado emocional do(a) protagonista na narrativa da letra da canção. Assim, estou partindo da concepção de que o grau de tensão é diretamente proporcional ao de intensidade sonora, refletindo, assim, o estado emocional interpretado a partir da narrativa da canção. Nesse sentido, ressalta Magnani que:

A partir de Beethoven, a dinâmica adquire importância sempre maior; a ela são confiados os reflexos psicológicos da música, êxtases e arrebatamentos, quedas e redensões, sombras de sonho e iluminações de esperança na contínua flutuação do espírito.²⁹³

²⁹¹ O termo “objeto” é suscitado em termos dos significantes ou interpretantes. Tais interpretantes, cujo conceito está explicitado no capítulo III, são expressos na narrativa das canções e estão relacionados, em geral, à figura da pessoa amada ou da relação amorosa.

²⁹² Luis Tatit, *O Século da Canção* (São Paulo: Ateliê Editorial, 2004).

²⁹³ Sergio Magnani, *Expressão e Comunicação na Linguagem da Música*, 98.

A consideração da tensão como parâmetro de compreensão musical encontra respaldo na própria concepção tonal da música ocidental, pela relação de tensão e relaxamento na relação cadencial presente na harmonia. Outro aspecto correlato está na expressão fraseológica, o que nos remete ao séc. XIX, com a análise de Jérôme-Joseph de Momigny, compositor nascido na Bélgica e morto na França (1762-1842), considerando a frase como estrutura, apresentando uma sucessão de tensões. Seu método era determinar o caráter do trabalho sob análise, selecionar um texto verbal que tivesse o mesmo caráter, e fixar o texto ao material melódico principal do trabalho, de forma que a repetição melódica fosse refletida pela repetição verbal, por flutuações de humor musical e por flutuações de significado textual. Ele construiu, assim, um poético paralelo com a música, oferecendo uma interpretação de forma e conteúdo.²⁹⁴

Esse enlace entre texto e música pode clarear a percepção dos pontos culminantes de tensão na construção da frase musical, considerando a frase, segundo Magnani, como uma estrutura que possui um ponto de partida, um caminho pautado em processo de tensões até atingir o ponto culminante, característico do auge das tensões, seguido de uma distensão.²⁹⁵ Tal concepção de frase pode ser aplicada, portanto, às seções, em relação ao curso das tensões no discurso musical atrelado à narrativa da canção.

Gráficos relativos à delimitação do plano de dinâmica encontrado na análise são comparados com gráficos de dinâmica elaborados a partir da escuta das performances – contidas no CD “Meus caros pianistas” – dos

²⁹⁴ Ian Bent, *The Norton Grove Handbooks in Music Analysis* (New York: W. W. Norton, 1987), 12.

²⁹⁵ Sergio Magnani, *Expressão e Comunicação na Linguagem da Música*, 103.

arranjos pianísticos de quatro canções por quatro pianistas, dos quais dois vinculados à tradição musical popular e os demais vinculados à tradição musical acadêmica.

A análise comparativa dos gráficos de dinâmicas tem por objetivo investigar se a performance dos pianistas assemelha-se ou não à proposta de dinâmica pela análise semântica da letra das canções analisadas. Tais gráficos foram pensados tendo por base a abordagem dos gráficos de dinâmica contidos nos trabalhos de Clark²⁹⁶ e Gusmão e Capparelli²⁹⁷.

O eixo horizontal dos gráficos de dinâmica elaborados neste capítulo evidencia a seqüência ordenada dos compassos das canções, já o eixo vertical corresponde aos níveis crescentes de intensidade, variando de 1 a 7, relacionados da seguinte forma: piano pianíssimo²⁹⁸ (1); pianíssimo (2); piano (3); meio forte (4); forte (5); fortíssimo (6); forte fortíssimo (7).

A análise proposta nesse capítulo não visa estabelecer demarcações absolutas ou definitivas no sentido de um *How to* (prescritivo), mas relacionar os aspectos semânticos da letra com parâmetros musicais, objetivando buscar elementos de auxílio e norteamento para a performance pianística. Tal análise visa propiciar, através do enlace entre melodia, letra e arranjo, sugestões de caminhos interpretativos para o músico em termos de dinâmica atrelada à demarcação das frases no discurso musical, em correspondência com o conteúdo da narrativa.

²⁹⁶ Eric Clarke, "Expression in performance: generativity, perception and semiosis," in John Rink, *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), 21-54.

²⁹⁷ Pablo da Silva Gusmão e Cristina Capparelli Gerling, "O tempo e a Dinâmica na construção de uma Interpretação Musical."

²⁹⁸ Tal forma de especificação, relacionada a matiz sonora, foi extraída da obra de Bohumil Méd, *Teoria da Música* 3 ed. (Brasília: Musimed, 1986), 147.

A consciência da delimitação das frases em consonância com a letra da canção possibilita importante auxílio ao intérprete, pois tendo consciência do início e fim de cada frase, este tem melhor condição de entender a idéia melódica proposta pelo compositor e nortear a aplicação de sua expressividade, sem comprometer o fluxo melódico de cada frase. Em relação a esse contexto comenta Rothstein:

As divisões entre versos devem, certamente, ser respeitadas. . . . E ainda, o pianista também tem que sentir a necessidade por resolução ao término de cada verso.²⁹⁹

²⁹⁹“The divisions between verses must certainly be respected . . . And yet the pianist must also feel the need for resolution at the end of each verse.”

Um aspecto importante, a ser ressaltado, é o intuito do compositor expresso no encarte do CD “Meus caros pianistas”, em não efetuar demarcações de fraseado e dinâmica em seus arranjos pianísticos, facultando, assim, a plena liberdade interpretativa a pianistas vinculados às tradições musicais acadêmica e popular. Entretanto, as sugestões interpretativas, relacionadas ao aspecto híbrido da canção (letra e música), propostas neste capítulo, não visam romper com tal liberdade expressa pelo compositor, mas sugerir, no âmbito da performance dos arranjos selecionados, demarcações de dinâmica e fraseado pelo aporte semântico da letra, possibilitando uma melhor compreensão interpretativa entre características do discurso musical e textual.

²⁹⁹ William Rothstein, “Analysis and the act of performance,” in John Rink, *The Practice of Performance* (New York: Cambridge Press, 1995), 232. Tradução de minha autoria.

Partindo do ponto de vista da natureza limitada da notação musical e considerando a subjetividade e indeterminação do ato interpretativo em relação à singularidade do intérprete, expressa Reid:

O ponto de partida de execuções da música ocidental é normalmente uma partitura, que consiste em uma série de instruções em variados graus de indeterminação que o executante deve então traduzir em som. A indeterminação inerente da notação musical ocidental significa que a decodificação da partitura requer considerável esforço e discernimento interpretativo por parte do executante. Conseqüentemente, não haverá duas execuções iguais de uma obra.³⁰⁰

Reid traz a questão da relatividade das marcações existentes nas partituras, apontando para uma indeterminação relativa à subjetividade do músico, propiciando, assim, múltiplas performances a partir de uma mesma partitura. Dessa forma, as marcas de dinâmica e as de fraseado podem ser consideradas, sob o prisma peirceano, como signos cuja significação vai ser perpassada pela cadeia de interpretantes, constituindo representações diversas na indeterminação inerente à semiose no ato interpretativo. Tomando-se, por exemplo, que a concepção de forte e piano varia de pessoa para pessoa, as sugestões de marcações de dinâmica serão quantificadas e qualificadas mediante as representações inerentes ao substrato de vivência musical do músico.

³⁰⁰ Stefan Reid, "Preparing for performance," in John Rink, *Musical Performance: A Guide to Understanding* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), citada em Pablo da Silva Gusmão e Cristina Capparelli Gerling, "O tempo e a Dinâmica na construção de uma Interpretação Musical", 67.

Análise das canções

A partir da proposta de uma análise pautada na relação entre a narrativa da letra e o conteúdo musical, serão sugeridas demarcações fraseológicas e de dinâmica na análise das canções a seguir:

Análise da canção “Minha”

A canção “Minha” foi, em 1976, editada pela Trevo Editora Musical LTDA. O compositor resolveu, em 2001, adaptá-la à versão pianística presente no seu *Songbook* (vide anexo) por Almir Chediak. Essa peça foi escrita no período em que Hime iniciava suas diversas parcerias com inúmeros artistas da Música Popular Brasileira. Tendo entabulado parceria com Ruy Guerra, como letrista da canção, Hime expressa que com Ruy Guerra muitas vezes a música vinha após a construção da letra, ocorrendo o mesmo em parceria com as letras de Paulo Pinheiro.³⁰¹

Mediante a análise da letra desta canção presente no arranjo cifrado subsequente ao arranjo escrito das canções selecionadas para análise, é possível delimitar as frases musicais e seus períodos caracterizados nas seções musicais aqui propostas. A canção apresenta-se em forma binária composta pelas seções a seguir, totalizando 58 compassos, abarcando os dois compassos de acréscimo pela repetição da introdução da peça, como explicitada na partitura da canção (vide tabela a seguir). Assim, é importante

³⁰¹ Almir Chediak, *Francis Hime: Songbook* (Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2001), 30.

esclarecer que a demarcação de compassos seguirá numeração distinta da proposta na partitura da canção, em virtude da inclusão de dois compassos relativos à execução da repetição proposta pelo compositor.

Para uma demarcação mais precisa dos compassos, em cada peça será escolhida uma subdivisão do tempo. A numeração aplicada será x.y, sendo x= número do compasso e y= subdivisão do tempo no compasso. Nesta peça será aplicada como subdivisão a colcheia.

Tabela 11 - Seções da canção Minha.

Seção	Compassos	Quant. Comp.
Intro.	1-4	4
A	5-36.3	31.5
B	36.4 –50.2	14
Coda	50.3-58	8.5

Aspectos fraseológicos

A partitura apresenta uma breve introdução composta de quatro compassos, com intervalos melódicos de quinta justa ascendente, quarta justa descendente, sexta menor ascendente e sétima menor descendente.

A canção “Minha” expressa um conteúdo semântico pautado numa confissão e declaração amorosa ao objeto amado. A primeira seção apresenta uma confissão, vontade, ou um desejo recôndito e obstinado pautado no paradoxo entre a presença do desejo do protagonista e a ausência do objeto

idealizado buscado pelo protagonista. Tal seção apresenta um delineamento melódico composto por seis frases demarcadas na tabela a seguir:

Tabela 12 - Demarcação das frases da **seção A** na canção “Minha”

Compassos	5-12	13-16	17-20.3	20.4-24	25-30.3	30.4-36.3
Quant. Comp.	8	4	3.5	4.5	5.5	6

A segunda seção, em termos do seu conteúdo semântico, está pautada na declaração amorosa, permeada de intensa carga afetiva, e de um forte desejo do protagonista em relação à posse do seu objeto amado. Esta seção também apresenta uma característica diferenciada da primeira, a respeito do arranjo escrito, pela condução melódica do acompanhamento em forma arpejada, que é executado pela mão esquerda e explora o registro médio-grave. Esta forma de acompanhamento (G1), em amplitude do gesto, possibilita a manutenção do fluxo rítmico e constitui elemento de ligação entre a linha melódica do baixo na condução harmônica e a delineação melódica em nível superior, a qual pode ser concebida em duas frases como exemplificado a seguir:

Tabela 13 - Demarcação das frases da **seção B** na peça “Minha”

Compassos	36.4-44.2	44.3-50.3
Quant.Comp.	8	6

A **coda** apresenta uma recapitulação do material melódico inicial da primeira seção, reafirmando a importância do motivo principal exposto na primeira frase da **seção A**, sobretudo o intervalo motivico de segunda menor enfatizado na parte final da segunda frase.

Tabela 14 - Demarcação das frases na **coda** na canção “Minha”

Compassos	50.3-54.3	54.4-58
Quant.Comp.	4.0	4.5

Aspectos de dinâmica

A introdução da canção (c. 1 a 4), em termos harmônicos e da tessitura pianística, evoca uma atmosfera sonora de introspecção, ambigüidade e sutil tensão que se correlaciona com a característica da narrativa da canção. Dessa forma, a introdução pode ser pensada em plano sonoro meio forte, composta por quatro frases, com um decréscimo para o plano sonoro piano referente à primeira frase da primeira seção.

Após uma frase evocativa, na segunda frase textual desta seção, declara-se a ausência do objeto amado, o que aponta para um início de tensão expressa pelo protagonista. Esta frase pode ser concebida como um pequeno crescendo que tem início no do meio piano (C.13), já representando os laivos de angustia do protagonista em torno da certeza do seu amor e da ausência do objeto amado. Tal contexto propicia um continuo crescendo até o meio forte

presente no compasso 21, exprimindo uma tensão relativa à busca do personagem e a indeterminação da presença do objeto amado. Tal crescendo também encontra correspondência com o aspecto harmônico pela presença da dominante no compasso 18 culminando na dominante da dominante presente no compasso 22.

Tal encontro de tensões textual e musical dá vez a um decréscimo repentino, atingindo o retorno ao âmbito mais intimista, com a retomada da melodia inicial da peça. Assim, é aplicável o nível sonoro piano no início da quinta frase (C.25), podendo ser preparado pelo uso do *rallentando* no compasso 24. A quinta frase (c. 25-30.3), quanto à narrativa da letra, reforça a ansiedade do protagonista em relação ao impasse entre a necessidade de efetivar o seu amor e a distância do seu objeto amado representada pelo significante “estrada”. Tal contexto semântico possibilita um processo de tensão, caracterizada pela busca obstinada do personagem na realização do seu amor. Esse contexto da narrativa propicia um crescendo progressivo no discurso musical, acompanhando o processo de tensão, com início na quinta frase, (C.25) atingindo o plano sonoro forte no final da sexta frase. (C.36).

Enquanto a primeira seção apresenta o conteúdo semântico, expresso pelo paradoxo entre o anseio de amar do protagonista e o não encontro com o objeto amado, na segunda sessão, com início na sétima frase (C.36.2), observa-se uma forte promessa de amor representando a declaração emocional do anseio amoroso do protagonista pela apropriação do seu objeto amado.

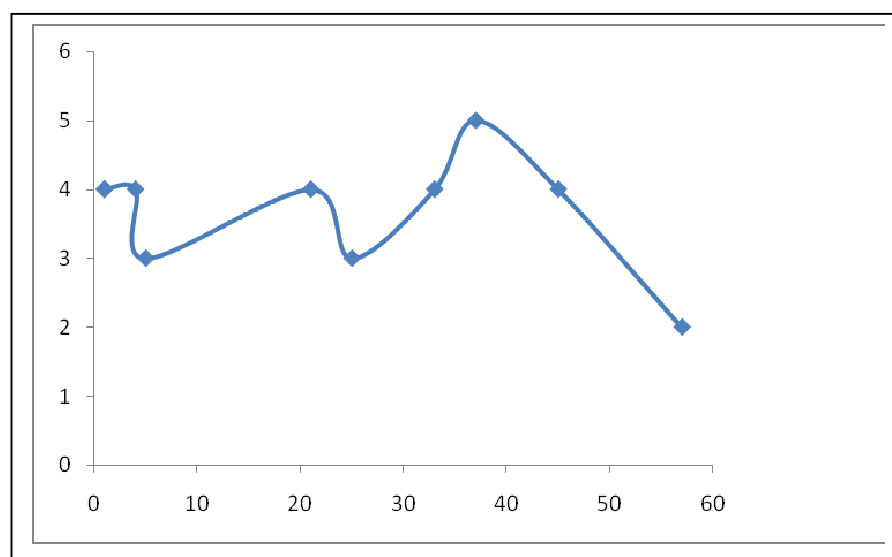
Creio que esta sétima frase seja, em relação ao conteúdo semântico da letra, o ponto auge do encaminhamento melódico da canção. Tal característica da narrativa textual pode significar a condução da performance desse trecho como um desvelar de tensões, em plano sonoro forte, encontrando respaldo na tessitura da seção permeada de acordes e movimento rítmico através do uso de arpejos (G1) no acompanhamento e pela presença da dominante da dominante no compasso 41. A oitava frase caracteriza-se semanticamente pela afirmação do seu amor e pela concepção de uma determinação em termos do encontro com seu objeto amado. Assim, esse trecho pode ser concebido como decréscimo do plano sonoro até atingir a dinâmica piano no início da terceira sessão (C.50.2), onde se retoma o caráter mais intimista, aqui também representado pelo intervalo de segunda menor que, motivicamente, por sua repetição rítmica e melódica, caracteriza a recorrente e determinada afirmação do protagonista mediante a declaração do seu amor.

A coda, composta por duas frases (vide tabela 14), consiste, pois, mediante o conteúdo narrativo acima abordado, um progressivo decrescendo em termos da intensidade sonora que se inicia no compasso 51 até atingir o pianíssimo no final da peça, representando o ecoar do desejo amoroso do protagonista em torno do seu objeto amado, relacionado ao significante “para sempre” que se repete em correlação com o intervalo motivico de segunda menor.

Analisando-se o gráfico (vide figura 4), gerado a partir da delimitação da dinâmica em função do conteúdo semântico da peça, percebem-se bastantes flutuações na dinâmica. A curvatura expressa no gráfico representa a condução da intensidade sonora, pautada na relatividade presente na singularidade da

performance musical, possibilitando ao músico, através do seu substrato de experiências, realizar a variação de acréscimo ou decréscimo de intensidade, tendo como ponto de partida as sugestões de gradação sonora propostas no gráfico. Percebe-se dois pontos de culminância na condução da intensidade sonora: o primeiro relativo à primeira seção, caracterizado pelo nível sonoro meio forte, e o segundo correlato ao início da segunda seção, em plano sonoro forte, representativo da assertiva amorosa do protagonista.

Figura 4: Gráfico de dinâmica da peça “Minha”.



Tais oscilações de dinâmica podem ser interpretadas como sendo representações icônicas, em termos da semiótica peirceana, das oscilações de tensões no âmbito da narrativa textual em inter-relação com o discurso musical.

Análise da peça “Atrás da porta”

Este samba canção teve sua primeira edição em 1972 pela Nova Editora Musical, constituindo-se de 60 compassos, a partir da análise do arranjo cifrado associado à letra da canção.³⁰² Na composição dessa peça, Francis Hime entabula parceria com Chico Buarque de Holanda como letrista. O compositor relata, em entrevista, cedida à Almir Chediak, que a composição já estava feita antes de ser aplicada à letra, abordando que “com o Chico, o processo sempre foi esse: eu fazendo a música primeiro e ele fazendo a letra depois.”³⁰³

A canção apresenta uma introdução evidenciando os motivos melódicos e rítmicos que irão desenvolver-se no desenrolar do discurso musical. A atmosfera sonora expressa pelo compositor sugere uma ambiência emocional, em função do contorno melódico e da expressão rítmica, permeada de indícios que suscitam uma espécie de anúncio do contexto dramático e expressivo.

