



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA  
ESCOLA DE MÚSICA**

**MISTURA DE TRADIÇÕES MUSICAIS:  
SEMIOSE E REPRESENTAÇÃO MENTAL  
NA PERFORMANCE DOS ARRANJOS PIANÍSTICOS  
DE FRANCIS HIME**

*RAIMUNDO MENTOR DE MELO FORTES FILHO*

**SALVADOR**

**2008**



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA  
ESCOLA DE MÚSICA**

**MISTURA DE TRADIÇÕES MUSICAIS:  
SEMIOSE E REPRESENTAÇÃO MENTAL  
NA PERFORMANCE DOS ARRANJOS PIANÍSTICOS  
DE FRANCIS HIME**

*RAIMUNDO MENTOR DE MELO FORTES FILHO*


Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Música (Área de concentração: Execução Musical).

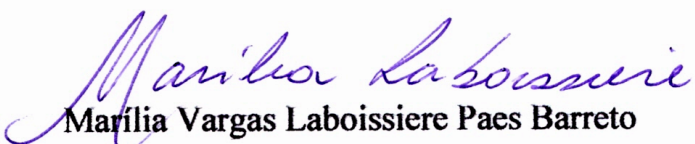
Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Diana Santiago.

**SALVADOR**

**2008**

A Tese de Raimundo Mentor de Melo Fortes Filho foi aprovada

  
Diana Santiago da Fonseca  
Orientadora

  
Marília Vargas Laboissiere Paes Barreto

  
Marcus Straubel Wolff

  
Ricardo Mazzini Bordini

  
Ângela Elizabeth Lühning

Salvador, 18 de dezembro de 2008

Às pessoas amigas, nos diversos planos da vida,  
que torceram e auxiliaram para que este  
trabalho pudesse ser realizado.

Em memória de meu querido pai Raimundo Fortes,  
do meu tio Jão Só, de Onesy Monteiro, de minha avó  
Irene Melo e da saudosa Prof<sup>fa</sup>. Maria de Lourdes Szabó.

# ÍNDICE

RESUMO.....	ix
ABSTRACT.....	xii
AGRADECIMENTO.....	xv
LISTA DE TABELAS.....	xvii
LISTA DE FIGURAS.....	xix
LISTA DE EXEMPLOS .....	xx

## Capítulo

### 1. CONTEXTUALIZAÇÃO

Considerações sobre a pesquisa.....	1
Introdução.....	1
Aspectos conceituais.....	3
Problema.....	5
Justificativa.....	5
Objetivos.....	10
Geral.....	10
Específico.....	10
Procedimentos metodológicos.....	11
Aspectos biográficos.....	12
Aspectos sócio-históricos da Música Popular Brasileira .....	26
Estética da mistura.....	41
A mistura nos arranjos pianísticos de Francis Hime.....	51

### 2. ANÁLISE COMPARATIVA DE GESTOS PIANÍSTICOS

Aspectos conceituais.....	67
Conceituação geral do termo “gesto” .....	67
Conceituação específica do termo “gesto” em música.....	70
Conceituação do termo “textura” .....	79
Considerações preliminares da análise comparativa.....	81
Gesto G1.....	85

G1 como acompanhamento.....	85
Aspectos de polirritmia.....	94
Uso de nota pedal no G1.....	96
Presença de saltos no G1.....	97
Movimento angular como variante do G1.....	99
Gesto G2.....	102
Acompanhamento arpejado e compartilhado pelas mãos...	102
O uso do G2 como incremento de acordes e ponte entre registros.....	103
O uso do G2 como finalização.....	106
Uso do G2 na antecipação de acordes.....	107
Movimento contrário do G2.....	109
Gesto G3.....	113
Acompanhamento e finalização da peça .....	114
G3 em textura polifônica.....	116
Uso de saltos integrando o G3.....	120
G3 com terminação em nota melódica.....	122
G3 como antecipação de acordes.....	124
Gesto G4.....	127
Acompanhamento arpejado ascendente e descendente compartilhado pelas mãos.....	127
Textura polifônica .....	129
Uso do G4 como condução harmônica .....	132
G4 como ponte entre notas de registros extremos.....	133
Gesto G5.....	137
Uso do G5 como preenchimento harmônico.....	137
Presença de tenutas na composição do G5.....	140
Textura polifônica.....	141
Uso do G5 com melodia no baixo.....	145