Considerando o conteúdo semântico da letra, a canção pode ser dividida em duas partes: na primeira a protagonista relata a perda do objeto amado, perda essa permeada por uma atitude de surpresa e não aceitação. Na segunda, a protagonista expressa a sua revolta através do desejo de vingança, onde o amor se transforma em ódio. A partir desse contexto, a canção “Atrás

³⁰² O arranjo pianístico expressa 52 compassos. Já o arranjo cifrado expressa 60 compassos, referentes ao acréscimo de compassos em função das repetições propostas no arranjo pianístico.

³⁰³ Almir Chediak, *Francis Hime: Songbook* (Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2001), 29.

da porta” pode ser concebida formalmente, pelo enlace entre melodia e letra, da seguinte maneira:

Tabela 15- Quadro de seções da canção “Atrás da porta”.

Seção	Compassos	Quant. Comp.
Introdução	1-10	10
A	11-38	28
B	39-61	22

Percebe-se, a partir do conteúdo expresso na tabela acima, a concepção da peça composta por uma introdução de 10 compassos, seguida de uma forma binária representada pela **seção A**, em 28 compassos, possuindo número aproximado de compassos em relação à **seção B**.

Aspectos fraseológicos

A análise fraseológica dessa peça não visa explicitar subdivisões em semifrases, mas uma concepção em maior escala do contorno melódico. Pode-se conceber, atentando para o conteúdo da narrativa musical, a subdivisão de frases da primeira seção como expressa a seguir:

Tabela 16 - Demarcação das frases da **seção A** na peça “Atrás da porta”³⁰⁴

Compassos	11-15.3	15.4-22	23-27.5	27.6-31.5	31.6-38
Quant.Comp.	4.5	7.5	4.5	4	7.5

A segunda seção, com início no c. 39, afigura-se pela composição das frases demarcadas a seguir:

Tabela 17 - Demarcação das frases na **seção B**.

Compassos	39-42	43-45.3	45.4-49.5	49.5-52	53-56	57-60
Quant.Comp.	4	2.5	4	3.5	4	4

Observa-se nas duas seções acima explicitadas, o uso freqüente de frases quadradas, como também a presença na **seção B** de um período de duas frases quadradas finalizando esta seção. Tal característica nos remete ao universo da música acadêmica europeia em termos da semelhança na concepção das frases. Tais demarcações de frases visam auxiliar o músico em

³⁰⁴ A subdivisão aplicável à casa decimal na numeração dos compassos é relativa à semicolcheia.

caminhos interpretativos que possibilitem, através da manipulação de parâmetros musicais, a veiculação expressiva atinente ao delineamento sonoro proposto no item a seguir.

Definição do plano de dinâmica

a) Seção A (c. 11-38)

Observando-se a letra da canção, percebe-se que as duas frases iniciais da **seção A** expressam a constatação e surpresa do campo de percepção do protagonista, em termos do significado de “Adeus” presente no olhar do objeto amado. A segunda frase já enfatiza a não crença, o estranhamento e a dúvida quanto ao abandono por parte do ente amado. Assim, é possível conceber essas duas frases em plano sonoro piano representativo de uma ambiência mais introspectiva, no que diz respeito às ideias da protagonista na apreensão do olhar da pessoa amada, evidenciando uma espécie de tensão velada no silêncio das palavras que permeava o olhar entre os personagens. A terceira frase exprime uma tensão relacionada a uma agressividade progressiva, desvelada pela ação de recusa da perda do objeto amado e a contenção a todo custo da presença deste, representada pelos significantes: “arrastei”, “arranhei” e “agarrei”. Essa ambiência emocional já suscita um plano sonoro característico do meio forte com um rápido crescendo para um ponto culminante da **seção A**, presente no compasso 27, onde tem início a quarta frase da seção tendo como nota inicial o si bemol. Tal crescendo expressa consonância com a condução melódica para o registro agudo, juntamente com a repetição e reafirmação de motivos melódicos e rítmicos.

Observa-se, assim, o desespero e a súplica amorosa do protagonista frente à perda da pessoa amada, o que confere a esse trecho uma forte carga emocional, correlata ao conteúdo semântico. Pode-se, portanto, conceber a quarta frase em plano sonoro forte característico da tensão representada pela ação do protagonista em relação à perda iminente.

A quinta frase já exprime o desamparo do protagonista em relação a perda efetiva do seu objeto amado, o que possibilita a concepção de uma transição do desespero para a expressão de sofrimento e impotência frente ao imperativo da situação, levando-nos novamente ao âmbito mental do personagem. Tal característica emocional presente na letra da canção pode ser idealizada em termos musicais como decréscimo progressivo, em relação à frase anterior, atingindo o piano no compasso 35, representativo da dor e desamparo fomentados na subjetividade do protagonista, e também justificado pela expressão final contida na frase “Reclamei baixinho”, finalizando a primeira seção da canção.

b) Seção B (c.39-60)

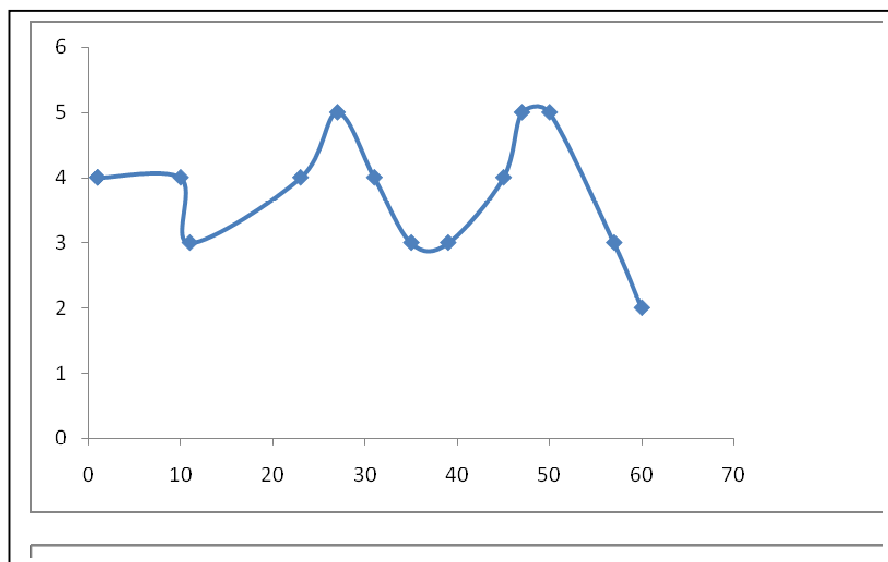
A segunda **seção** apresenta um forte apelo emocional representado pela reação de vingança do protagonista através dos significantes textuais “Mal dizer”, “Sujar teu nome”, “Humilhar” que estão presentes nas duas frases iniciais da seção. Pode-se conceber um crescendo em termos da intensidade sonora, à semelhança do período final da seção anterior. Dada a carga de tensão emocional proposta pela letra, concebe-se a primeira frase da seção em plano piano, com posterior crescendo com início na segunda frase, atingindo rapidamente o meio forte no compasso 45.

A terceira frase corresponde a um conteúdo semântico que reflete a entrega do protagonista a um sentimento de revolta e ao mesmo tempo ambivalência na coexistência do amor e ódio, que podem ser apreendidos da frase “Te adorando pelo avesso”. Esta passagem, em termos musicais corresponde a um ponto culminante da peça, correlato ao acúmulo de tensões na relação entre palavra e música, podendo ser concebido em plano sonoro forte.

No compasso 49, seguido de um súbito decréscimo de intensidade inicia-se a quarta frase, praticamente ligada com o final da terceira frase. Nessa frase tem início um motivo melódico de característica cromática, que se repete apresentando uma espécie de afirmação em eco, presente nas demais frases até o final da peça, se coadunando com a atitude de afirmação e desejo de provar a inexistência do vínculo amoroso entre a protagonista e seu objeto amado. Essa passagem, em termos musicais, mediante a idéia passada no campo textual, pode ser pensada através de um decréscimo sonoro, a partir da quarta frase até atingir o “piano” no início da sexta frase (C.57), criando assim, uma ambiência sonora caracterizada pela recorrência da angústia do protagonista. Assim, cada repetida afirmação da protagonista pode ser executada em gradação decrescente, propiciando um efeito expressivo bastante significativo.

A partir das considerações acima abordadas, na relação entre texto e letra, foi gerado um gráfico de dinâmica, como observado a seguir:

Figura 5: Gráfico de dinâmica da peça “Atrás da porta”.



Esse gráfico expressa em linhas gerais, oscilações bastante significativas, com uma linha de crescendo bastante irregular, expressando um rápido crescimento de plano sonoro até o ponto culminante de tensão da peça (C.45-48), representando através dessas oscilações abruptas, o revolutear dos significantes textuais em torno da dor e revolta do protagonista, presentes no drama amoroso explicitado na narrativa da letra da canção.

Tal representação icônica possibilita um plano de dinâmica bastante variado, pautado em concepção interativa entre a narrativa textual e o norteamento da concepção musical.

Análise da canção “A grande ausente”

Foi editada em 1974 pela Trevo Musical, tendo como letrista Cesar Pinheiro. Vale lembrar, como já abordado anteriormente, que nas canções em parceria com Cesar Pinheiro, comumente a letra antecedia à composição da música.

A canção apresenta-se na partitura com 50 compassos, entretanto, considerando inclusos os compassos referentes à repetição proposta pelo texto musical, ela passa a apresentar 61 compassos. Assim as demarcações de seções e frases apresentam uma numeração de compasso distinta da especificada na partitura cifrada. Em função da narrativa da letra e a relação com seus aspectos musicais, esta canção foi concebida formalmente em três seções como expresso a seguir:

Tabela 18 – Seções da canção “A grande ausente”.

Seção	Compassos	Quant. Comp.
Introdução	1-8	8
A	9-19	11
B	20-43	24
A'	44-61	18

Mediante os dados da tabela, observa-se uma introdução de oito compassos, seguida de uma concepção formal em três seções, onde as seções A e B guardam semelhança quanto à composição rítmica no uso de tercinas. A **seção A'** afigura-se como recapitulação da melodia principal evidenciada na **seção A**, seguida de uma pequena *coda* como desfecho da canção.

Aspectos fraseológicos

Considerando os aspectos fraseológicos da canção, a **seção A** foi concebida como composta pelas frases evidenciadas na tabela abaixo:

Tabela 19 - Demarcação das frases na **seção A** da canção “A grande ausente.”³⁰⁵

Compassos	9-12.2	12.3-14.2	14.3-16.2	16.3-20.2
Quant.Comp.	3.5	2	2	4

Na **seção B**, em termos de características de sua narrativa, novamente é retratada a perda da pessoa amada, representada pelos significantes “dividiu” (C.20-21); “parou” (C.21-22) e “deixar” (C.25-26). Essa seção pode ser concebida em oito frases (vide tabela a seguir), evidenciando uma proporção de 1:2 em relação a disposição das frases na **seção A**. Constata-se, mediante

³⁰⁵ É tomada a semínima como subdivisão do compasso.

a delimitação aqui proposta, a recorrência do usos de frases e períodos quadrados.

Tabela 20 - Demarcação das frases na **seção B** da canção “ A grande ausente”.

Compassos	20.3- 22.2	22.3- 24.2	24.3- 26.2	26.3- 28.2	28.3- 30.2	30.2- 32.3	32.4- 35.3	35.4- 39.2	39.3- 43
Quant.Comp.	2	2	2	2	2	2	3.5	4	4.5

A terceira e última seção funciona como uma espécie de refrão reafirmando o motivo melódico principal da peça, em correspondência com a visão poética do protagonista em relação ao seu desejo pela presença idealizada da pessoa amada. Em termos fraseológicos esta seção possui semelhante demarcação de frases em relação à **seção A**, com a inclusão da frase composta por seis compassos referente à pequena *coda*, como explicitado a seguir:

Tabela 21 - Demarcação das frases na **seção A'**

Compassos	44-47.2	47.3-49.2	49.3-51.2	51.3-55.2	55.3- 61
Quant.Comp.	3.5	2	2	4	6.5

Definição do plano de dinâmica

A introdução da peça pode ser pensada como uma frase longa de oito compassos (C.1-8) caracterizada melodicamente por uma seqüência de forte teor cromático. Na **seção A**, o protagonista descreve a figura do seu objeto amado, expressando mais uma vez, em relação à letra da canção “Minha”, o significante “estrada”, que interpreto como expressão de encontro e afirmação de uma outrora pertinência do seu amor perante o objeto de seu desejo.

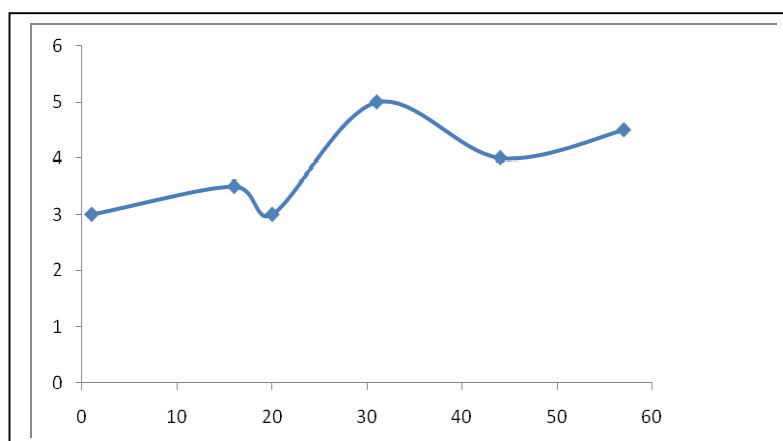
As quatro frases que compõem a **seção A** desenvolvem-se nesse contexto semântico. Dessa forma, a introdução pode ser concebida em plano sonoro piano apresentando o caráter cromático que estará presente na **seção B**. (C.27 e 32). A **seção A**, em relação às três primeiras frases, pode ser pensada em plano sonoro piano, por representar uma narrativa permeada de um teor nostálgico em relação à assertiva de pertinência amorosa relacionada a um passado vivido pelo protagonista. A quarta frase da **seção** apresenta um sutil e breve acréscimo de intensidade sonora, decrescendo até atingir o piano característico da segunda seção.

Analisando a **seção B**, as três primeiras frases dessa seção, apresentadas na letra da canção, abordam o contexto de afastamento do objeto amado, sugerido pela frase “Sem compaixão de me deixar”, expressando, também, o sentimento de abandono do protagonista. Nesse trecho percebe-se um crescendo atrelado à tensão sugerida pelo conteúdo semântico, tendo como ponto de partida a ambiência sonora em piano no início desta seção. Tal crescendo, partindo do início da seção, atinge o ponto culminante da peça presente no meio da sexta frase da seção (c. 31), em

correspondência ao clímax emocional sugerido pela narrativa contida na frase “Meu coração fraqueja devagar” e também pela tensão propiciada em função da condução harmônica, atingindo a dominante/dominante no (c. 31). Tal crescendo é justificado mediante a intensidade do amor do protagonista e do sofrimento provocado pelo abandono do seu objeto amado. A partir do plano sonoro (f) atingido ao meio da sexta frase (c. 31), segue-se um progressivo decréscimo até o final da sexta frase, que vai paulatinamente expressando uma diminuição de intensidade até o final da seção. Esse decréscimo correlaciona-se com os significantes verbais “fraqueja” (C.31) e “morrer” (C.34), evidenciando um estado de desvanecimento em relação ao estado emocional anterior do protagonista correlato à perda da pessoa amada e ao apelo de proteção do protagonista, na tentativa de sanar efeito de sofrimento causado pela intensidade de seu amor na constante espera do seu objeto amado.

A terceira seção apresenta um apelo amoroso do protagonista mediante a presença romântica do objeto amado. Entretanto, a concepção das frases representa um contínuo acréscimo sonoro no âmbito musical, refletindo a intensidade do apelo amoroso e o desejo de superar os seus receios através da satisfação dos anseios da pessoa amada. Então, pode-se pensar a terceira seção em plano meio forte, com início no compasso 44, atingindo o plano sonoro um pouco mais intenso no início da penúltima frase da canção, estendendo-se até o final da peça, em correspondência à intensidade do desejo amoroso do protagonista explicitado na semiosfera presente na letra da canção.

Figura 6: Gráfico de dinâmica da peça “A grande ausente”.



O gráfico explicitado (vide figura 6), em correlação com os aspectos abordados anteriormente, apresenta um destacado crescendo, com início no compasso 19, pela presença do piano (p) até o fortíssimo (f) presente no compasso 31. Percebe-se que a primeira seção (c. 9-19) situa-se em plano sonoro piano, apresentado variação sutil de intensidade sonora relacionada à dinâmica apresentada na **seção B**. Por conseguinte, a seção B, com início no compasso 20, explicita variadas oscilações na intensidade sonora, com decréscimo a partir do ponto culminante da canção (c. 31), estabilizando as oscilações num patamar sonoro de significativa intensidade até o término da canção. Percebem-se, portanto, dois pontos extremos na música: o primeiro apresentando na primeira seção (c. 16) e o segundo na segunda seção (c. 31), em consonância com os aspectos atinentes à narrativa da canção.

Um aspecto de distinção entre as duas canções anteriores, consiste no fato de a peça terminar sustentando a tensão, em plano sonoro meio forte, correspondendo à assertiva do protagonista na certeza de realização amorosa

pela presença da pessoa amada, o que pode ser depreendido da oração “Por dentro dos teus anseios, meus receios vão se acabar”.

Esta canção apresenta, em função de sua narrativa, sugestões interpretativas que facultam possibilidades de enriquecimento acerca dos contrastes de intensidade sonora, correlacionando-se, através do acréscimo e decréscimo sonoro, com o movimento cromático na condução melódica da canção. Dada a interpretação aqui realizada em relação à letra da canção, a dinâmica estipulada no gráfico (vide figura 6, pg 266) apresenta característica de maior intensidade sonora em relação às canções analisadas anteriormente. Este plano sonoro mais intenso, relaciona-se com a intensidade do apelo e desejo amoroso depreendido do significado presente no conteúdo semântico da letra.

Análise do samba canção “Embarcação”

Quanto à elaboração da letra deste Samba-canção, percebe-se, novamente, a parceria com Chico Buarque de Holanda. Esta peça apresenta-se elaborada em 143 compassos, caracterizando uma peça bastante longa se comparada às demais que compõem o *Songbook*, expressando em termos harmônicos, a presença significativa de modulações. Tais modulações, por conseguinte, terminam por demarcar, no que aqui interpreto a partir da proposição textual do compositor, as linhas limítrofes entre as seções que compõem a peça.