Gesto G6.....	148
Gesto composto por intervalo composto ascendente e arpejo descendente.....	148
Execução compartilhada pelas mãos.....	150
Amplitude no salto.....	152
Movimento angular.....	153
Gesto G7.....	155
Gesto caracterizado pelo ostinato.....	155
Presença de intervalos harmônicos e acordes na composição do G7.....	160
Uso de terças harmônicas no G7 em movimento compartilhado pelas mãos.....	163
Uso de nota pedal.....	166
Gesto G8.....	169
Terças em movimento melódico de salto.....	169
O uso de terças harmônicas em escala.....	173
O uso de terças como ornamento.....	177
Terças em trilo.....	177
Terças compondo apogiaturas.....	179
O uso de terças harmônicas em textura polifônica.....	182
O uso de terças a compor elementos de polirritmia .....	184
<b>3. SEMIOSE E REPRESENTAÇÃO MENTAL NA PERFORMANCE DOS ARRANJOS PIANÍSTICOS DE FRANCIS HIME.</b>	
A relação triádica do signo.....	186
Teoria geral dos signos e os arranjos de Francis Hime.....	204
Gesto e representação mental.....	211
Representação de nível superior e o significado do gesto..	227
<b>4. SEMÂNTICA TEXTUAL E PERFORMANCE MUSICAL</b>	
Considerações preliminares.....	239
Análise das canções.....	247
Análise da canção “Minha” .....	247

Aspectos fraseológicos .....	248
Aspectos de dinâmica .....	250
Análise da peça “Atrás da porta” .....	254
Aspectos fraseológicos.....	255
Definição do plano de dinâmica.....	257
Seção A (c.11-38).....	256
Seção B (c. 39-60).....	256
Análise da canção “A grande ausente”.....	261
Aspectos fraseológicos.....	262
Definição do plano de dinâmica.....	264
Análise do samba canção “Embarcação” .....	267
Análise fraseológica.....	270
Delimitação do plano de dinâmica.....	272
Análise 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.....	277
Análise comparativa da peça “Minha”.....	280
Análise comparativa da peça “Atrás da porta” .....	283
Análise comparativa da peça “A grande ausente” .....	286
Análise comparativa da peça “Embarcação” .....	289
<b>5. CONCLUSÃO.</b>	
Capítulo I.....	293
Capítulo II.....	295
Primeiro gesto (G1).....	296
Segundo gesto (G2).....	297
Terceiro gesto (G3).....	297
Quarto gesto (G4).....	298
Quinto gesto (G5).....	298
Sexto gesto (G6).....	301



Sétimo gesto (G7).....	301
Oitavo gesto (G8).....	302
Considerações quantitativas da análise comparativa.....	303
Capítulo III.....	305
Capítulo IV.....	307
Considerações finais.....	314
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	317
Anexos	
1. ANEXO I .....	AI-I
2. ANEXO II.....	AII-I
3. ANEXO III.....	AIII-I
4. ANEXO IV.....	AIV-I

## RESUMO

A tese “Mistura de tradições musicais: semiose e representação mental na performance dos arranjos pianísticos de Francis Hime” abrange, de forma integrativa, aspectos do contexto sócio-histórico, estéticos, gestuais e semióticos dos arranjos pianísticos presentes no Songbook deste compositor. No primeiro capítulo, “Contextualização”, são abordados os aspectos biográficos do compositor Francis Hime, situando seus arranjos pianísticos nos aspectos estéticos e sócio-históricos da Música Popular Brasileira, apontando para uma mistura de tradições musicais acadêmica e popular presente na obra desse compositor.

No capítulo II, “Análise comparativa de gestos pianísticos” é feita uma análise da influência da tradição musical acadêmica na composição dos arranjos pianísticos, que compõem o songbook do compositor brasileiro Francis Hime, através de comparações de uma seleção de oito gestos pianísticos. O critério de seleção para estes gestos abarca o percentual de incidência destes nos arranjos pianísticos, as dificuldades inerentes à execução dos mesmos e os padrões de movimento que expressam semelhança com os gestos presentes nas obras dos compositores Chopin, Brahms e Debussy, referidos por Hime como influenciadores na sua formação pianística. São analisadas relações que abrangem aspectos de execução e composição musical, possibilitando a identificação do processo de assimilação e de mistura de influências culturais atinentes às tradições musicais relacionadas ao âmbito popular e às de vertente acadêmica. As comparações realizadas visam proporcionar uma melhor compreensão contextual e analítica de como se evidencia, em termos do código musical, o processo de hibridização de

tradições musicais, e de que forma se constitui a “roupagem” acadêmica dada aos arranjos mediante a análise técnico-interpretativa dos gestos que os compõem.

No capítulo III, “Semiose e representação mental do gesto na performance dos arranjos pianísticos de Francis Hime”, é abordada a conceituação de gesto, partindo do âmbito geral até a especificidade da performance musical, analisando-se, através do aporte teórico da semiótica da música – tendo por base a teoria geral dos signos de Charles Sanders Peirce – de que forma o processo de significação, atrelado à mistura de tradições musicais (acadêmica e popular) e à representação mental do gesto pianístico, constitui importante auxílio na performance dos arranjos pianísticos de Francis Hime.

No quarto capítulo é realizada uma análise semântica da letra de quatro canções relativas aos arranjos pianísticos de Francis Hime, de modo a nortear as delimitações fraseológicas, estruturais e de dinâmica das peças analisadas. São gerados gráficos de dinâmicas a partir da análise semântica das letras das mesmas, sendo tais gráficos comparados com gráficos gerados em função das performances das peças analisadas por pianistas acadêmicos e populares, presentes no CD “Meus caros pianistas”, propiciando uma rica gama de informações, de modo a enriquecer o escopo de escolhas interpretativas pautadas no enlace entre letra e música.

O quinto e último capítulo explicita as considerações finais dos capítulos anteriores, facultando uma visão integrativa e multifacetada dos arranjos pianísticos de Francis Hime, pautada na importância das relações contextuais, gestuais e semióticas, abordando o gesto como elemento de marcada

importância na significação musical correlata à mistura de tradições musicais, acadêmica e popular.

Palavras-chaves: Arranjo, Francis Hime, Gesto, Música popular, Piano, Semiótica.

## **ABSTRACT**

The dissertation "Mixture of musical traditions: semiose and mental representation in the performance of Francis Hime's pianistic arrangements" in integrated form, embraces aspects of the Social-historical context, aesthetic, gestual and semiótics of the pianistic arrangements in your Songbook. In the first chapter, "Contextualização", composer Francis Hime's biographical aspects are approached, placing their arrangements in the aesthetic and Social-historical aspects of the Brazilian popular music, appearing for a mixture of traditions academic and popular musical present in that composer's work.

In the chapter II, "Comparative analysis of pianistic gestures", is made an analysis of the influence of the academic musical tradition in the composition of pianistic arrangements pianísticos included in Francis Hime's Songbook through comparisons of a selection of eight gestures. The selection criterion for these gestures embraces the percentile of incidence of them in the pianistic arrangements, the inherent difficulties to the execution and the movement patterns that express similarity with the gestures in composers Chopin's works, Brahms and Debussy, that according to Hime they influenced your pianistic learning. The analyzed relationships include performance aspects and musical composition, making possible the identification of the assimilation process and of mixture of concerning cultural influences referent to the musical traditions related to the popular scop and the one of academic slope. The accomplished comparisons seek to provide a better analytical and contexture understanding of as it is evidenced, about the musical code, the process of mixture of musical

traditions, and that it forms if it constitutes the academic "apparel" given to the arrangements by the technician-interpretative analysis of the gestures that compose them.

In the chapter III, "Semiosis and mental representation of the gesture in the performance of Francis Hime's pianistic arrangements", the gesture concept is approached, leaving from the general extent to the specificity of the musical performance, being analyzed, through the theoretical contribution of the semiotics of the music - tends for base the general theory of Charles Sanders Peirce signs - that it forms the meaning process linked to the mixture of musical traditions (academic and popular) and to the mental representation of the pianistic gesture, that establish important aid in the performance of Francis Hime's pianistic arrangements.