Em termos biográficos, Francis Hime considera que no caso da parceria com Chico Buarque, a música, ao contrário da parceria com Ruy Guerra,

antecedia a elaboração da letra. Essa relação de antecedência entre letra e música, quanto à composição do samba-canção em análise, não foi possível de ser determinada em relação aos dados biográficos coletados.

Na análise proposta foram considerados os compassos relativos à repetição da introdução da peça, como exposto na notação musical, diferenciando-se, portanto, da contagem de compassos presente na edição do arranjo desta canção a partir do *Songbook*. Assim, as demarcações de seções e frases estão pautadas na contagem de 143 compassos referentes à inclusão dos compassos referentes à repetição prescrita na introdução da peça.

De acordo com a análise semântica em confluência com os aspectos musicais atinentes à construção melódica e também rítmica, o samba-canção “Embarcação” pode ser concebido pela presença de quatro seções, como expresso a seguir:

Tabela 22 - Demarcação das seções no samba-canção “Embarcação”

Seção	Compassos	Quant. Comp.
Introdução	1-32	32
A	33-64	32
B	65-88	24
A'	89-120	32
B'	121-143	23

Em termos da demarcação de frases, a introdução da peça pode ser pensada em duas frases, que se repetem mediante a prescrição do compositor. A primeira é composta por nove compassos e a segunda, com início no primeiro tempo do compasso 9, estende-se até o final da introdução.

Observa-se, ainda, na tabela anterior, uma similitude em termos da proporção quanto ao número de compassos das seções. As seções A e A' possuem conteúdo bastante semelhante quanto à configuração rítmica e melódica, apresentando a mesma quantidade de 32 compassos. Esse número de compassos também equivale aos compassos presentes na introdução da peça, considerando sua repetição. Na **seção B**, se observa diferenciação em termos dos motivos melódicos e rítmicos, com o incremento de tercinas evidenciadas nas células rítmicas. Tal seção relaciona-se com a seção final da peça (B') por conter semelhante expressão rítmica e melódica. O compositor parece alternar as seções, utilizando-se da modulação como forma de demarcação e diferenciação das seções da peça.

Em todas as seções, a metáfora, ou mais especificamente o ícone metafórico, corresponde a um recurso bastante utilizado pelo letrista, permeando o relato do protagonista na narrativa da letra da canção. O ícone metafórico, assim, funciona como representação de caráter icônico, referenciando-se ao seu objeto através de paralelismos, conforme explicitado no capítulo III.

Análise fraseológica

A primeira seção apresenta-se composta por nove frases, como demarcadas na tabela seguinte:

Tabela 23 - Demarcação das frases na **seção A** no samba-canção “Embarcação”³⁰⁶

Compassos	33-35	36-37	38-39	40-43	44-48	49-51	52-56	57-59	60-64
Quant.Comp.	3	2	2	4	5	3	5	3	5

Tais frases são curtas, sem predominância de frases quadradas. Tal característica das frases reflete a seqüência de motivos melódicos e rítmicos de curta duração, expressos na primeira seção da peça, sendo repetidos e desenvolvidos no decurso das demais seções.

A segunda seção da peça (B) pode ser pensada como contendo as seis frases demarcadas abaixo:

Tabela 24 - demarcação das frases na **seção B** no samba-canção “Embarcação”.

Compassos	65-67	68-72	73-75	76-80	81-83	84-88
Quant.Comp.	3	5	3	5	3	5

³⁰⁶ Nessa peça não houve necessidade de subdivisões na numeração dos compassos.

As frases evidenciadas na **seção B** apresentam proporção de compassos (3:5) semelhante às quatro últimas frases da seção anterior.

A terceira seção (A') expressa semelhante distribuição de frases em relação à seção inicial da peça, como pode ser percebido na tabela seguinte:

Tabela 25 - Demarcação das frases na **seção A'** no samba-canção "Embarcação".

Compassos	89-91	92-93	94-95	96-99	100-104	105-107	108-112	113-115	116-120
Quant.Comp.	3	2	2	4	5	3	5	3	5

A quarta e última seção apresenta a mesma estruturação de frases evidenciada na **seção B** (vide tabela 26).

Tabela 26 - Demarcação das frases na **seção B'** no samba-canção "Embarcação".

Compassos	121-123	124-128	129-131	132-136	137-139	140-143
Quant.Comp.	3	5	3	5	3	4

A distribuição das frases nesta seção só não se afigura idêntica à **seção B**, pela diferenciação entre os compassos da última frase das seções relacionadas. Na **seção B**, o compasso diferencial está relacionado à preparação harmônica para a modulação seguinte, dando início a **seção A'**.

Delimitação do plano de dinâmica.

As quatro frases relativas ao trecho introdutório da peça podem ser pensadas realizando um contraste frente à repetição proposta pelo compositor. As duas frases iniciais da canção são tocadas em nível sonoro (piano), apresentando um crescendo sutil de intensidade, atingindo o nível sonoro (meio forte) nas duas frases seguintes relativas à repetição do trecho, havendo posterior decréscimo até o nível piano expresso no início da primeira seção. Tal contraste de dinâmica possibilita um maior realce na exposição dos motivos rítmicos e melódicos da peça, contrastando com uma intensidade sonora mais leve na primeira seção.

Na **seção A**, em linhas gerais, apresenta-se uma semiosfera caracterizada, no âmbito metafórico, pelo relato do protagonista, externando através dos significantes “temporal”, “vazo de cristal partido”, “ventos pondo fogo numa embarcação” e “paixão”, o revolutear emocional frente à perda de uma relação amorosa, utilizando-se do significante “embarcação” (título da canção), o qual constitui uma possível representação icônica dessa relação amorosa.

Suas cinco primeiras frases sugerem um relato do protagonista abordando uma reflexão ou um clima de elaboração mais interna relacionada ao momento emocional vivido. Tal contexto propicia, em relação à dinâmica musical, a concepção de um plano sonoro leve (piano) e correlato ao conteúdo semântico apresentado na narrativa, também se relacionando com ambiência da tonalidade menor (Cm) apresentada na elaboração melódica presente na primeira seção.

Na sexta frase, tem início na narrativa do protagonista, o que pode ser interpretado através da frase “eu pensei que fosse Deus”, apontando para a impotência do protagonista em relação à manifestação do seu desejo de onipotência, de tudo querer possuir, manter e experimentar na vida. Tal anseio existencialista está refletido na analogia da “bebida do mel” com a “bebida da vida”. A partir da sexta frase, demarcada na Tabela 23, estabelece-se, assim, um crescendo até o final da seção refletindo a tensão do protagonista frente a sua impotência perante as circunstâncias emocionais em relação ao seu objeto amado.

A segunda seção, apresentando maior densidade relativa à tensão emocional manifesta pelo protagonista, evidencia o relato deste, nas duas primeiras frases da seção, de sua frustração em relação à posse do corpo da pessoa amada em relação à sua paixão manifesta. A partir da terceira frase, apesar da paixão pelo ente amado, o protagonista parece explicitar que o seu desejo de amor precisava ser satisfeito, realizando assim, do que aqui depreendo como uma traição representada pela quarta frase correspondente ao trecho da letra “E antes mesmo do galo cantar eu te neguei três vezes”. Caracteriza-se, assim, uma referência metafórica ao relato bíblico da traição do apóstolo Pedro em relação à figura de Jesus de Nazaré.

Nas frases seguintes, o protagonista expressa a sua perda frente ao objeto amado, representando-a através da sua impressão negativa do “cais” e do “afastamento”, do que possivelmente pode ser relacionado à “embarcação”.

Tendo depreendido os aspectos semânticos a partir da narrativa correlata a esta seção, é proposta a aplicação de um plano sonoro meio forte

no início da seção (C.65) com um progressivo acréscimo de intensidade, correlacionando-se ao acréscimo de tensão representativa da perda externada pelo protagonista. Esse crescendo atinge um ponto culminante no compasso 73, correspondendo ao trecho relativo à expressão de traição realizada pelo protagonista permanecendo neste plano sonoro até o final da seção, considerando a possibilidade de aplicação de variações de intensidade sonora pelo intérprete nesse trecho no escopo sonoro aqui proposto.

A característica sonora de maior densidade, aqui idealizada, correlaciona-se, também, com aspectos musicais presentes na partitura, tais como a modulação para a tonalidade maior, sugerindo um contraste relacionado ao caráter frente à tonalidade da seção anterior.

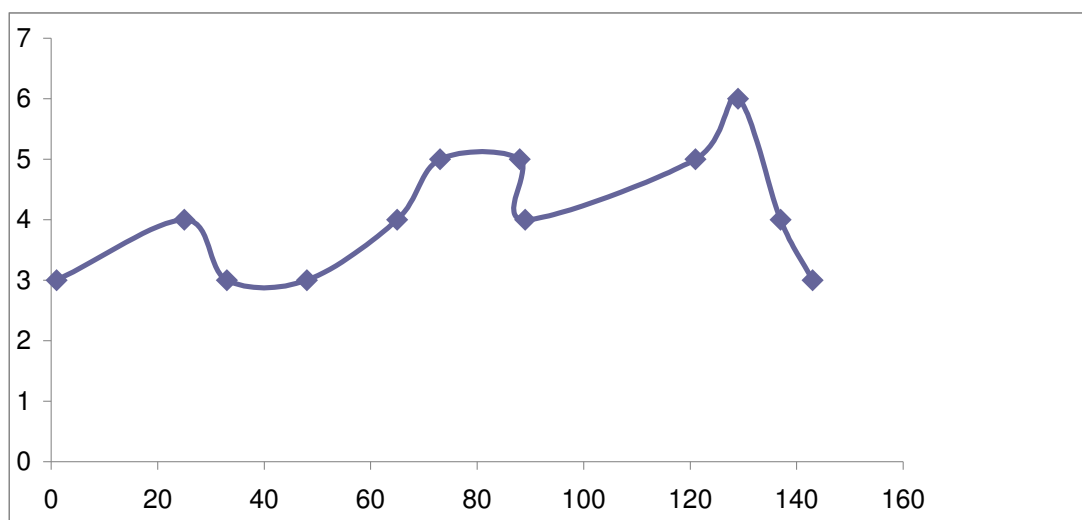
Na terceira seção da peça, nas três primeiras frases, o protagonista declara a certeza do seu amor frente à pessoa amada, certeza essa que pode ser depreendida dos significantes “Jura de cristão”, “Pedra desse cais”. Entretanto, ele revela novamente elementos da sua possível traição ao abordar a supremacia da natureza humana, o que aponta para o desejo amoroso e a necessidade sexual sobrepujando o fórum da razão. Esse trecho, portanto, revela um conflito vivido pelo protagonista frente ao seu declarado desejo em relação ao seu objeto de amor e as imperativas necessidades fisiológicas e emocionais. Essa espécie de “confissão” relativa à sua traição possibilita a idéia de tensão dado o conteúdo emocional, que aqui pode ser depreendido, propagando-se, através do repetido lamento do protagonista quanto à sua impotência frente à retenção do objeto amado. É sugerida, tendo por base tal contexto semântico, uma ambiência sonora correlata em plano sonoro meio forte (mf), diferenciando-se da primeira seção. Relaciona-se também a este

fato, a própria modulação proposta pelo compositor revelando uma ascendência termos do registro sonoro, o que concebo como uma correlação viável entre a dinâmica textual e a dinâmica musical.

A quarta e última seção retoma a característica narrativa apresentada na segunda seção, do que interpreto sendo a angústia do protagonista frente à perda do objeto amado e também sua confissão em relação à traição amorosa. Tais significados funcionam como desfecho dramático do contexto emocional da narrativa que, relacionado com as demais peças analisadas, novamente apresenta a impotência do protagonista frente à dicotomia entre o desejo de amar e a ausência do objeto amado, sendo a perda deste representada nesta peça pelo distanciamento da “embarcação” no “cais” emocional metaforicamente expresso pelo protagonista. Mediante tal semiosfera, creio que esta parte deva ser pensada em âmbito sonoro forte, por representar a culminância das motivações emocionais do protagonista caracterizadas pela sua angústia de ordem amorosa. A partir do início desta seção, estabelece-se um crescendo a atingir o nível fortíssimo no início da terceira frase da seção (c.129), havendo, por conseguinte, um progressivo decréscimo na intensidade sonora até o plano piano nos compassos finais da peça, representando o distanciamento e a perda da figura amada.

Considerando a abordagem acima desenvolvida quanto aos aspectos de dinâmica do samba-canção “Embarcação”, foi gerado um gráfico ilustrativo (vide tabela a seguir) do plano de dinâmica resultante da análise efetivada.

Figura 7: – Gráfico de dinâmica do samba-canção “Embarcação”



Observando o gráfico acima, percebem-se curtos períodos onde há a manutenção do plano sonoro, a partir do meio forte, contrastando com a oscilação da intensidade sonora evidenciada na concavidade explicitada no gráfico entre os compassos 32 e 65. Tal concavidade representa um decréscimo até o ponto de intensidade mínima da peça (c. 33 a 48), correspondente ao piano (p), demonstrando uma evolução em termos da intensidade sonora pautada num crescendo bastante irregular, até atingir o ponto culminante no fortíssimo (c. 115), com rápido decréscimo ao plano sonoro piano no final da obra. Observa-se, pois, que as oscilações da dinâmica, em função dos pontos sonoros culminantes, são efetuadas em níveis cada vez maiores através de uma linha crescente de intensidade em semelhança à tensão cumulativa apreendida do conteúdo semântico presente na letra da canção.

Análise comparativa entre os gráficos das performances das peças analisadas contidas no CD “Meus caros Pianistas” e os gráficos gerados a partir do conteúdo semântico das canções

O álbum “Meus caros Pianistas”, composto por dois Cds, foi uma iniciativa de Francis Hime de realizar a gravação dos arranjos pianísticos presentes no seu *Songbook*, como já abordado no capítulo I. Inicialmente, seria o próprio compositor a tocar as peças, mas foram convidados, pela gravadora Biscoito Fino, 15 pianistas entre o viés acadêmico e popular para a realização do projeto.

Escolhi a seleção de canções, aqui analisadas nesse capítulo, considerando a expressão sonora destas como bastante próxima ao âmbito da tradição musical acadêmica, e por apresentarem um conteúdo semântico, o qual considerei significativo quanto ao potencial de tensão emocional desvelado na narrativa das canções. Resolvi selecionar as peças apresentando performances por pianistas acadêmicos e populares, de modo a propiciar uma análise mais rica, através da percepção de caminhos interpretativos diversos, no que tange ao parâmetro de dinâmica, pautados na interação entre tradições musicais distintas.

Considerando a relatividade presente na interpretação dada à narrativa da letra da canção, e a escuta das performances das peças selecionadas, se faz necessário esclarecer que o objetivo da análise comparativa entre as performances selecionadas e o plano de dinâmica proposto neste capítulo, não visa estabelecer considerações definitivas ou mesmo entabular juízos de valor em relação às performances, mas possibilitar uma melhor compreensão,

mediante a concepção de dinâmica aqui proposta, verificando os pontos de semelhança ou distinção com a performance dos pianistas analisados, em função do conteúdo semântico da letra.

Para tanto, tomou-se como ponto de partida os gráficos de dinâmicas elaborados através da narrativa da canção e os gráficos de dinâmica gerados a partir da escuta das performances pianísticas analisadas.

As peças analisadas e as performances correlatas serão listadas a seguir:

Tabela 27 – Canções analisadas e pianistas respectivos

PEÇAS	PERFORMANCE/PIANISTA
Minha	Linda Bustani
Atrás da porta	Wagner Tiso
A grande Ausente	Gilda Oswaldo Cruz
Embarcação	Leandro Braga

Para uma melhor compreensão acerca da performance das peças selecionadas para análise, se faz necessário abordar, brevemente, os aspectos biográficos dos pianistas.

A pianista Linda Bustani possui uma formação atrelada à tradição musical acadêmica. Foi aluna do memorável pianista Arnaldo Estrella. Ganhou diversos concursos de piano e posteriormente foi estudar no Conservatório Tchaikovsky em Moscou. Vem realizando diversos concertos e recitais em diversos países

tais como Portugal, Bélgica, República Tcheca (Tchecoslováquia), Rússia, Ucrânia e Geórgia (União Soviética), Escócia, Reino Unido, Japão, Hungria, EUA e na América Latina.³⁰⁷

O músico Wagner Tiso, instrumentista, arranjador e maestro, descendente de ciganos do leste europeu, aos quatro anos já tocava piano, sendo os improvisos realizados ao piano a ponte para a sua formação musical. É um músico de grande importância no panorama da Música Popular Brasileira, com 33 discos gravados e 48 anos de carreira, sendo reconhecido pela sua versatilidade, seu temperamento inovador, sua experiência prática atrelada à investigação teórica. Trafega no âmbito popular e acadêmico, com maior enfoque no universo da música popular brasileira.³⁰⁸

Gilda Oswaldo Cruz nasceu no Rio de Janeiro, é pianista de formação acadêmica. Iniciou seus estudos pianísticos, aos nove anos de idade, com a professora Wilma Graça. Licenciou-se pela Escola de Música da UFRJ na classe do Professor Arnaldo Estrella. Aprimorou sua formação pianística na Escola Superior de Música de Viena, recebendo o título de virtuose, estudando com os professores Hans Graf e Bruno Seidhofer. Vem atuando como recitalista e concertista em diversas cidades européias e, também, ministrando cursos e master classes no exterior e no Brasil.³⁰⁹

O pianista Leandro Braga, marcadamente ligado à tradição musical popular, começou a tocar piano aos cinco de idade, em São José dos Campos.

³⁰⁷ Informação obtida no site do Centro de Artes da Faculdade Federal Fluminense, em Niterói (RJ): <http://www.uff.br/centroarte/OSN/maio/LindaBustani.html>, acessado em 30/07/2008.

³⁰⁸ Informação obtida no site oficial de Wagner Tiso: <http://www.wagnertiso.com.br/biografia/index.php>, acessado em 30/07/2008.

³⁰⁹ Informação obtida no site: <http://www.movimento.com/mostraconteudo.asp?mostra=3&codigo=501>, acessado em 12/08/2008.