In the fourth chapter a semantic analysis is accomplished from the text four relative songs to Francis Hime's pianistic arrangements, in way to orientate the melodic phrases, structural and dynamics delimitations of the analyzed pieces. Graphs of dynamics are generated starting from the semantic analysis of the text of the same ones, being such graphs compared with graphs generated starting from of the performances of the pieces analyzed by academic and popular pianists included in CD "My dear pianists", propitiating a rich range of information in way to enrich the mark of ruled interpretative choices in the connection between letter and music.

The fifth and last chapter explicit the final considerations of the former chapters, allowing a integrative multifaceted view about Francis Hime's pianistic arrangements, ruled in the importance of the contexture, gestual and semiotics relationships, approaching the gesture as element of marked

importance in the musical meaning relative to the musical, academic and popular mixture of traditions.

Word-key: Arrangement, Francis Hime, Gesture, Popular Music, Piano,  
Semiotics.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço a Deus e à Espiritualidade Maior pela oportunidade da vida, do crescimento pautado no aprendizado constante e pela inspiração positiva em momentos decisivos da minha existência.

Agradeço aos meus pais: Ariadne Melo Garrido e Raimundo Fortes (in memoriam) pelo ensejo da minha encarnação e pelo seu amor em todos os meus passos.

Agradeço à Salete Fortes pela presença materna e apoio em todos os momentos de minha caminhada.

Agradeço a Rui Maia pelo exemplo, estímulo, força e presença sempre amiga e companheira.

Agradeço à amiga e orientadora, professora Diana Santiago, pela ajuda indispensável à efetivação deste trabalho, pelo meu atual desenvolvimento pianístico, pelo apoio em tantos momentos difíceis, pelo seu estímulo, participação, e por, vezes, parceria em momentos musicais de grande importância em minha vida.



Agradeço à saudosa e querida professora Maria de Lourdes Penna Szabó (in memoriam) que está sempre presente nas minhas vivências musicais.

Agradeço a Vinícius Castro Gomes de Souza pela importante e prestimosa ajuda no processo de digitação e formatação deste trabalho.

Agradeço aos professores Marcus Wolff e José Luiz Martinez (in memoriam) pela valiosa ajuda no norteamento do aporte teórico em semiótica peirceana aplicado neste trabalho.

Agradeço aos professores Angela Lühning, Ricardo Bordini e Marília Laboissière pela importante contribuição, com valiosas sugestões, no processo de qualificação deste trabalho.

Agradeço à direção, aos professores, colegas e funcionários da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia pelo apoio à elaboração deste trabalho.

Agradeço à Denise Lima pela presença atuante nas diversas representações que perpassaram a significação deste trabalho.

Agradeço a todas as pessoas que, nas diversas expressões da existência, colaboraram direta ou indiretamente para que eu pudesse chegar a este momento.

## LISTA DE TABELAS

Tabela 1.	Gestos selecionados e suas características em termos de execução.....	83
Tabela 2.	Quadro de incidência do G1.....	AI- I
Tabela 3.	Quadro de incidência do G2.....	AI- II
Tabela 4.	Quadro de incidência do G3.....	AI- II
Tabela 5.	Quadro de incidência do G4.....	AI- III
Tabela 6.	Quadro de incidência do G5.....	AI- III
Tabela 7.	Quadro de incidência do G6.....	AI- IV
Tabela 8.	Quadro de incidência do G7.....	AI- IV
Tabela 9.	Quadro de incidência do G8.....	AI- IV
Tabela 10.	Listagem dos trinta arranjos.....	AI- V
Tabela 11.	Seções da canção Minha.....	248
Tabela 12.	Demarcação das frases da <b>seção A</b> na canção “Minha”.	249
Tabela 13.	Demarcação das frases da <b>seção B</b> na peça “Minha”....	249
Tabela 14.	Demarcação das frases na <b>coda</b> na canção “Minha”.....	250
Tabela 15.	Quadro de seções da canção “Atrás da porta”.....	255
Tabela 16.	Demarcação das frases da <b>seção A</b> na peça “Atrás da porta”.....	256
Tabela 17.	Demarcação das frases na <b>seção B</b> .....	256
Tabela 18.	Seções da canção “A grande ausente”.....	261
Tabela 19.	Demarcação das frases na <b>seção A</b> da canção “A grande ausente.”.....	262
Tabela 20.	Demarcação das frases na <b>seção B</b> da canção “A grande ausente”.....	263
Tabela 21.	Demarcação das frases na <b>seção A</b>	263
Tabela 22.	Demarcação das seções no samba-canção “Embarcação”.....	268