Teve aulas com Amilson Godoy, Nelson Ayres e Luiz Eça, que constituiu forte influência musical fronteira entre as expressões musicais acadêmica e popular. Realizou várias parcerias com artistas da MPB tais como Fafá de Belém, Cláudia, Beth Carvalho, Verônica Sabino, Elba Ramalho, Tim Maia, Zeca Pagodinho, Chico Buarque, Johnny Alf e vários outros, firmando-se como um dos músicos mais requisitados, tanto como instrumentista quanto como arranjador.³¹⁰

Análise comparativa da peça “Minha”

Para termos de melhor visualização e comparação, houve a necessidade da repetição dos gráficos de dinâmica pautados no conteúdo semântico, ao lado dos gráficos correlatos à performance da canção. (vide figuras 8 e 9). As performances a serem analisadas serão denominadas de P1 a P4 conforme a ordem exposta na listagem anterior. Para facilitar a comparação entre os gráficos, denominei o gráfico relativo à semântica musical com a letra “D” seguido do número correspondente à ordem das canções aqui analisadas.

Observando os gráficos explicitados a seguir, percebe-se que em D1 há uma maior variação da intensidade sonora. Tal variação está representada pela sinuosidade delineada pela série explicitada no gráfico. Observa-se, também, pela presença de maior número de vértices da parábola, um maior número de pontos culminantes representativos das tensões e estados emocionais do protagonista na narrativa da letra da canção.

³¹⁰ Informação obtida no site da Clique Music: <http://cliquemusic.uol.com.br/artistas/leandro-braga.asp>, acessado em 30/07/2008.

Figura 8: Conteúdo semântico (D1).

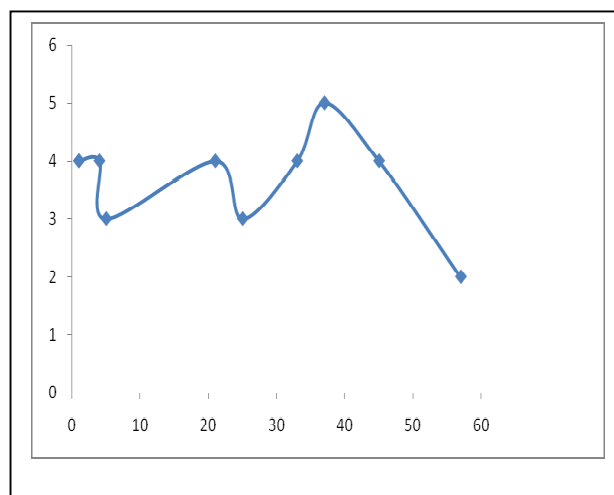
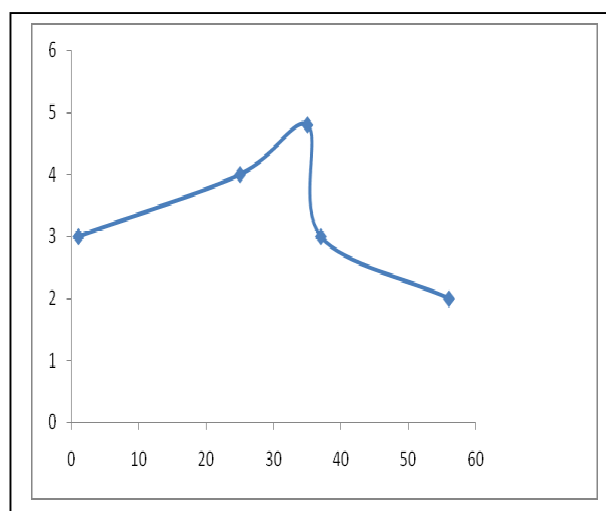


Figura 9: Performance (P1).



Em P1 percebe-se uma concepção de dinâmica mais plana, apresentando unicamente um ponto culminante anterior ao início da segunda seção da peça. Outra característica relacionada à P1 consiste na pouca

variação de intensidade sonora relativa ao plano sonoro inicial da peça, depreendido a partir da escuta de sua performance. Outra distinção importante em relação a D1 e P1 é a presença, em D1, de maior contraste entre as seções, expressando o nível sonoro piano na primeira seção, em oposição ao plano sonoro forte no início da segunda seção, correspondendo ao auge do apelo amoroso explicitado pelo protagonista. A pequena coda retoma o intimismo presente na primeira seção da peça, em ambiência sonora mais sutil. Em P1 não fica claro esse contraste entre as seções, o plano sonoro preserva-se em linhas gerais numa intensidade leve (*p*) com uma alteração sutil de intensidade antecedendo a entrada da segunda seção. Outro elemento distintivo está relacionado à introdução da peça, apresentando-se, esta, em plano sonoro piano em P1, contrastando com o plano sonoro meio forte apresentado em D1.

Quanto à semelhança entre os gráficos acima abordados, pode-se detectar a similitude na localização do ponto culminante de intensidade sonora e o progressivo decréscimo sonoro com decurso na terceira seção da peça, atingindo um plano sonoro bastante representativo do pianíssimo.

Assim, tendo por base os aspectos comparativos dos gráficos acima, constata-se um delineamento de dinâmica bastante diferenciado, apontando para uma oposição entre a concepção de um plano de intensidade sonora bastante dinâmico apresentada em D1 e uma dinâmica musical apresentando poucas variações da intensidade sonora em P1. Dessa forma, o norteamento, a partir dos significados depreendidos na narrativa da canção (D1), pode viabilizar uma dinâmica mais rica em relação às variações de intensidade

sonora propiciadas pelo desvelar de tensões depreendidas da narrativa da canção.

Análise comparativa da peça “Atrás da porta”

Analisando o gráfico relativo à P2 (vide figura 11), observa-se que a performance apresenta, em linhas gerais, uma ambiência bastante regular em plano sonoro piano. Introduz a peça em piano com sutil decréscimo sonoro associado a um *rallentando* ao final da introdução. O início da **seção A**, em nível sonoro piano, é apresentando um significativo acréscimo sonoro a partir do compasso 22, culminando em nível sonoro meio forte a partir do compasso 26, mantendo-se até o final da primeira seção concebida nesta análise. Quanto à segunda seção, com início no compasso 39, a performance apresenta-se em plano sonoro piano, com um *crescendo*, também, sutil, até atingir o meio forte no compasso 48, mantendo-se em mesmo padrão sonoro até o final da peça.

Analisando-se os gráficos (vide figuras 10 e 11), fica expressa a presença de uma concepção plana relativa ao delineamento da intensidade sonora presente na performance da canção (P2), também apresentando poucas variações significativas no nível sonoro no decurso da performance da canção.

Figura 10: Conteúdo semântico (D2).

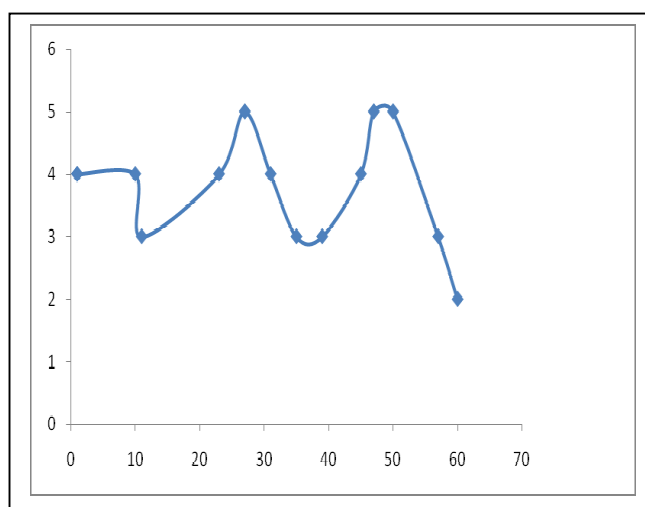
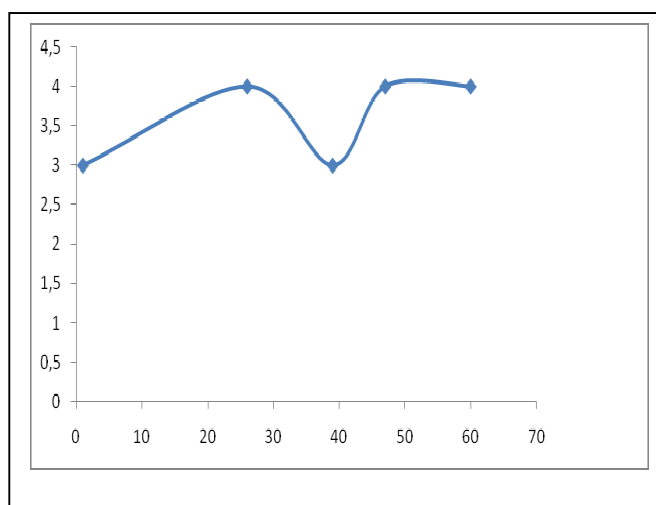


Figura 11: Performance (P2).



Em contraposição, em D2 percebe-se, novamente, à semelhança de D1, vértices de parábolas evidenciando uma gama de oscilações atinentes à dinâmica proposta neste capítulo. Apesar desses elementos de diferenciação presentes nos gráficos acima, percebe-se, entretanto semelhanças explicitadas a seguir:

- O início da segunda seção (c.39) é pensado em plano sonoro piano, apresentando crescendo até o nível meio forte de intensidade sonora considerado em P2, ou atingindo o nível sonoro forte, como concebido em D2.
- A semelhança na demarcação do ponto auge de tensão da narrativa em correspondência com o conteúdo musical expresso no compasso 47
- Em ambas as proposições de performances, como pode ser observado nos gráficos, há, entre os compassos 20-30 e 40-50, a saída de um plano sonoro de maior intensidade, seguido de um decréscimo, até retornar ao plano sonoro anterior.

Outra distinção pode ser percebida na introdução da canção, sendo em D2 pensada em plano sonoro mais enfático e correlato ao clima dramático que se pode depreender da narrativa da canção. Creio que seja interessante diferenciar a introdução do caráter sonoro atinente à primeira seção da peça. Já em P2, a performance desse trecho mantém um padrão sonoro sutil que constitui a base sonora da peça como um todo.

Quanto ao final da segunda seção da peça, apesar da semelhança em função da culminância no delineamento melódico da canção, em P2, é

expressa a sustentação do plano sonoro (meio forte) até o final da canção. Seguindo caminho contrário, em D2 há a sugestão de um decréscimo progressivo a partir do ponto de culminância, saindo da ambiência sonora em nível forte com progressivo decréscimo. Enfatiza-se, desse modo, a repetição de elementos textuais e motivicos no âmbito musical, à semelhança do eco relativo ao estado de angústia do protagonista. Assim, a diminuição de intensidade sonora propaga-se até atingir um nível sonoro bastante sutil no final da canção.

Considerando as expressões de performance analisadas acima, constatam-se diferenciações marcantes em termos da concepção de dinâmica da canção. Novamente, percebe-se a oposição entre variação e manutenção em termos do parâmetro intensidade proposto por tais performances. Desta forma, pode-se conceber a performance pianística desta canção (P2), como apresentando características de dinâmica que não se coadunam com a concepção de dinâmica sugerida na análise semântica realizada neste capítulo. Tal distinção sugere que a performance da canção não tenha se baseado no conteúdo da narrativa, como depreendido nesse capítulo, e sim, centrado-se no texto musical.

Análise comparativa da peça “A grande ausente”

Mediante a escuta da performance desta canção, percebe-se a semelhanças entre D3 (vide figura 12) e P3 (vide figura 13), quanto à concepção da dinâmica relativa à introdução e às seções A e B. Observa-se nos gráficos a seguir que, em ambos os gráficos, a primeira seção é delineada

em plano sonoro piano, com leve crescendo presente na quarta frase (c. 16), com retorno ao plano sonoro inicial presente no início da segunda seção. Nos dois gráficos apresentados, a segunda seção evidencia uma concepção de crescendo, partindo do piano, até culminar no ponto culminante presente na sexta frase da canção (c. 31) com similar decréscimo de intensidade a partir do ponto culminante, até atingir o final da segunda seção.

Figura 12: Conteúdo semântico (D3).

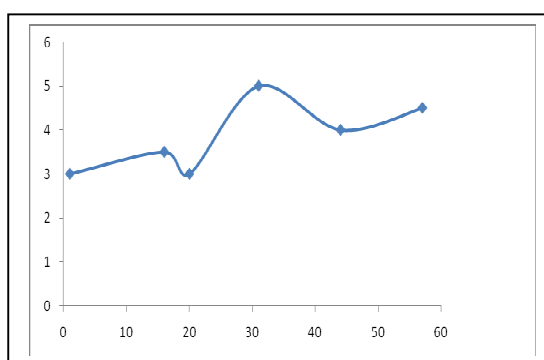
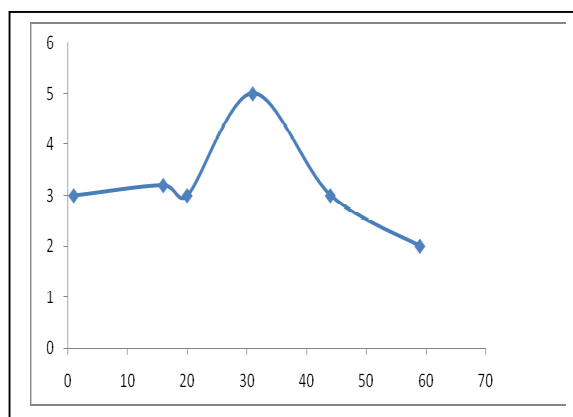


Figura 13: Performance (P3).



Entretanto, as concepções de performance evidenciadas acima, se diferenciam a partir da terceira seção, com início no compasso 44. Em D3 a recapitulação do material melódico e rítmico, expresso na terceira seção, é concebida em plano sonoro meio forte, correlato ao apelo amoroso depreendido da narrativa da canção. Tal apelo é baseado na alusão ao objeto

amado dentro do escopo de idealização do protagonista. A concepção de dinâmica desta seção, em D3, também expressa um contraste sonoro em relação ao plano piano pensado no início da primeira seção da peça. Tal contexto de dinâmica constitui elementos de diferenciação, pois em P3 é apresentada uma dinâmica que guarda a mesma característica sonora, em piano, apresentada na primeira seção.

Abordando a última frase da canção, encontra-se também outra característica de distinção entre as concepções D3 e P3. Tal característica relaciona-se à manutenção do plano sonoro meio forte até o final da música, como expressa em D3, em oposição ao decréscimo ao nível do pianíssimo, apresentado na condução da dinâmica em P3. Entretanto, creio que a proposta de manutenção do plano de intensidade expressa em D3, possui uma relação mais direta com o conteúdo da narrativa, no que aqui depreendo como sendo representativo da força do apelo amoroso pela presença do objeto idealizado em seu anseio amoroso.

Dessa forma pode-se perceber, na análise entre tais concepções de performances, uma maior gama de pontos de semelhanças em relação aos elementos distintivos. Apresentando-se, em ambas, semelhantes variações de intensidade sonora, demonstrando uma possível correspondência entre a dinâmica expressa em P3 e o conteúdo semântico depreendido pela análise da narrativa.

Análise comparativa da peça “Embarcação”

Na performance da canção, a introdução é executada em plano sonoro leve (piano), efetuando a repetição proposta pelo compositor em semelhante intensidade sonora, prosseguindo até a primeira seção, guardando a mesma característica de dinâmica.

A performance desta canção (vide figura 15) apresenta uma característica interessante, que consiste em um padrão de dinâmica bastante atrelado à condução melódica da canção, pautada nas frases estipuladas na análise deste capítulo. A performance apresenta pouca oscilação em termos de dinâmica, variando entre o piano e o meio forte, em correspondência com o desenho melódico no delineamento das frases. Com poucas variações, a concepção de dinâmica em P4 repete, ao longo das demais seções, um padrão de intensidade sonora baseado na concepção das três primeiras frases da **seção A** em nível piano, prosseguindo com um crescendo a partir da quarta frase, atingindo um plano sonoro mais intenso (meio forte) no início da quinta frase (c.44), sustentando tal característica sonora até o início da sexta frase em piano. Como pode ser observado no gráfico de P4, observa-se um padrão de oscilações bastante semelhantes perpassando as demais seções presentes na canção.

Observando os gráficos desta canção (vide figuras 14 e 15), percebem-se as diferenças abordadas a seguir:

Figura 14: Conteúdo semântico (D4).

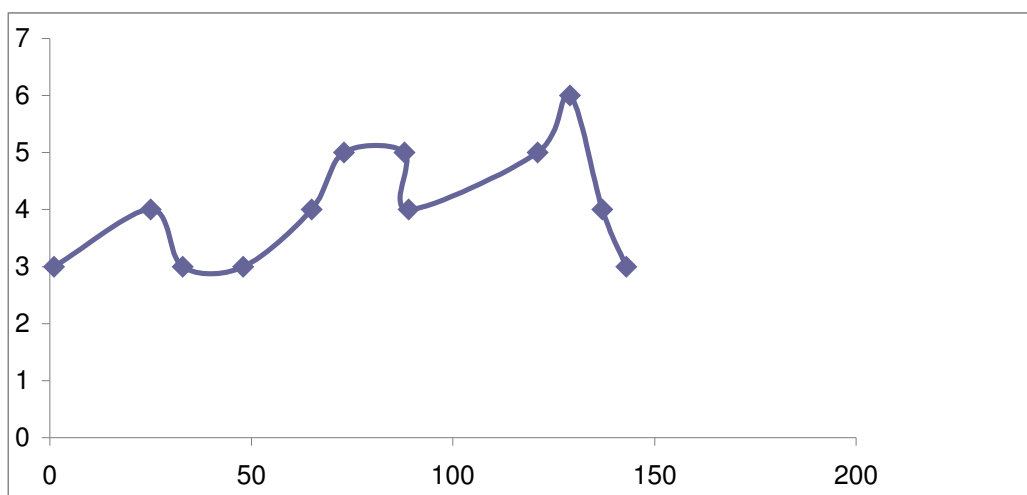
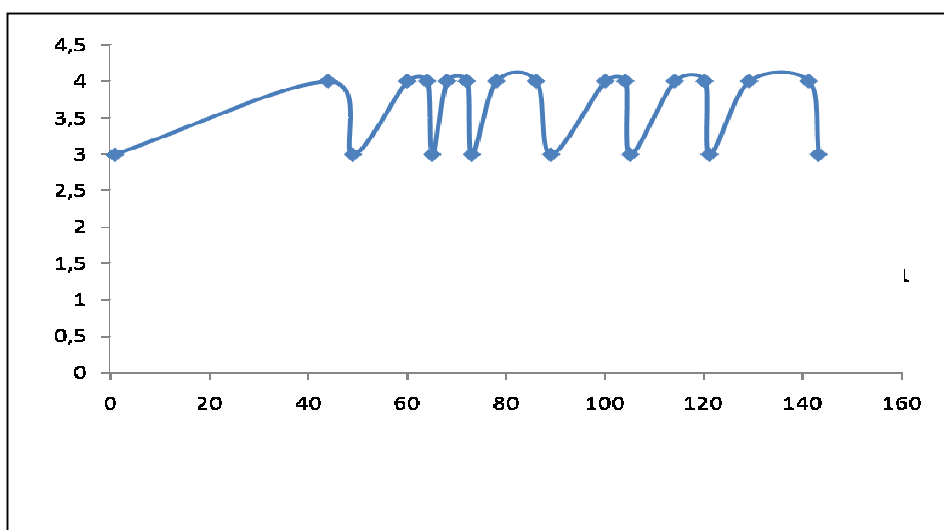


Figura 15: Performance (P4).



- No trecho referente à introdução da peça, em D4 é concebido um contraste pautado na repetição das frases contidas na introdução, visando, assim, propiciar uma maior dinâmica na ambiência sonora e preparatória dos elementos motivicos da canção, em contraposição a uma possível monotonia, que seria expressa pela repetição deste trecho, conservando a mesma característica de dinâmica. Tal aspecto não se apresenta em P4, pelo fato da performance evidenciar uma concepção plana de intensidade na execução do trecho introdutório da canção.
- Outro aspecto de distinção consiste na amplitude de dinâmica evidenciada nos gráficos. Destaca-se, em P4, oscilações restritas e recorrentes, guardando a mesma característica de amplitude, expressando a variação de intensidade entre os eixos representativos nos níveis de intensidade piano e meio forte. Em D4, é apresentada uma amplitude bem mais significativa variando entre o piano e o fortíssimo, através de variações de intensidade sonora que apresentam oscilações de caráter irregular, diferenciando-se das apresentadas em P4.
- A concepção de dinâmica apresentada em P4 é baseada em padrão oscilatório diretamente relacionado com a condução melódica nas frases expressas no arranjo escrito da canção. Tal padrão constitui uma espécie de motivo recorrente na performance das demais seções da peça. Essa regularidade na elaboração da dinâmica da peça se contrapõe à concepção mais ampla e irregular presente em D4, tendo por base, não somente os aspectos fraseológicos na melodia da canção, mas uma dinâmica pautada na concepção, em maior escala, de

períodos que constituem as seções da peça e nas tensões apreendidas a partir da letra da canção em correlação com os aspectos musicais. Mediante esse contexto, a performance representada em D4 faculta uma concepção do plano de intensidade sonora mais rico e dinâmico, propiciando, assim, oscilações mais abrangentes e correlacionadas com a narrativa da canção.

- Em D4, percebe-se a existência de três pontos culminantes representados pelos vértices das parábolas na expressão sinuosa da intensidade sonora expressa no gráfico. Observa-se, também, uma relação crescente, relativa à intensidade sonora, variando do primeiro ponto culminante (c.25) na introdução da peça, em nível sonoro meio forte, passando pela segunda seção da peça (c.73), em nível sonoro forte, até atingir a última seção da peça. Na última seção é evidenciado o ponto culminante da canção (c.129), em nível sonoro fortíssimo, representativo do auge de tensão na correlação entre a narrativa da letra e o discurso musical. Tal crescendo relacionado à seqüência de vértices das parábolas apresenta um dinamismo que se diferencia da estabilidade dos vértices apresentados, em nível sonoro meio forte, no gráfico relacionado a P4.

CAPÍTULO V

CONCLUSÃO

As considerações finais a seguir serão agrupadas em relação a cada capítulo, possibilitando uma melhor ordenação e encadeamento das idéias expostas.

Capítulo I

A compreensão dos aspectos biográficos do compositor e a contextualização de sua produção dentro do panorama sócio-cultural da Música Popular Brasileira possibilitam, ao músico, um substrato importante de informações acerca das motivações composicionais dos arranjos pianísticos de Francis Hime e da influência de padrões estéticos inerentes ao longo de processos de assimilações e rupturas dentro do contexto dinâmico da Música Popular Brasileira.

Percebe-se, a partir do que foi abordado neste capítulo, como o contexto histórico e a própria produção musical, vista com um olhar sistêmico, proporcionam uma gama de reflexões quanto à mistura entre as tradições musicais acadêmica e popular. Abordando mais especificamente os 30 arranjos para piano de Francis Hime, percebe-se a sugestiva presença de elementos da mistura de tradições musicais, no que concerne à intenção e criação dos arranjos pianísticos e sua contextualização dentro da estética da mistura que

permeou a produção inicial das canções, sendo estas transformadas posteriormente nos arranjos pianísticos presentes no *Songbook* de Francis Hime.

Tais elementos de mistura, em relação às tradições musicais, na produção dos arranjos, constituem importante auxílio em termos de sua representação e significação no processo de tomada de decisões no ato interpretativo, haja vista “a necessidade fundamental do intérprete de tomar decisões interpretativas para alcançar um equilíbrio entre fidelidade à partitura e a expressão de sua individualidade artística.”³¹¹ Tais escolhas apontam para a gama de vivências musicais que o intérprete possui, tendo em vista que a construção de uma interpretação musical é uma atividade complexa, pois envolve o planejamento em diversos níveis de processamento e de hierarquização de eventos, intrínsecos e extrínsecos em relação à partitura, para possibilitar uma projeção convincente.

Assim, a análise contextual da produção dos arranjos pianísticos de Francis Hime, torna-se viável para a compreensão do processo de mistura presente nos arranjos, entre tradições musicais acadêmica e popular. Tal compreensão contextual possibilita uma visão integrativa, que se opõe à dicotomia entre vertentes de análise musical, que restringem seus enfoques ao texto musical ou ao contexto histórico-cultural. A abordagem biográfica do compositor e a contextualização de sua obra na dinâmica sócio-histórica da Música Popular Brasileira constituem importantes elementos, possibilitando uma melhor compreensão do desenvolvimento musical de Francis Hime e das motivações estéticas em seu processo composicional. A importância da

³¹¹ Pablo da Silva Gusmão e Cristina Capparelli Gerling, “O Tempo e a Dinâmica na Construção de uma Interpretação Musical,” 68.

influência sócio-histórica no desenvolvimento musical é abordada por Gembris e Davidson, considerando que “o sistema de educação de um país e suas instituições culturais e tradições são determinantes essenciais do desenvolvimento musical de seu povo”, abordando também que “a arquitetura sócio-cultural, como fator ambiental que influencia o desenvolvimento musical, se torna mais evidente se olharmos estes fatores de um ponto de vista histórico”³¹²

É válido ressaltar que a abordagem sócio-cultural da produção pianística de Hime, realizada neste capítulo, não objetivou estabelecer valores de superioridade e inferioridade entre as tradições popular e acadêmica, mas situar a produção de Hime num contexto estético plural, que expressa a não necessidade de demarcação de fronteiras entre tradições musicais.

Capítulo II

Considerando os dados biográficos em relação à formação acadêmica do compositor e o relato de Francis Hime abordando o cotejo de compositores ligados à tradição acadêmica como influenciadores em sua formação acadêmica, como expostos na contextualização biográfica presente no primeiro capítulo, a análise comparativa realizada neste capítulo identificou relações de semelhanças entre a composição gestual presente nos arranjos pianísticos de Francis Hime e a elaboração gestual pianística de compositores europeus

³¹² Hener Gembris e Jane W. Davidson (Eds.), “Environmental Influences,” in Richard Parncutt e Gary E. McPherson, *The Science & Psychology of Music Performance* (New York: Oxford, 2002), 23-24.

(Chopin, Brahms e Debussy). Tais semelhanças foram abordadas na análise de oito gestos encontrados nos arranjos de Hime, abarcando elementos relacionados ao padrão cinestésico, tipologia gestual e aplicabilidade variada concernente aos aspectos melódicos e harmônicos na elaboração dos arranjos pianísticos analisados, como expresso a seguir:

Primeiro gesto (G1)

- O uso expressivo desse gesto em forma de acompanhamento arpejado, que é executado pela mão esquerda e compõe a textura do arranjo;
- A dificuldade técnica expressa pela passagem do polegar em amplitude do movimento gestual, como também pela realização do salto composto pela nota do baixo e a continuação do arpejo;
- A dificuldade atrelada ao movimento interente ao G1, que aponta para a aplicação de dedilhado viável para a manutenção do legato;
- O uso do G1 como exploração sonora do registro grave-médio;
- A aplicação do G1 como elemento melódico que auxilia na execução de células rítmicas realizadas na melodia principal, a exemplo da síncopa inerente ao samba-canção;
- A presença de movimento angular caracterizado pela alternância do movimento ascendente e descendente na composição de variante do G1;

- A associação do G1 com a aplicação polifônica de notas presas, constituindo linha melódica diferenciada em região mais grave.

Segundo gesto (G2)

- O movimento arpejado ascendente ou descendente, tendo sua execução compartilhada pelas mãos;
- A presença do G2 funcionando na textura como ponte entre registros extremos;
- O uso do G2 como recurso melódico, possibilitando o preenchimento harmônico e a manutenção do fluxo rítmico;
- A presença do G2 no campo harmônico, com a função de antecipação de acordes pelo uso de ligaduras de duração;
- A característica idiomática do G2, dada a execução cômoda desse gesto pelas mãos.

Terceiro gesto (G3)

Observa-se como Hime utiliza na composição gestual, presente em seus arranjos, características quanto à elaboração gestual do G3, em semelhança ao uso do G2, em diversas circunstâncias contextuais presentes no âmbito melódico ou harmônico. A semelhança gestual com os compositores Brahms e Debussy está relacionada ao uso variado do G3 expresso a seguir:

- Uso do G3 em textura polifônica;
- Uso do G3 como antecipação de acordes;

- Finalização do G3 em nota melódica;
- Acompanhamento e finalização da peça.

Quarto gesto (G4)

A partir dos dados analisados em relação à composição gestual G4, estabelece-se uma aproximação estilística entre a música romântica e impressionista, aqui representada por Brahms e Debussy, e a elaboração gestual de Hime, tendo como elemento base de relação o tipo de composição gestual baseada em arpejo em movimento ascendente e descendente, com execução intercalada pelas mãos. A relação de semelhança também é expressa pela forma como o G4 é utilizado nos seguintes aspectos:

- Como forma de acompanhamento e manutenção do fluxo rítmico;
- Como composição e incremento de acordes;
- Como elemento de ligação entre registros extremos no escopo da textura;
- Como exploração sonora de registro.

Quinto gesto (G5)

Analisando os dados de relação referentes ao tipo e uso de gesto G5, constituindo-se acordes em associação com notas presas, conclui-se que esta elaboração gestual, quando encontrada nos trechos das peças de Hime,

evidencia relação de semelhança com a expressão gestual da música chopiniana, baseada nos seguintes aspectos:

- A presença de gesto expressivo composto por acordes, que são executados de forma compartilhada pelas mãos, tendo como característica básica, a seqüência de acordes funcionando como fluxo rítmico e harmônico dando suporte ao delineamento melódico da canção em nível superior da textura;
- A utilização de notas presas na linha melódica, tais como nos exemplos 72 e 73, funcionando como incremento e sustentação através do uso de ligaduras, atuando, assim, como recurso polifônico na elaboração do G5 presente na textura dos trechos analisados;
- A utilização variada de células rítmicas no G5, em preenchimento harmônico, proporcionando a caracterização cultural expressa pelo gênero rítmico das peças. No caso da expressão pianística de Hime, é percebida a sincopa caracterizando o ritmo brasileiro, na expressão do samba;
- Composição variada da textura, através do uso do G5, apresentando-se com a característica fortemente harmônica em alguns (Exs. 74 e 75) e em outros trechos com marcado trabalho melódico no âmbito polifônico, apresentando uma textura em níveis diferenciados, tais como explicitado nos Exs. 76, 79 e 81 ;
- A elaboração da textura, em expressão polifônica, apresentando-se em dois ou três níveis e integrando, através da aplicação do

G5, a melodia em nível superior, o preenchimento harmônico em nível intermediário e a linha melódica no baixo, expressa em nível inferior;

- A semelhança relacionada à dificuldade técnica, em textura a três níveis, expressa no controle cinestésico correlato à produção sonora relacionada com potencial expressivo do interprete, de modo a realçar o cantabile da melodia principal em relação aos demais estratos da textura. Para tanto, foi sugerido um controle gestual pautado em sutil deslocamento do centro de gravidade das mãos para os dedos extremos das mãos, de modo a auxiliar na diferenciação sonora entre os níveis da textura e na realização do legato na melodia principal.
- O padrão de movimento referente ao G5, possibilitando ao executante, condições cômodas de equilíbrio do braço e punho, utilizando-se da técnica de notas presas e acordes, atuando, assim, de forma expressiva no enlace entre aspectos melódicos e harmônicos.

Sexto gesto (G6)

Em relação ao G6, detecta-se a influência da música de Brahms e Chopin quanto à presença desse gesto pianístico, expressando as seguintes características:

- Elaboração gestual constituída por salto composto, seguido de arpejo descendente, sendo executado pela mão esquerda ou por execução compartilhada pelas mãos;
- A presença do G6 integrada à composição do acompanhamento melódico de cunho arpejado;
- A semelhança quanto à dificuldade técnica representada pela característica cinestésica do G6, facultando ao executante a necessidade de estipular um dedilhado eficaz para a realização do salto, favorecendo, pela prática sistemática, a memorização muscular.

Sétimo gesto (G7)

A partir da análise dos exemplos relacionados ao gesto G7, pode-se extrair relações de semelhança quanto ao tipo e a aplicação gestual entre a elaboração dos arranjos de Hime e a expressão pianística dos compositores: Chopin, Brahms e Debussy, demonstrando a assimilação de elementos culturais que são incorporados pelo intercâmbio de tradições musicais. Tais semelhanças gestuais estão pautadas nas características listadas a seguir.

- A utilização de ostinato expresso em arpejo e executado pela mão esquerda;
- A associação de intervalos harmônicos e acordes, em ponto culminante do desenho melódico, na elaboração gestual presente no ostinato;
- A aplicação do ostinato com o elemento motor na condução rítmica;
- A aplicação do ostinato imbricado à melodia principal, em parte superior da textura, e executado pela mão direita;
- Ostinato caracterizado pela produção melódica arpejada com oscilação em grau conjunto;
- O grau de dificuldade relacionado à execução gestual, sobretudo quanto à presença de saltos baseados em intervalos compostos;
- A utilização do ostinato como elemento integrador da textura musical em característica polifônica, tendo sua execução compartilhada pelas mãos.

Oitavo gesto (G8)

Quanto ao gesto G8, percebe-se o escopo de semelhanças entre Hime e a tradição da música acadêmica a partir dos seguintes elementos:

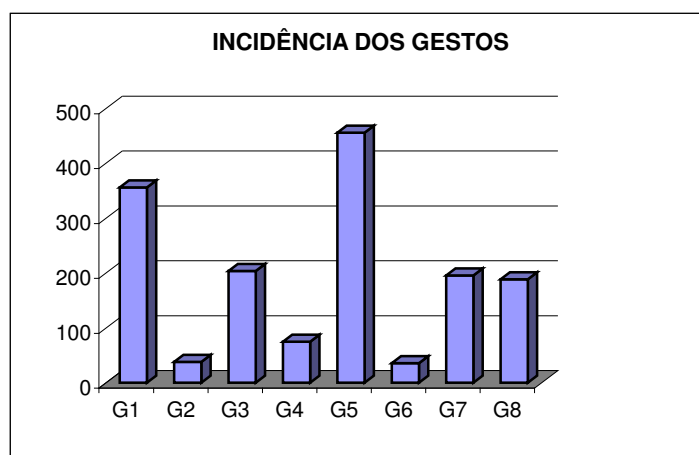
- O uso de terças em movimento escalar ascendente e/ou descendente;
- A aplicação de terças a compor textura polifônica;

- O uso ornamental em trilo ou apogiatura;
- A dificuldade técnica no uso deste tipo de gesto, no que concerne ao legato e ao movimento em saltos.

Considerações quantitativas da análise

Mediante os dados obtidos a partir das tabelas de incidências dos gestos analisados neste capítulo (anexo I, tabelas: 2-9), foi elaborado o gráfico percentual representativo da incidência desses gestos no escopo dos 30 arranjos pianísticos de Hime:

Ex. 157: Gráfico de incidências dos gestos



Observa-se na relação da sexta tabela (vide anexo da tese) com o gráfico exposto, a preponderância do G5 na elaboração da textura na maioria dos compassos presentes nos arranjos do gênero samba. Seguido em grau de importância, observa-se o G1, no gráfico acima, presente de forma

preponderante nos arranjos de samba-canção e canção, como pode ser avaliado também na tabela no. 2.

A gama de gestos aqui selecionada representa, em termos da ocorrência geral nos arranjos, 1550 compassos, que relacionados aos 2044 compassos na composição total dos trinta arranjos (vide tabela 10), corresponde aproximadamente a 76% da composição gestual exposta nos trinta arranjos analisados. Tal percentagem demonstra a importância desses gestos na composição da textura dos arranjos.

Tal escopo gestual aponta para a forma sutil de mistura entre a tradição musical acadêmica, representada pelos estilos romântico e impressionista, e a tradição relacionada à música popular brasileira, possibilitando, ao executante ligado à tradição acadêmica, elementos de significação cultural e representação mental, os quais funcionam como auxílio no ato da performance desses arranjos pianísticos por pianistas de formação acadêmica. Consideramos, também, como abordado por Davidson e Correia³¹³, a importância do movimento corporal representado pelo gesto atrelado ao desenvolvimento de programas inerentes ao sistema motor, com os de outras habilidades cognitivas tal como a memorização e o processo de automação na performance. Abordam os autores, também, que o corpo vai além de uma mera concepção mecânica de entrada (input) ou saída (output) no âmbito da performance, evidenciando uma gama variada de movimentos e gestos que servem para muitos propósitos, abarcando aspectos cinestésicos e expressivos.

³¹³ Jane W. Davidson e Jorge Salgado Correia (Eds.) "Body Movement," in Richard Parncutt e Gary E. McPherson, *The Science & Psychology of Music Performance* (New York: Oxford, 2002), 239.

No contexto de mistura de tradições musicais, destaca-se também a similitude em termos da aplicação de gestos, que se assemelham quanto à dificuldade técnica, entre Hime e os compositores visitados, relacionada ao processo de execução pianística, demonstrando como o compositor brasileiro incorporou, em sua escrita pianística, elementos de dificuldade técnica que são pertencentes ao universo gestual presente em compositores europeus.