Tabela 23.	Demarcação das frases na <b>seção A</b> no samba-canção “Embarcação”.....	270
Tabela 24.	Demarcação das frases na <b>seção B</b> no samba-canção “Embarcação”.....	270
Tabela 25.	Demarcação das frases na <b>seção A’</b> no samba-canção “Embarcação”.....	271
Tabela 26.	Demarcação das frases na <b>seção B’</b> no samba-canção “Embarcação”.....	271
Tabela 27.	Canções analisadas e pianistas respectivos.....	278

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1.	Relação triádica do signo.....	192
Figura 2.	Triângulo de Peirce.....	200
Figura 3.	Componentes do signo.....	203
Figura 4.	Gráfico de dinâmica da peça “Minha”.....	253
Figura 5.	Gráfico de dinâmica da peça “Atrás da porta”.....	260
Figura 6.	Gráfico de dinâmica da peça “A grande ausente”.....	266
Figura 7.	Gráfico de dinâmica do samba-canção “Embarcação”....	276
Figura 8.	Conteúdo semântico (D1).....	281
Figura 9.	Performance (P1).....	281
Figura 10.	Conteúdo semântico (D2).....	284
Figura 11.	Performance (P2).....	284
Figura 12.	Conteúdo semântico (D3).....	287
Figura 13.	Performance (P3).....	287
Figura 14.	Conteúdo semântico (D4).....	290
Figura 15.	Performance (P4).....	290

## LISTA DE EXEMPLOS

Ex. 1.	A grande ausente c. 35.....	85
Ex. 1.1.	Atrás da porta c. 37.....	85
Ex. 2.	Estudo n.1 (c. 32-34) – Debussy.....	87
Ex. 3.	Noturno op. 9 n. 1 (c. 58-60) – Chopin.....	87
Ex. 4.	Atrás da porta (c. 1-2).....	88
Ex. 5.	Noturno Op 9 n.1 (c. 19 a 21) – Chopin.....	89
Ex. 6.	Passepied (c. 128-131) – Debussy.....	90
Ex. 7	Mariposa (c. 9-11).....	90
Ex. 8	Scherzo Op. 4 (c. 18-29) – Brahms.....	92
Ex. 9	Minha (c. 33-36).....	93
Ex. 10	Parceiros c.10-12.....	94
Ex. 11	Balada Op. 118 (c. 42-45) – Brahms.....	95
Ex. 12	Atrás da porta (c. 31-33).....	96
Ex. 13	Balada (63-65) – Debussy.....	96
Ex. 14	Maria c. 4-6.....	97
Ex.15	Quarta Balada (c. 3-7) – Chopin.....	98
Ex. 16	Noturno Op. 27 n.2 (c. 13-15) – Chopin.....	98
Ex.17.1	A noiva da cidade (c.14-17).....	100
Ex. 17.2	Atrás da porta (c.4 e 5).....	100
Ex. 18	Noturno Op. 27 n.1 (c. 34-35) – Chopin.....	101
Ex. 19	Noturno Op. 9 n. 1 (c. 13-15) – Chopin.....	101
Ex. 20	Luiza (c. 1-4).....	102