Em relação aos dados obtidos pela análise comparativa realizada no capítulo II, conclui-se que os arranjos pianísticos do compositor Francis Hime apresentam elementos intertextuais entre tradições musicais representados pela aplicação gestual, que justificam tanto o intuito do compositor em considerar seus arranjos como “peças clássicas”, como seu direcionamento aos pianistas de formação acadêmica.

Capítulo III

Mediante as variadas amostras de gestos pianísticos, evidenciadas no capítulo II, expressando padrões de semelhanças quanto ao tipo e uso gestual em relação à tradição acadêmica musical, representada pelos compositores: Brahms, Chopin e Debussy, o gesto musical pode ser compreendido, a partir da semiótica peirceana, como elemento chave da significação musical, que através da ação sígnica expressa pelas variadas e relacionais remissões indiciais, icônicas e simbólicas, abarcando múltiplos significados que vão desde a superfície textual até os seus desdobramentos metafóricos e intertextuais, desvela, assim, elementos remissivos à mistura das tradições musicais:

acadêmica e popular. Tais elementos, por sua vez, propiciam cadeias associativas no campo das representações mentais mediando a relação entre o signo musical e seu objeto, pautados num campo relacional de dimensões sócio-culturais, facultando ao intérprete elementos interpretativos de ordem objetiva e subjetiva no processo cognitivo atrelado à performance dos arranjos pianísticos de Francis Hime.

No âmbito objetivo, conforme dito, os signos gestuais apresentados na análise apresentada no capítulo II possibilitam uma gama de representações cinestésicas, diretamente relacionadas ao gesto efetivo ou físico, correlatas à semelhança de padrões de movimento em relação à tradição acadêmica representada pelos compositores europeus analisados. No âmbito subjetivo, tais signos gestuais facultam representações, de ordem superior, que através das representações de caráter indicial e simbólico suscitam referências metafóricas à semiosfera correlata à tradição musical acadêmica, pela semelhança estilística em termos da tipologia e aplicação de gestos pianísticos, abarcando aspectos melódicos, rítmicos e harmônicos presentes nos arranjos pianísticos de Francis Hime. Tal gama de representações variando, em nível de especialização, desde os aspectos cinestésicos até as convenções estilísticas, integra o potencial expressivo da performance musical.

Abordando a importância de tais representações na singularidade interpretativa, expressa Lhemann que “pela especialização e preparação em condições específicas de performance, os expertos desenvolvem a habilidade de representações mentais abarcando vários aspectos de suas performances,” considerando os autores que as diferenças individuais na performance podem

ser atribuídas ao uso eficiente de um conjunto de representações, dando ao músico “uma observável habilidade estrutural, onde certos aspectos da performance podem ser mais desenvolvidos que outros.”³¹⁴

Capítulo IV

Mediante a análise pautada na relação entre conteúdo semântico da letra da canção e o discurso musical expresso no arranjo escrito da canção, foi possível delinear as considerações que serão expostas a seguir:

- A análise semântica da letra da canção propiciou, em relação à métrica e aos significados presentes na letra, a demarcação das frases musicais em correspondência com as frases textuais. Tal demarcação constitui importante auxílio no ato interpretativo, possibilitando ao músico uma mais clara percepção do início e término de cada frase, facultando, assim, a aplicação de estratégias na variação de agógica e dinâmica.
- A análise semântica contribuiu, conseqüentemente, para uma mais clara definição das seções da peça no arranjo escrito das canções, através das demarcações de frases e do aporte do contexto semântico apresentado na letra das canções.
- Os significados desvelados, através da análise do conteúdo semântico da canção, possibilitaram um norteamento na definição de um plano de

³¹⁴ Harald Jørgensen e Andreas C. Lehmann, *Does practice make perfect? Current theory and research on instrumental music practice* (Oslo: Norges musikkhøgskole, 1997), 158.

dinâmica aplicável às canções analisadas, de modo a propiciar variações de dinâmicas em direta relação com as variações de tensões apreendidas da narrativa da canção.

- Os gráficos de dinâmica gerados na análise semântica realizada no quarto capítulo, podem constituir importante auxílio para a performance, em termos do seu potencial de representação icônica atrelado ao aporte da semiótica peirceana, possibilitando ao músico uma macro percepção das canções e elucidando dados importantes correlatos à dinâmica das peças e dos pontos culminantes da intensidade sonora, em direta relação com as tensões emocionais interpretadas na letra das canções. Tais sugestões de performance possuem caráter relativo e não definitivo, visando apenas auxiliar ao músico na escolha de caminhos interpretativos pautados numa visão integrativa da canção popular.
- A análise comparativa entre os gráficos de dinâmica das canções analisadas e os gráficos gerados a partir da performance das mesmas possibilitou um melhor entendimento, através da constatação de aspectos de semelhança e diferenciação, facultando a compreensão de uma possível influência da narrativa da canção na concepção interpretativa presente nas performances analisadas. Foram encontradas poucas semelhanças referentes ao delineamento da dinâmica nas performances P1, P2 e P3 (vide cap IV, figuras 6, 8 e 10), apresentando em linhas gerais, sobretudo em P4 (vide cap IV, figura 12), uma maior incidência de aspectos distintivos. A performance P3 evidencia uma maior aproximação, no que se pode conceber em relação

à confluência entre o conteúdo da narrativa e a condução da dinâmica, dentro do escopo proposto neste capítulo. Tal aproximação se torna, de certa forma, uma surpresa, pelo fato de que era de se esperar que os músicos vinculados às tradições populares tivessem uma maior aproximação com a narrativa das canções. Entretanto, a performance P3 é feita por Gilda Oswald Cruz, pianista vinculada à tradição acadêmica. A partir das características relacionais auferidas, constata-se, mediante a interpretação dada na análise do conteúdo semântico, que não há evidências significativas da influência do conteúdo semântico da narrativa da canção nas performances analisadas, executadas por pianistas vinculados às tradições musicais acadêmica e popular.

- Um outro aspecto a ser considerado, o que nos remete ao âmbito dos pianistas acadêmicos e populares, é que seria esperado que as performances analisadas, dos pianistas de marcada formação no âmbito popular, apresentassem uma maior proximidade com o conteúdo semântico, como concebido no capítulo IV, mas tal semelhança não foi encontrada. Assim, observou-se na performance dos pianistas ligados à tradição popular, uma concepção de dinâmica plana, sem grandes variações de matiz sonora. Já na performance da canção “A grande ausente”, por Gilda Oswald, é expressa o trabalho de maior proximidade com a análise semântica da letra desta canção, evidenciando, assim, uma maior elaboração quanto aos contrastes e a condução da intensidade sonora. Sendo esta pianista de formação acadêmica, tal fato

nos leva a pensar que a tradição acadêmica, dada a exigência no trabalho de dinâmica e fraseado pela vivência dos estilos musicais, pode ter viabilizado um maior apuro no trabalho da dinâmica musical.

- É importante reafirmar, que a categorização quanto aos pianistas vinculados à tradição popular ou acadêmica, não visou delimitar aspectos de superioridade ou elitização quanto a tais categorias, mas sim, situá-las quanto ao grau de prescrição quanto ao fazer musical. Nesse sentido pode-se perguntar: há um pianista popular ou acadêmico? Creio que no pensamento mais contemporâneo a linha limítrofe entre tais concepções seja bastante tênue, ou quase inexistente, inclusive sob uma ótica de uma estética musical plural pautada em múltiplas vertentes interpretativas através dos processos de assimilação cultural. Entretanto, pode-se considerar que a formação do pianista evidencia um substrato de vivências em torno de tradições musicais. Nesse sentido, como já abordado no cap. I, o pianista de formação acadêmica, seria aquele vinculado a uma tradição que tem por base uma prescrição mais fechada atrelada à escrita musical, evidenciando variados tipos de prescrições quanto à dinâmica, e fraseado musical. Assim, a singularidade do músico associada à sua liberdade interpretativa, tem como ponto capital a partitura. Já o pianista vinculado à tradição musical popular, possui uma maior liberdade, pautada num grau de prescrição musical aberta, onde a ação interpretativa não necessariamente tem a partitura como centro ou ponto de partida, viabilizando, assim, um maior potencial de atualizações e

improvisações. A própria iniciativa de Hime, em não demarcar aspectos fraselógicos e de dinâmica, referencia essa liberdade inerente à tradição musical popular, com uma prescrição musical mais aberta, deixando a critério de cada intérprete a estipulação da dinâmica e fraseado musical. Outro aspecto está presente na própria idealização do seu *Songbook*, como abordado no capítulo I, quanto à presença de um arranjo pianístico escrito, evidenciado uma prescrição fechada, seguido de um arranjo com cifras e melodia, com ampla abertura de prescrição musical. Assim, pode-se perceber a veiculação de um arranjo escrito para pianistas vinculados à tradição musical acadêmica, como apontado nos dados biográficos explicitados no cap. I; os arranjos de prescrição aberta estariam relacionados com os pianistas vinculados à tradição musical popular, expressando a liberdade da escolha do instrumento ou instrumentos na execução musical das canções e na improvisação do acompanhamento pautado na prescrição harmônica representada pelas cifras.

- A delimitação das frases e a estipulação de um delineamento de dinâmica, pautadas no conteúdo semântico das canções, constituem substrato importante de informações relacionadas à performance das canções analisadas, possibilitando, através de uma visão em larga escala propiciada pelas tabelas e gráficos, uma representação integral de cada canção, abarcando aspectos fraseológicos, estruturais e de dinâmica, facultando, assim, importante auxílio no norteamto das escolhas interpretativas inerentes à subjetividade do músico. Nesse

aspecto, comentam Aiello e Williamon que a habilidade de fixar detalhes e ver conexões em larga escala apropriadas ao contexto musical, constitui uma parte essencial para a percepção sonora do músico. Consideram, também, que tal tipo de análise possui importante papel na memorização de partituras extensas e no julgamento de relações amplas em torno da dinâmica e do ritmo.³¹⁵ Nesse contexto, Santiago nos faculta uma interessante abordagem dos Ponteios de Guarnieri, utilizando-se de gráficos correlatos à demarcação das seções áureas nos Ponteios, demonstrando a importância de tais gráficos na geração de uma macro percepção das peças, constituindo, assim, importante auxílio na memorização e performance musical.³¹⁶

- Considerando a frase musical como um gesto, tal como abordado por Hatten³¹⁷ e Kühl³¹⁸, no sentido da energia e do fluxo melódico inerentes à realização do cantabile da melodia principal, as delimitações das tensões, depreendidas da narrativa contida na letra das canções, podem propiciar uma consciência dos pontos culminantes das frases e/ou seções, norteando, assim a condução gestual em termos do sentido, energia e topografia do movimento para a veiculação expressiva relacionada ao significado depreendido da letra das canções. É importante considerar que as delimitações de frases longas,

³¹⁵ Rita Aiello e Aaron Williamon, "Memory," in Richard Parmutt e Gary McPherson (Eds.), *The Science & Psychology of Music Performance* (Oxford: Oxford University Press, 2002), 174.

³¹⁶ Diana Santiago, "Proporções nos ponteios para piano de Camargo Guarnieri: um estudo sobre representações mentais em performance musical," (Tese de doutorado, Universidade Federal da Bahia, 2002).

³¹⁷ Robert S. Hatten, *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert* (Bloomington: Indiana University Press, 2004).

³¹⁸ Ole Kühl, "The Semiotic Gesture," Centre of Semiotics of University of Aarhus (Royal Academy of Music), disponível em: http://www.hum.au.dk/semiotics/docs2/pdf/kuehl_ole/semiotic_gesture.pdf, acessado em agosto de 2007.

evidenciando um trabalho melódico pautado num cantabile sutil em contraposição a uma parte de acompanhamento predominantemente arpejado nos gêneros canção e samba-canção, assemelha-se bastante com o tipo de tratamento melódico dado por compositores europeus do período romântico, tais como Brahms e Chopin. Tal tratamento melódico esta diretamente imbricado com as tipologias gestuais G1-G8, sobretudo G4 e G5, abordadas na análise comparativa realizada no capítulo II.

- No âmbito estético, observa-se a semelhança das canções analisadas, em relação aos conteúdos emocional e poético relativo ao texto, com os lieder europeus do período romântico, pautando sua narrativa em torno das questões emocionais do personagem no âmbito amoroso. Outro aspecto de semelhança está relacionado à estrutura das peças analisadas. Quanto à forma-lied, Magnani expressa que:

Ela é idêntica à forma da ária vocal. Consta, portanto, de um período principal, de um segundo período noutra tonalidade e do retorno ao período principal, eventualmente enriquecido de variações que aumentam o interesse da sua *rentrée*, seguido de uma Coda retórica. Às vezes, o Lied apresenta-se articulado em cinco seções, conforme o esquema a-b-a-b-a, sendo, portanto, repetido três vezes o período intermediário, eventualmente variado.³¹⁹

A partir da consideração formal dada por Magnani, constata-se semelhança estrutural em relação às peças analisadas. A canção “A Grande Ausente” apresenta a mesma concepção formal composta por três seções (A-B-A’) – vide tabelas 18 no capítulo IV –, já as canções “Atrás da Porta” e “Minha” evidenciam duas seções (A-B) – vide tabela

³¹⁹ Sergio Magnani, *Expressão e Comunicação na Linguagem da Música* (Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996), 139-140.

15 e 11. A canção “Embarcação” apresenta um maior número de seções (A-B-A'-B') – vide tabela 22. Como se pode perceber, todas as canções analisadas possuem em comum uma estrutura base composta por duas seções (A-B), que a partir da repetição e aplicação de variação sutil constituem os elementos diferenciais entre tais canções. Considerando a forma-*lied* (A-B-A') e sendo o retorno à primeira seção incrementado de variações, evidencia-se, assim, a semelhança entre esta concepção formal e as presentes nas canções “A Grande Ausente” e “Embarcação”. Tais aspectos apontam para o caráter híbrido da canção em relação às influências atinentes à tradição musical acadêmica.

Considerações finais

Mediante o que foi abordado acima, conclui-se que a análise realizada nesta tese visou abarcar de forma integrativa: os aspectos contextuais analisados no capítulo I; os aspectos textuais explorados pela análise gestual apresentada no segundo capítulo; os desdobramentos interpretativos quanto à significação musical correlata ao gesto pianístico e suas variadas representações na cognição e performance pianística no âmbito da hibridização entre tradições musicais acadêmica e populares abordados no terceiro capítulo; e o enlace entre letra e música na canção popular, como explicitado no quarto capítulo, facultando caminhos interpretativos ao músico atinentes ao âmbito da dinâmica musical.

Tais aspectos podem facultar uma visão multidimensional dos arranjos pianísticos de Francis Hime, pautada na mistura entre tradições musicais, sendo útil no norteamento de escolhas interpretativas, haja vista a importância da construção de relações variadas com a obra, de modo a possibilitar uma performance mais rica em termos do substrato de informações correlatas aos aspectos intrínsecos e extrínsecos da obra musical, constituindo-se, assim, numa gama de representações necessárias à construção de um caminho interpretativo.

Dadas a pouca, ou quase escassa produção bibliográfica brasileira sobre o gesto musical, creio que seja importante um estudo mais profícuo e exploratório da importância do gesto na compreensão das significações na interação entre intérprete e obra musical. Desconheço trabalhos presentes na bibliografia acadêmica brasileira, sobretudo no âmbito da música popular, que abordem uma direta relação entre o gesto musical, sua representação mental e significação em obras pautadas nas misturas de tradições musicais acadêmica e popular.

Foi também constatada ao longo da elaboração deste trabalho, uma pouca produção bibliográfica brasileira que aborde de forma significativa as questões vinculadas às misturas de tradições musicais entre o acadêmico e o popular. Creio que as temáticas analíticas abordadas nessa tese, dadas as limitações circunscritas ao objeto da pesquisa, podem, em trabalhos futuros, desdobrar-se em considerações mais abrangentes relacionadas ao papel do gesto na significação e performance musical dentro de uma perspectiva semiótica, abarcando aspectos cognitivos relacionados a uma maior

compreensão da interação entre padrões cinestésicos (gestuais), com suas respectivas representações mentais, e os aspectos neurológicos correlatos à aprendizagem musical.

BIBLIOGRAFIA

- Adorno, Theodor. "O feitiçismo na Música e a Regressão da Audição." In *Os Pensadores*. Vol. XLVII. São Paulo: Abril.
- Agawu, Kofi V. "The challenge of semiotics." In N. Cook and M. Everist (Eds.). *Rethinking Music*, 139-159. Oxford: Oxford University Press.
- Aiello, Rita e Aaron Williamon. "Memory." In Richard Parmutt e Gary McPherson, *The Science & Psychology of Music Performance*, 167-182. Oxford: Oxford Press, 2002.
- Aldrovandi, L.A.V. "Gesto na criação musical atual: corpo e escuta." Dissertação de mestrado. PUC-SP, 2000.
- Alves, J. Orlando. "Disposições textuais no. 1: uma demonstração da aplicação do planejamento composicional relacionado à textura." *Cadernos do Colóquio* (Rio de Janeiro, 2002):114-120.
- Aragão, Paulo. "Considerações sobre o conceito de arranjo na música popular." Ed. Adriana Alinto Ballesté. *Cadernos do Colóquio* (dez., 2000):94-107. Disponível em www.seer.unirio.br/index.php/colouquio/article/viewFile/40/8, acessado em 10/08/2007.
- Assis, Marina. "A nova mpb – um panorama atual." Disponível em http://www.promusic.com.br/coluna/A_nova_mpb.doc, acessado em 10/07/2008.
- Baia, Silvano Fernandes. "A pesquisa sobre música popular no estado de São Paulo (Brasil): o estado da arte." *Anais do congresso da Seção Latino-Americana Internacional para o Estudo da Música Popular, IASPM* (Rio de Janeiro, 2004):1-15. Disponível em <http://www.hist.puc.cl/iaspm/baires/articulos/silvanobaia.pdf>, acessado em 07/06/2007.

- Barrenechea, Lúcia Silva e Cristina Capparelli Gerling. "Villa-Lobos e Chopin, o diálogo musical das nacionalidades." *Série Estudos* 5 (dezembro, 2000): 11-74.
- Barthes, Roland. *Elementos de Semiologia*. São Paulo: Cutrix, 2006.
- Béhague, Gerard. "Fundamento sócio-cultural da criação musical." *Art [UFBA]* 019 (Agosto,1992): 5-17.
- Bennet, Roy *Uma Breve História da Música* trad. Maria Teresa Resende Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986.
- Bent, Ian. *The Norton Grove Handbooks in Music Analysis*. New York: W. W. Norton, 1987.
- Bergman, Mats. "Representationism and Presentationism." *Transactions of the Charles's S. Peirce Society* 43, n. 1 (2007): 59.
- Bessa, Virgínia Almeida. "Apontamentos para o estudo do arranjo na música popular brasileira: História, fontes e perspectivas de análise." *Anais do Congresso da Sessão Latino-Americana da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular, IASPM*, 1-14. Disponível em <http://www.hist.puc.cl/iaspm/baires/articulos/almeidabessa.pdf>, acessado em 03/07/2007.
- Bollos, Liliana Harb. "A canção popular brasileira através do olhar de Wisnik" *Caligrama: revista de estudos e pesquisas em linguagem e mídia* 1, n. 2 (Maio-Agosto, 2005): 1-6. Disponível em www.eca.usp.br/caligrama/n_2/12%20LilianaBollos.pdf, acessado em 16/08/2007.
- Boyd, Malcom. "Texture." In *The New Grove Dictionary of Music Online* ed. L. Macy. Disponível em versão eletrônica (2003).
- Burke, Peter. *Cultura Popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

- Cadoz, Claude e Wanderley, Marcelo M. "Gesture-Music." In *Trends in Gestural Control of Music*, ed. Marcelo M. Wanderley e M. Battier, 87-90. Ircam-Centre Pompidou, 2000. Disponível em www.music.mcgill.ca/~mwanderley/Trends/P.CadWan.pdf, acessado em 18/08/2007.
- Carvalho, José Jorge de e Rita Laura Segato. "Sistemas abertos e territórios fechados: para uma nova compreensão das interfaces entre música e identidades sociais." 1-11. Brasília: Universidade de Brasília, 1994. Disponível em <http://www.unb.br/ics/dan/Serie164empdf.pdf>, acessado em 06/07/2007.
- Chediak, Almir *Francis Hime: Songbook*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2001.
- Clarke, Eric. "Expression in performance: generativity, perception and semiosis." In John Rink, *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, 21-54. Cambridge University Press, 1995.
- Cohen, Sara. "Ethnography and popular music studies." *Popular Music* 13, n. 2 trad. Inês Alfano (Cambridge University Press, 1993): 123-190.
- Contier, Arnaldo Daraiya. "O nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural." *Revista de História e Estudos Culturais* 1, n. 1 (outubro/novembro/dezembro, 2004). Disponível em www.revistafenix.pro.br, acessado em 06-07-2007.
- Cortot, Alfred. *Principes rationnels de la technique pianistique*. Paris: Salabert, 1928.
- Davidson, Jane W. e Jorge Salgado Correia (Eds.). "Body Movement." In Richard Parncutt e Gary E. McPherson, *The Science & Psychology of Music Performance*, 237-252. New York: Oxford, 2002.
- Eco, Umberto. "Pensamento estrutural e pensamento serial." In Maria Alzira Seixo. *Semiologia da Música*, 41-59. Lisboa: Vega Universidade.
- _____. "Peirce's Notion of Interpretant." *MNL* 91, n. 6, *Comparative Literature* [JSTOR] (Dez., 1976): 1457-1472. Disponível em www.jstor.org, acessado em 20/10/2007.

- Ericsson, K. Anders. "Deliberate practice and the acquisition of expert performance: an overview." In Jorgensen, Harald e Lehman, Andreas C. (Eds.). *Does Practice make perfect? Current theory and research on instrumental music practice*, 9-51. Oslo: Norges musikkhøgskole, 1997.
- Favaretto, Celso. *Tropicália: alegria, alegria* 2.ed. São Paulo: Ateliê, 1996.
- Fernandes, Maria Cristina. "Comunicação, Semiótica e Música: relações e reflexões." In *INTERCOM SUDESTE 2006 – XI Simpósio de Ciências da Comunicação na Região Sudeste*. Ribeirão Preto, SP.
- Foucault, Michel. *A Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.
- Frith, Simon. "Rumo a estética da música popular" trad. Inês Alfano do original: "Towards the aesthetic of popular music." In Susan McClary e Richard Leppert (Eds.). *Music and society*, 133-149. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- Gardner, Howard. *Estruturas da Mente: A Teoria das Inteligências Múltiplas* trad. Sandra Costa. Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 1994.
- Gát, József. *The Technique of Piano Playing*. Londres: Collet's, 1990.
- Gembris, Hener e Jane W. Davidson. "Environmental Influences." In Richard Parncutt e Gary E. McPherson, *The Science & Psychology of Music Performance*, 17-29. New York: Oxford, 2002.
- González R. Juan Pablo. "*Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos.*" *Revista Musical Chilena* 55, n. 195 (2001): 38-64. ISSN 0716-2790
- Gusmão, Pablo da Silva e Cristina Capparelli Gerling, "O Tempo e a Dinâmica na Construção de uma Interpretação Musical." In *Performance Musical e Suas Interfaces* (Goiania, 2005): 65-89. Disponível em <http://www.scielo.cl/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=article^dlibrary&format=iso.pft&lang=e&nextAction=lnk&indexSearch=AU&exprSearch=GONZALEZ+R.,+JUAN+PABLO>, acessado em 10/05/2006.

Hartshorn, Charles e Paul Weiss. *The Collected Papers of Charles Sander Peirce*. vol.1-5. Cambridge, MA:Harvard University Press, 1931-1935.

Hatten, Robert S. *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington: Indiana University Press, 2004.

_____. "Music Gesture". Disponível em www.chass.utoronto.ca/epc/srg/cyber/hatout.html, acessado em 04/05/2008.

Hilpinen, Risto. "On the Objects and Interpretants of Signs: Comments on T. L. Short's Peirce's Theory of Signs." *Transactions of The Charles S. Peirce Society* 43, n.4 (2007): 610-618. Disponível em <http://vnweb.hwwilsonweb.com/hww/Journals/getIssues.jhtml?sid=HWW%3AHUMFT&issn=0009-1774&un=aws57&pw=cobz224946>, acessado em 01/03/2008.

Iazzeta, Fernando. "Meaning in Musical Gesture." In *Trends in Gestural Control of Music*, ed. Marcelo M. Wanderley e M. Battier, 259-268. Ircam Centre Pompidou, 2000. Disponível em www.music.mcgill.ca/~mwanderley/Trends/P.laz.pdf, acessado em 16/08/2007.

Jørgensen, Harald e Andreas C. Lehmann (Eds.). *Does practice make perfect? Current theory and research on instrumental music practice*. Oslo: Norges musikkhøgskole, 1997.

Junior, Jeder Janotti. "Mídia, música popular massiva e gêneros musicais," *Compós: Associação Nacional dos Programas de Pós-graduação em Comunicação*, 1-12. Disponível em http://www.unicap.br/gtpsmid/pdf06/jeder-janotti_jr.pdf, acessado em 03/07/2007.

Kruse, Felícia. "Is Music a Pure Icon?" *Transactions of The Charles S. Peirce Society* 43, n.4 (2007): 630-631. Disponível em <http://vnweb.hwwilsonweb.com/hww/Journals/getIssues.jhtml?sid=HWW%3AHUMFT&issn=0009-1774&un=aws57&pw=cobz224946>, acessado em 01/03/2008.

Kühl, Ole. "The Semiotic Gesture," *Centre of Semiotics of University of Aarhus* (Royal Academy of Music). Disponível em www.hum.au.dk/semiotics/docs2/pdf/kuehl_ole/semiotic_gesture.pdf, acessado em 16/08/2007.

Laboissière, Marília. "Música e performance" *ICTUS* 05 (dez, 2004): 7-16, disponível em www.ictus.ufba.br/index.php/ictus/issue/view/6/showToc, acessado em 01/03/2008.

_____. *Interpretação Musical: a dimensão recriadora da "comunicação" poética*. São Paulo: Annablume, 2007.

Lehmann, Andréas C. "Acquired mental representation in music performance anecdotal and preliminary empirical evidence." In Jorgensen, Harald e Lehmann, Andreas C. (Eds.). *Does practice make perfect? Current theory and research on instrumental music practice*, 141-163. Oslo: Norges musikkhogskole, 1997.

Leimer-Giesecking. *Como devemos estudar piano*. São Paulo: Mangione, 1949.

Lévi-Strauss, Claude. *O Pensamento Selvagem*. Trad. Tânia Pellegrini. Campinas: Papirus, 1989.

Lima, Tatiana R. "Tradição, ruptura e invenção no compasso da canção popular." *Diálogos Possíveis* [Faculdade Social da Bahia] (2005): 133-140.

Magnani, Sergio. *Expressão e Comunicação na Linguagem da Música*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

Mariz, Vasco. *Vida musical*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

Marques, Lauro. "Bases para uma filosofia da arte Peirceana." *Quarta Jornada do Centro de e Estudos Peirceanos*. SP: PUC, out/ 2001. Disponível em www.pucsp.br/pos/cos/cepe/textos/jornada4.htm, acessado em 18/04/2008.

Martinez, José Luis. "semiotic theory of music: according to a peircean rationale." In *The Sixth International Conference on Musical Signification*. University of Helsinki Université de Provence (Aix-Marseille I) Aix-en-Provence, parágrafo 8. Dezembro 1-5, 1998. Disponível em www.pucsp.br/pos/cos/rism/jlm6ICMS.htm, acessado em 16/08/2007.

_____. "Composição, intersemiose e representação." *ICTUS* 06 (dez, 1995): 60-70

_____. "Música e intersemiose." *Galáxia* 4, n. 8 (outubro, 2004): 165. Disponível em <http://revcom.portcom.intercom.org.br/index.php/galaxia/article/view/1417/1208>, acessado em 16/08/2007.

_____. "Música e semiótica: um estudo sobre a questão da representação na linguagem musical." Dissertação de mestrado. PUC-SP, 1991.

_____. "Música, semiótica musical e a classificação das ciências de Charles Sanders Peirce" *Opus* 6 (outubro, 1999): 1-10.

Med, Bohumil. *Teoria da Música* 3 ed.. Brasília: Musimed, 1986.

Merrel, Floyd, "Peirce's Basic Classes of Signs in a Somewhat Different Vein." Disponível na [Enciclopédia Digital de peirce] www.digitalpeirce.fee.unicamp/home.htm, acessado em março de 2008.

Molino, Jean. "Facto musical e semiologia da Música." In Maria Alzira Seixo. *Semiologia da Música*, 109-162. Lisboa: Vega Universidade.

Napolitano, Marcos. *História & música: história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

_____. "A Invenção da Música Popular Brasileira: Um Campo de Reflexão para a História Social." *Latin American Music Review* 19, n. 1 (Spring/Summer, 1998): 92-105.

_____. “O fonograma como fonte para a pesquisa histórica em música popular – problemas e perspectivas.” *Anais do XIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música* (Porto Alegre, 2003): 1-1595.

Nascimento, Hermilson Garcia do. “Um original de música popular e suas atualizações: entre permanências e diferenças.” *Anais do V Congresso da Seção Latino-Americana da Associação internacional para o Estudo da Música Popular, IASPM* (Rio de Janeiro, 2004):1-7. Disponível em <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/rio>, acessado em 07/07/2007.

Nattiez, Jean-Jacques. “Situação da semiologia musical.” In Maria Alzira Seixo, *Semiologia da Música*, 17-39. Lisboa: Vega Universidade.

_____. *Music and discourse: toward a semiology of music*. Princeton: Princeton University Press, 1990.

_____. “Etnomusicologia e significações musicais.” Trad. Silvana Zilli Bomskov *PER MUSI* 10 (jul/dez, 2004): 5-30.

_____. *O combate entre Cronos e Orfeu* trad. Luiz Paulo Sampaio. São Paulo: Via Lettera Editora e Livraria, 2005.

Naves, Santuza Cambraia. “Da bossa nova à tropicália: Contensão e excesso na música popular.” *RBCS* 15, n. 43 (junho, 2000): 35-44. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/rbcso/v15n43/003.pdf>, acessado em 06/07/2007.

Netto, Adriano Bitarães. *Antropofagia oswaldiana: um receituário estético e científico*. Minas Gerais: Annablume, 2002.

Padarewski, Ignacy. *Fryderyk Chopin-Complete Works: Preludes*. Polônia: National Printing Works, 1973.

Peirce, Charles S. “Some Consequences of Four Incapacities.” In Harshorne & Weiss (Eds.). *Collected Papers* vol.5. Cambridge Mass: Harvard University Press.

_____. “Logic as Semiotic: the theory of signs.” In Bunchler, J., *Philosophical Writings of Peirce*, 98-119. New York: Dover Publications.

- Piedade, Acácio Tadeu de Camargo. "Jazz, música brasileira e fricção de musicalidades," *Opus* 11 (2005):197-207.
- Rink, John. *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- Rothstein, William. "Analysis and the act of performance." In John Rink (Eds.), *The Practice of Performance*, 232-242. New York: Cambridge Press, 1995. Tradução de minha autoria.
- Rubinstein, Anton e Teresa Carreño. *The Art of Piano Pedaling: Two Classics Guides*. New York: Dover, 2000.
- Rumbold, Ian. "Durchkomponiert." In *The New Grove Dictionary of Music Online* ed. L. Macy. Disponível em versão eletrônica (2003).
- Sams, Eric e Graham Johnson. "The Romantic Lied." In *The New Grove Dictionary of Music Online* ed. L. Macy. Disponível em versão eletrônica (2003).
- Santaella, Lúcia. *A teoria geral dos signos: semiose e autogeração*. São Paulo: Ática, 1995.
- Santiago, Diana. "Proporções nos Ponteiros para piano de Camargo Guamieri: um estudo sobre representações mentais em performance musical." Tese de doutorado. Universidade Federal da Bahia, 2002.
- Sloboda, John. A. *The musical Mind: the cognitive psychology of music* . Oxford:Oxford University Press, 1985 (1996).
- Sorensen, Bent; Thellefsen e Moth. "Metaphor and Cognition from a Peircean Perspective." *Transactions of the Charles's S. Peirce Society* 43, n.3 (2007): 562-574. Disponível em http://vnweb.hwwilsonweb.com/hww/results/getResults.jhtml?_DARGS=/hww/results/sForm.jhtml, acessado em 01/03/2008.

Sovik, Liv. "O rap desorganiza o carnaval: globalização e singularidade na música popular brasileira", *Caderno CRH* 33 (julho/dezembro, 2000): 247-255.

Smith, Howard. "Psychosemiotics and its Peircean Foundations." *Faculty of Education*. Canada: Queen's University. Disponível na [Enciclopedia Digital de Peirce]
www.digitalpeirce.fee.unicamp.br/PsychosemioticsandPeirce.pdf,
acessado em agosto de 2007.

Souza, André Ricardo de. "Ação e significação: em busca de uma definição de gesto musical." Dissertação de mestrado. Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, 2004.

Squeff, Enio e José Miguel Wisnik. *O Nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

Tacuchan, Ricardo. "Duas décadas de música de concerto no Brasil: tendências estéticas," *Cadernos de Resumos do XI Encontro Nacional da ANPPOM*, 148-149. Campinas, 1998.

_____. "Música pós-Moderna no final do Século", *Pesquisa e Música* 1, n. 2 (1995):25-40.

Tarasti, Eero. *A theory of musical semiotics*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

Tatit, Luiz. *Musicando a semiótica: ensaios*. São Paulo: Annablume, 1998.

_____. *O século da Canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

_____. *Semiótica da canção : melodia e letra*. 2. ed. São Paulo: Escuta, 1999.

Tinhorão, José Ramos. *Música popular: do gramofone ao rádio/TV*. São Paulo: Atiço, 1981.

Travassos, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

Ulhoa, Martha Tupinambá de. "Categorias de avaliação estética da MPB – Lidando com a recepção da música brasileira popular." *Actas Del IV Congreso Latinoamericano de La Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular* (México, 2002): 1-18. Disponível em <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/mexico/articulos/Ulhoa.pdf>, acessado em 03/06/2007.

_____. "Pertinência e música popular – em busca de categorias para análise da música brasileira popular." *Revista cadernos do colóquio* (2000): 50-61. Disponível em www.seer.unirio.br/index.php/coloquio/issue/view/5, acessado em 03/05/2006.

_____. "Música híbrida – Matrizes Culturais e a Interpretação da Música Brasileira." *XIII encontro da ANPPOM*. (2002): 1-7.

Weber, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. São Paulo: Edusp, 1995.

Wicke, Peter. "A música popular como prática cultural." Trad. Raul Oliveira. *Conferência Internacional da IASPM* (Canadá: Montreal, 1985).

Wolff, Marcus Straubel. *O Modernismo Nacionalista na Música Brasileira*. Rio de Janeiro: PUC, 1991.

Zagonel, Bernadete. *O que é gesto Musical*. São Paulo: Brasiliense, 1992.

DISCOGRAFIA

Hime, Francis. *Meus caros Pianistas*. Gravadora Biscoito Fino, 2001. CD áudio.

ANEXO I

AI - I

Lista de tabelas contendo a incidência geral dos gestos presentes nos trinta arranjos pianísticos de Francis Hime.