Ex. 21	Presença gestual na canção Último Retrato (c.1-40).....	104
Ex. 22	A noiva na cidade (c. 26-27).....	104
Ex. 23	Mariposa (c. 15-16).....	104
Ex. 24	Último canto (c. 1-3).....	105
Ex. 25	Clair de Lune. (c 27-28) - Debussy.....	105
Ex. 26	Estudo n. 3 do primeiro livro (c. 78-83) – Debussy.....	106
Ex. 27.	Último canto (c. 39-43).....	106
Ex. 28	Sem mais adeus (c. 33-36).....	107
Ex. 29	Embarcação (c. 127-129).....	107
Ex. 30	Mariposa (c. 47-50).....	107
Ex. 31	A noiva da cidade (c. 46-47).....	107
Ex. 32	Primeiro prelúdio do segundo livro (c. 46-48) – Debussy.	108
Ex. 33	Oitavo prelúdio do segundo livro. (c. 71-74) – Debussy.....	109
Ex. 34	Prelúdio XI, livro I. (c. 44-46) – Debussy.....	110
Ex. 35	Ballada Op. 10 n. 4 (c. 1-4) – Brahms.....	110
Ex. 36	Prelúdio IV livro I (c. 36-37) – Debussy.....	110
Ex. 36.1	Estudo n. 11 livro II (c. 15-16) – Debussy.....	111
Ex 37 a	Parceiro (c. 40).....	111
Ex.37 b	Atrás da porta (c. 42-43).....	111
Ex. 38.	A grande ausente (c. 34-35).....	112
Ex. 39 a	Trechos do Samba-canção Atrás da porta / a) c.13.....	114
Ex.39 b	Trechos do Samba-canção Atrás da porta / b) c.50-51.....	114
Ex. 40.	Debussy – Clair de Lune (cinco últimos compassos).....	115
Ex. 40.1	Debussy – Rêverie (G3 no penúltimo compasso da peça).	115
Ex. 41	Cartão postal (c. 50-53).....	116
Ex. 42	Luiza (c. 17-19).....	117
Ex 43.	Brahms – Sonata n.1 (c. 197-200).....	117

Ex. 44	Chopin – Sonata n.2. op.35 (primeiro movimento).....	117
Ex. 45	Trocando em miúdos (c.18-19).....	118
Ex. 46	Brahms – Variações e Fuga, var. 24 (c. 5-8). (G3).....	118
Ex. 47	Mariposa (c. 33-38).....	119
Ex. 48	Debussy – Rêverie (c. 25-28).....	119
Ex. 48.1	Terceiro movimento da Sonata no.2 (c.31-40) – Chopin....	121
Ex. 48.2	Parceiros c. 25-26.....	121
Ex. 49	Passará c.53-56.....	121
Ex. 50	Prelúdio n.6 (c. 9-13) – Chopin.....	122
Ex. 50.1	Valsa Op. 64 em mi menor (c. 76-78) – Chopin.....	122
Ex. 50.2	Rêverie (c. 78-81) – Debussy .....	123
Ex. 51	Minha c. 41-42.....	124
Ex 52	Noturno op.32 n. 1 em B maior (c. 17-19) – Chopin.....	124
Ex. 53	A noiva da cidade (c. 42-43).....	125
Ex. 54	Rapsódia em mi bemol maior / op. 119/4 (c. 80-89) – Brahms.....	126
Ex. 55	Sonata no1 (c. 62-66) – Brahms.....	126
Ex. 56	Prelúdio III do livro II (c. 26-29) – Debussy.....	127
Ex. 57	A tarde (c. 5-8).....	128
Ex. 58	Rapsódia em Bm op. 79/1 (c. 6-14) – Brahms.....	129
Ex. 58.1	Embarcação (c. 1-4).....	130
Ex. 59	Balada op. 118 em G m (c.50-53) – Brahms.....	131
Ex. 60	Estudo XI do segundo livro (c. 7-8) – Debussy.....	132
Ex. 61	Prelúdio VIII do segundo livro (c. 11-14) – Debussy.....	133
Ex. 62	Prelúdio VII do primeiro livro (c. 1-2) – Debussy.....	133
Ex. 63	Estudo XI do segundo livro (c. 64-67) – Debussy.....	135
Ex. 64	Embarcação c.121-126.....	135
Ex. 65	Último Canto c. 13-20.....	135