Tabela 2: Quadro de incidência do G1

Gesto (G1)	
Música	Compasso
A grande ausente	8-12,13-17,18, 19, 20,21, 22, 24-25, 26,27,28, 33, 34, 36, 38, 45, 47
Sem mais adeus	1, 3, 5, 34, 35
A noiva da cidade	12,13,17, 20,28,29
A tarde	11,14,15,16,17,33,35,64,66,68,70
Atrás da porta	1-2,6,7,14,15, 16, 18,22,23,24,29,33,35,36,37,47
Cartão postal	8,10,11,14,16,18,19,21,22, 27, 28,32,36,47
Embarcação	15,17,25,39,56,61-63,69,70,79,81,89,95,112, 117, 118,199, 125 ,126
Luiza	20, 21
Maria	1,3,4-9,12-18,20-22,24,26,30,51,53
Mariposa	1-15,17,19, 27, 36, 39, 42-47
Minha	35-37,41,43,44,45
O sim pelo não	10,11,22
Parceiros	1-2,9-14,22,23,28-30,33,34-37
Pássara	21, 70-72,101
Pivete	32,40,42
Trocando em miúdos	1-13, 14,16,17,23,29,35,38,42,43
Último canto	20, 22, 25, 30
Último retrato	6,15,23,26
Variante do G1 (Movimento angular – ADAD e ADA)	
A grande ausente	1-4,30
A noiva da cidade	14-16, 21, 23, 30-33,37,41
A tarde	10,18,19,29,34,42,43,44,45, 53, 60,63
Atrás da porta	3, 11,19, 25, 28, 30, 39
Cartão postal	13,15,24,25,26, 33, 35, 37,46
Embarcação	21,26,36,37,40,44,45,46,49,52,55,57,58,60,77,82,92,93,96, 100, 101,102, 108,111, 113, 114, 116
Mariposa	22,23,25,26,32,33,34,35
Minha	42,46
O sim pelo não	15-19
Parceiros	15,21
Parintintim	65-123
Pivete	9-31, 33-39, 41, 43-56
Sem mais adeus	2,9,11,25
Trocando em miúdos	20,26,39

Tabela 3: Quadro de incidência do G2

Gesto (G2)	
Música	Compassos
A noiva da cidade	10, 26,27,42,47
Embarcação	34,73,90,129
Luíza	1-5, 12, 16
Maria	48, 49
Mariposa	16, 24,28
Parceiros	4, 7, 40
Sem mais adeus	15, 28, 36
Ultimo retrato	1-4
Ultimo canto	3,7,11,28,35,39,43

Tabela 4: Quadro de incidência do G3

Gesto (G3)	
Música	Compassos
A grande ausente	29,31,32,37,40-42
A noiva da cidade	24,40, 43, 44,48
Atrás da porta	13,20, 32,46,48,50,51
Cartão postal	5-7,9,12,17,20,30,41-45,48,50
Embarcação	13,52,97,108,116,128,129
Luiza	18,19,22,26
Maria	19,25,27,28,29
Mariposa	18,37,38
Minha	38,42,46
O sim pelo não	7,8,9,21,24
Parceiros	4,17,19,20,25,26,38,39
Parintintim	24-27,32-35, 40-43,48-51,56,57
Pássara	1-7,10-20,23-26,47,51-69,73, 75-88, 90-100
Sem mais adeus	4,6,12,15,21,22,28,29,30
Trocando em miúdos	14,15,18,19,21,27,36,40
Ultimo canto	18,20
Último retrato	8, 10,21
Valsa rancho	6,8,10-14,15,17,20,30-31, 34, 36, 38, 40, 41,55,57,59,61,63,65,66-69

Tabela 5: Quadro de incidência do G4

Gesto (G4)	
Música	Compassos
A noiva da cidade	18,19,34,35,46,55
A tarde	7,8,9,67,71,72
Atrás da porta	21, (42,43)
Embarcação	1,3,4,6-11, 19, 35, 43,51,59, 67,74,75, 91,99, 107, 115, 123
Maria	10,11,23,34,36-38,40-42,50,52,54
Mariposa	20,31,40,41,48,49,50
Parceiros	3,5,6,31,32
Parintintim	1-4
Sem mais adeus	28,32,33
Ultimo canto	7,15,17,19,21,23,27

Tabela 6: Quadro de incidência do G5

Gesto (G5)	
Música	Compassos
Amor barato	1-10,12,14,16,17,18,24,25,26,30,32,33-35,38,40, 41,42, 44,46,48,49,50, 52, 53, 54,56, 58, 65,66, 70,72, 73,74,78,80, 81, 82, 84,86, 88,89,90,94, 95, 96, 98,100,102,104-106
Anoiteceu	1-99
Cabelo Pixaim	8, 9, 11,12,15,16,20,21,24,28,29,32,35,36,37
Clara	1-13,16-18,20,22,24-29,32-38,40-60
Coração do Brasil	1-19,20-25,26,27,30,32,33,34,35,37,40,43,45, 48,51,53,56,57,59,61,64,65,67,69,72,73,75,77, 80,83,85,88,89,91,93,96,97,99,101,104,105
É se	1-19,21,22,25,26,28,29,33,34,37,38,41,42,45, 46,49,50,53,54,56,57,58,61-65
Parintintim	29-31,37-39,45-47,60-63
Pássara	26-50
Passaredo	9-12, 20,24, 28, 38-41
Tereza sabe sambar	25,26,27,29-31,33,35,37,41,45,49,52,53, 56, 57, 60, 61,64-66,69,70,73,74, 76-78
Vai passar	1-9,13-16,21-26,29,33,34,37-42,45,46,50,53-56,60,64,67-70,74,78,81-84,87,88,91,92,97,98,102, 103,106, 109,110,111,115,116,117,120,123,140

Tabela 7: Quadro de incidência do G6

Gesto (G6)	
Música	Compassos
A grande ausente	30,35,44,46
A noiva da cidade	37,38,39
A tarde	17,18,29,43, 45, 58,60
Atrás da porta	19,26,34,39
Cabelo pixaim	4,35,36,37
Embarcação	31,40,53, 57,82, 86, 87, 96,122
Trocando em miúdos	22,37
Parceiros	16,21,24

Tabela 8: Quadro de incidência do G7

Gesto (G7)	
Música	Compassos
A grande ausente	1-7,17,18,20,22,38
A tarde	1-4,6, 29-32,44,46-48,60-63,65,69
Luiza	6-10,13,17,23,24
Minha	1-34,49-55
O sim pelo não	15-19,23
Parintintim	64-124
Pivete	1-6,9-31,33-39,41,43-56

Tabela 9: Quadro de incidência do G8

Gesto (G8)	
Música	Compassos
Embarcação	4, 5,13,20,30,41,42,57,58,97,98,105,113,114
Meu caro amigo	1-7,9-11,13-15,17,18,21,22,26,27,37,39,40-43
Minha	1-34, 53,54,56
Passaredo	1-8,13-32,42-44,46
A grande ausente	14,16,27
A noiva da cidade	12,15,20,24,27,31
A tarde	11,35,40,67,71,72
Atrás da porta	21,47
Cabelo pixaim	18,19,27
Cartão postal	2, 4,31,35,40,50
Luiza	13,16,17,19
Maria	28,29,30,37,38,41,50,54
Sem mais adeus	6,13,15,16,19,26
Trocando em miúdos	2,4,8,9
Último canto (incluso)	3,4, 7,15,17,19, 21,23,27,35,39,40
Ultimo retrato	1-3,8,17, 20,28,29,30
Vai passar	1-8,18,19,66,119,120

Tabela 10: Listagem dos trinta arranjos

Arranjo	Gênero	Compassos
A grande ausente	Canção	50
A noiva da cidade	Samba	107
A tarde	Samba-Canção	73
Amor barato	Samba	107
Anoiteceu	Samba	99
Atrás da porta	Samba-Canção	52
Cabelo pixaim	Marchinha	39
Cartão postal	Canção	53
Clara	Samba	60
Coração do Brasil	Samba	106
E se	Samba	69
Embarcação	Samba-Canção	129
Luiza	Canção	29
Maria	Canção	56
Mariposa	Toada	50
Meu caro amigo	Choro	44
Minha	Canção	56
O sim pelo não	Canção	24
Parceiros	Canção/Samba	61
Parintintim	Toada	124
Pássara	Valsa Sincopada	102
Passaredo	Toada	49
Pivete	Toada-Xaxado	57
Sem mais adeus	Samba-Canção	36
Tereza sabe sambar	Samba	78
Trocando em miúdos	Samba-Canção	45
Ultimo canto	Samba-Canção	44
Ultimo retrato	Canção	31
Vai passar	Samba	140
Valsa rancho	Valsa-Rancho	74
	Total:	2044

ANEXO II

OBRA/PARCERIAS

- A dor a mais (Francis Hime / Vinicius de Moraes)
- A grande ausente (c/ Paulo César Pinheiro)
- A invenção da rosa (c/ Geraldo Carneiro)
- À meia luz (c/ Ruy Guerra)
- A musa da TV (Francis Hime / Geraldo Carneiro)
- A noite (c/ Renata Pallottini)
- A noiva da cidade (Francis Hime / Chico Buarque)
- A tarde (c/ Olívia Hime)
- Alta madrugada (c/ Olívia Hime)
- Amor barato (c/ Chico Buarque)
- Anoteceu (c/ Vinicius de Moraes)
- Anunciação (c/ Paulo César Pinheiro)
- Atrás da porta (c/ Chico Buarque)
- Ave-Maria (c/ Ruy Guerra)
- Baião de jeito (c/ Cacaso)
- Baiãozão • Brasil lua cheia (c/ Moraes Moreira)
- Cabelo pixaim (c/ Cacaso)
- Cachoeira • Cada canção (c/ Olívia Hime)
- Cadê (Francis Hime / Simone Guimarães)
- Canção transparente (c/ Olívia Hime)
- Cara bonita (c/ Olívia Hime)
- Carnavais para coral e orquestra
- Carta (c/ Ruy Guerra)
- Cartão postal (c/ Olívia Hime)
- Choro incontido (c/ Paulinho da Viola)
- Choro rasgado (c/ Olívia Hime)
- Cinema Brasil (c/ Joyce)
- Cinzas (c/ Olívia Hime)
- Clara (c/ Geraldo Carneiro)
- Coração do Brasil (c/ Olívia Hime)
- Corpo feliz (c/ Cacaso)
- Demolição (c/ Carlos Queiroz Telles)
- Desacalanto (Francis Hime / Olívia Hime)
- Desembolada (c/ Chico Buarque)
- Doce vida (c/ Toquinho)
- Duas faces • E se... (c/ Chico Buarque)
- Elas por elas (c/ Cacaso)
- Embarcação (c/ Chico Buarque)
- Eu te amo, amor (c/ Vinicius de Moraes)
- Falcão • Flor de laranjeira (c/ Cacaso)
- Flor do mal (c/ Tite de Lemos)

- Flor no lago (c/ Paulo César Pinheiro)
- Gente carioca • Gozos da alma (c/ Geraldo Carneiro)
- Grão de milho (c/ Cacaso)
- História de amor (c/ Geraldo Carneiro)
- Homem feito (c/ Milton Nascimento)
- Hora e lugar (c/ Cacaso)
- Ieramá (c/ Ruy Guerra)
- J'ai grand faiblesse pour les femmes (c/ Georges Moustaki)
- Jardim Botânico • Joana • Laços de serpentina (c/ Toquinho)
- Lindalva (c/ Paulo César Pinheiro)
- Língua de trapo (c/ Cacaso)
- Lua de cetim (c/ Olívia Hime)
- Luar do Japão (c/ Cacaso)
- Luar (c/ Olívia Hime)
- Luz (c/ Nelson Ângelo)
- Luíza (c/ Chico Buarque)
- Luz da manhã (c/ Paulo César Pinheiro)
- Mais que imperfeito (Francis Hime / Geraldo Carneiro)
- Maracanã (c/ Paulo César Pinheiro)
- Maravilha (c/ Chico Buarque)
- Maria (c/ Vinicius de Moraes)
- Mariana (c/ Ivan Lins e Vitor Martins)
- Marina morena (c/ Cacaso)
- Mariposa (c/ Olívia Hime)
- Máscara (c/ Ruy Guerra)
- Meio demais (c/ Cacaso)
- Mente (c/ Olívia Hime)
- Meu caro amigo (c/ Chico Buarque)
- Meu coração (com Vinicius de Moraes)
- Meu homem (c/ Ruy Guerra)
- Meu melhor amigo (c/ Olívia Hime)
- Minas Goiás (c/ Cacaso)
- Minha (c/ Ruy Guerra)
- Minhas mãos (c/ Paulo César Pinheiro)
- Movimento da vida (c/ Fátima Guedes)
- Navio fantasma (c/ Paulo César Pinheiro)
- No parangolé do samba (c/ Paulo Cesar Pinheiro)
- Noiva da cidade (c/ Chico Buarque)
- O farol (c/ Milton Nascimento)
- O Rei de Ramos (c/ Dias Gomes e Chico Buarque)
- O sim pelo não (c/ Edu Lobo)
- O sinal (c/ Alberto Abreu)
- O tempo da flor (c/ Vinicius de Moraes)
- O terceiro amor (c/ Cacaso)
- Ode marítima (c/ Ruy Guerra)
- Olívia • Palavras cruzadas (c/ Toquinho)
- Parceiros (c/ Milton Nascimento)
- Parintintin (c/ Olívia Hime)
- Pássara (c/ Chico Buarque)

- Passaredo (c/ Chico Buarque)
- Patuscada (c/ Cacaso)
- Pau-brasil (c/ Geraldo Carneiro)
- Perdicion (c/ Geraldo Carneiro)
- Pivete (c/ Chico Buarque)
- Pó de granito (c/ Lenine)
- Por tudo que eu te amo (c/ Carlinhos Vergueiro)
- Por um amor maior (c/ Ruy Guerra)
- Pouco me importa (c/ Ruy Guerra)
- Promessas, promessas (c/ Abel Silva)
- Quadrilha (c/ Chico Buarque)
- Qualquer amor (c/ Chico Buarque)
- Quinteto de sopros
- Réquiem (c/ Ruy Guerra)
- Ribeirinho (c/ Cacaso)
- Rio Negro • Rio Vermelho (c/ Cacaso)
- Samba de Maria (c/ Vinicius de Moraes)
- Santa Tereza (c/ Olívia Hime)
- Saudade de amar (c/ Vinicius de Moraes)
- Se porém fosse portanto (c/ Cacaso)
- Sem mais adeus (c/ Vinicius de Moraes)
- Sem saudades (Francis Hime / Cartola)
- Sinfonia nº 1 • Sonho de moço (c/ Milton Nascimento)
- Tempo d a flor (c/ Vinicius de Moraes)
- Terceiro amor (c/ Cacaso)
- Tereza sabe sambar (c/ Vinicius de Moraes)
- Toadinha • Três Marias (c/ Olívia Hime)
- Trocando em miúdos (c/ Chico Buarque)
- Último canto (c/ Ruy Guerra)
- Último retrato (c/ Ruy Guerra)
- Um carro de boi dourado (c/ Gilberto Gil)
- Um dueto (c/ Capinan)
- Um seqüestrador (c/ Vinicius de Moraes e Adriana Calcanhoto)
- Uma canção perdida (c/ Olívia Hime)
- Un ucellino chiamatto Maria • Vai passar (c/ Chico Buarque)
- Valsa-rancho (c/ Chico Buarque)
- Velho moinho (c/ Olívia Hime)

Informação obtida no dicionário *Cravo Albin da Música Popular Brasileira*, disponível: http://www.dicionariompb.com.br/detalhe.asp?nome=Francis+Hime&tabela=T_FORM_A&qdetalhe=obr, acessado em 29/01/2008.

ANEXO III

DISCOGRAFIA

Francis Hime (1973) Odeon <i>LP</i>
Passaredo (1977) Som Livre <i>LP, CD</i>
Se porém fosse portanto (1978) Som Livre <i>LP</i>
Francis (1980) Som Livre <i>LP</i>
Sonho de moço (1981) Som Livre <i>LP</i>
Pau-brasil (1982) Som Livre <i>LP</i>
Essas parcerias (1984) Som Livre <i>LP</i>
Clareando (1985) Som Livre <i>LP</i>
Choro rasgado (1997) Universal Music <i>CD</i>
Álbum musical (1997) Warner <i>CD</i>
Meus caros pianistas (2002) Biscoito Fino <i>CD</i>
Sinfonia do Rio de Janeiro de São Sebastião (2002) Biscoito Fino <i>CD, DVD</i>
Brasil lua cheia (2003) Biscoito Fino <i>CD</i>
Brasil lua Cheia (2005) Biscoito Fino <i>DVD</i>
Arquitetura da flor (2006) Biscoito Fino <i>CD</i>
Francis ao vivo (2007) Biscoito Fino <i>CD, DVD</i>

Informação obtida no *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*, disponível: <http://www.dicionariompb.com.br/detalhe.asp?nome=Francis+Hime&tabela=T FORM A&qdetalhe=dis>, acessado em 29/01/2008.

ANEXO IV

a)

The Chancellor Illustrated Family Encyclopedic Dictionary, Oxford University Press, 1975.

gesture. 1. Significant movement of limb or body; use of such movements as expression of feeling or rhetorical device. 2. Step or move calculated to evoke response from another or convey intention.
gesticulate. Use expressive motion of limbs or body with or instead of speech.

"The Chancellor Illustrated Family Encyclopedic Dictionary, Oxford University Press, 1975.

gesto n. I. Movimento significante de membro ou corpo; uso de tais movimentos como expressão de sentimento ou dispositivo retórico. 2. Passo ou movimento calculado para evocar resposta de outrem ou transmitir intenção.

Gesticular. Uso do movimento expressivo de membros ou do corpo com ou em lugar da fala."³²⁰

b)

The Scribner-Bantam English Dictionary, 1979 Bantam Books Inc.

gesture [ML posture, bearing] n **1** bodily movement expressing or emphasizing an idea or emotion ; **2** act conveying intention. ... SYN n attitude, action, posture, gesticulation.

"The Scribner-Bantam English Dictionary, 1979 Bantam Books Inc.

Gesto [ML postura, posição] n **1** movimento corporal expressando ou enfatizando uma idéia ou emoção; **2** ato de transmitir intenção. ... SYN n atitude, ação, postura, gesticulação."

c)

WWWebster Dictionary, at: <http://www.m-w.com>.

Main Entry: **1 gesture**. Pronunciation: 'jes-ch&r, 'jesh- Function: noun

Etymology: from Medieval Latin gestura mode of action, from Latin gestus, past participle of gerere

Date: 15th century

1 : archaic : CARRIAGE, BEARING

2 : a movement usually of the body or limbs that expresses or emphasizes an idea, sentiment, or attitude

3 : the use of motions of the limbs or body as a means of expression

4 : something said or done by way of formality or courtesy, as a symbol or token, or for its effect on the attitudes of others <a political gesture to draw popular support — V. L. Parrington>

"WWWebster Dictionary, at: <http://www.m-w.com>.

verbete principal: **1 gesto**. Pronúncia: 'jes-ch&r, 'jesh-Função: substantivo

Etimologia: do Latin medieval gestura modo de ação, do Latin gestus, particípio passado de gerere

Data: século 15

1: arcaico: comportamento, posição

2: um movimento habitual do corpo ou membros que expressam ou enfatizam uma idéia, sentimento, ou atitude

3: o uso de movimentos dos membros ou corpo como meio de expressão

4: alguma coisa dita ou feita por via da formalidade ou cortesia, como um símbolo ou emblema, ou para seu efeito nas atitudes dos outros <um gesto político para atrair apoio popular - V. L. Parrington>"

³²⁰ Tradução de minha autoria.

d)

Webster's Revised Unabridged Dictionary (1913).

Gesture.

1. Manner of carrying the body; position of the body or limbs; posture.
2. A motion of the body or limbs expressive of sentiment or passion; any action or posture intended to express an idea or a passion, or to enforce or emphasize an argument, assertion, or opinion.

“Webster's Revised Unabridged Dictionary (1913).

Gesto.

1. Maneira de levar o corpo; posição do corpo ou membros; postura.
2. Um movimento, do corpo ou membros, expressivo de sentimento ou paixão; qualquer ação ou postura planejada para expressar uma idéia ou uma paixão, ou para reforçar ou enfatizar um argumento, afirmação , ou opinião.”