Ex. 66	Arabesque (c. 17-18) – Debussy.....	135
Ex. 67	Parceiros (c.31-33).....	136
Ex. 68	Sem Mais Adeus (c.5-8).....	136
Ex. 69	Anoiteceu (c.1-4).....	137
Ex. 70	Clara (c.1-3).....	138
Ex. 71	Polonaise op. 53 (c.124-126) - Chopin.....	139
Ex. 72	Passará (c.29-32).....	140
Ex. 73 a	Prelúdio XVII – Chopin. / a) c. 6-10.....	140
Ex. 73 b	Prelúdio XVII – Chopin. / b) c.29-33.....	140
Ex. 74	Tereza Sabe Sambar (c.75-78).....	141
Ex. 75	E Se (c.60-64).....	141
Ex. 76	Amor barato (c.1-4).....	142
Ex. 77	Polonaise Fantaisie op. 61 (c.49-51) – Chopin.....	142
Ex. 78	Polonaise op. 44 (5 Últimos compassos da peça) – Chopin.....	143
Ex. 79	Parintintim c.29-31 (3v) Nota Ligada.....	143
Ex. 80	Polonaise Fantaisie op. 61 (c.46-48) – Chopin.....	144
Ex. 81	Passaredo c.9-12.....	144
Ex. 82	Passaredo c.38-40.....	145
Ex. 83	Trois Polonaises N.2 Opus 71 (C.83-86) – Chopin.....	145
Ex. 84	84: Pássara (c.1-8).....	146
Ex. 85	Nono Prelúdio do primeiro livro (c.113-122) – Debussy.....	146
Ex. 86	A noiva da cidade (c.1-9).....	147
Ex. 87.	Romance em fá maior op.118 n. 5 (c.49-51) – Brahms.....	147
Ex. 88.	A grande ausente (c.28-30).....	149
Ex. 89.	Capriccio op.76 n.2 (c.85-88) – Brahms.....	149
Ex. 90.	A tarde (c.29 e 30).....	150
Ex. 91	A noiva da cidade (c.38-41).....	151



Ex. 92	Capriccio op.76 n.1 (c.4-6) – Brahms.....	151
Ex. 93	Capriccio op.76 n.1 (c.34-37) – Brahms.....	152
Ex. 94	Parceiros (c.16).....	152
Ex. 95	Capriccio op.76 n.2 (c.61-64) - Brahms.....	153
Ex. 96	Trocando em miúdos (c.21 e 22).....	153
Ex. 97	Atrás da porta (c.25-27).....	153
Ex. 98	Embarcação (c.65-68).....	154
Ex. 99	Noturno op.27. n.2 (c.4-6).....	155
Ex. 100	Parintintin c.77-88.....	155
Ex. 101	Prelúdio 26 (c.1-12) – Chopin.....	157
Ex. 102	Parintintin / coda (c. 115-123).....	157
Ex. 103	Pivete (c.17-28).....	157
Ex. 104	Passepied (c.1-7) - Debussy.....	158
Ex. 105	Capriccio op.116 n.7 (c.17-20) – Brahms.....	158
Ex. 106	Ballade op.118 n.3 (c.38-41) – Brahms.....	159
Ex. 107	Luiza (c.8-10).....	160
Ex. 108	Prelúdio n.15 (c.10-14) – Chopin.....	161
Ex. 109	O sim pelo não (c.17-20).....	162
Ex. 110	Noturno op.32 n.1 (c..43-46) – Chopin.....	162
Ex. 111	Minha (c.5-8).....	165
Ex. 112	Prelúdio 11 do segundo livro (c.13-17) – Debussy.....	165
Ex. 113	Prelúdio do segundo livro (c.33-36) – Debussy.....	165
Ex. 114	Minha (c.25-28).....	165
Ex. 115	Capriccio op.116 n.1 (c.67-74) Brahms.....	166
Ex. 116	A tarde (c.1-4).....	166
Ex. 117	Ballade op.10 n.4 – Brahms.....	166
Ex. 118	Pivete /introdução (c.1-4).....	167

Ex. 119	Capriccio op.76 n.1 (os cinco últimos compassos da peça) – Brahms.....	167
Ex. 120	A grande ausente (c.1-4).....	168
Ex. 121	Prelúdio 10, n.1 (c.79-81) – Debussy.....	169
Ex. 122	Meu caro amigo (c.1-13).....	170
Ex. 123	Capriccio op. 76 n. 2 (c.15-18) – Brahms.....	171
Ex. 124	Intermezzo op118 n. 6 (c.10-16) – Brahms.....	171
Ex. 125	Suíte Bergamasque - Minueto (c.4-6) – Debussy.....	172
Ex. 126	Estudo op 10 n.3 (c.32-35) – Chopin.....	172
Ex. 127	Noturno op 9 n.1 (c.82-85) – Chopin.....	172
Ex. 128	Sem mais adeus (c.13-16).....	174
Ex. 129	Capriccio op.76 n. 8 (c.17-20) – Brahms.....	174
Ex. 130	Arabesque n.1 (c.34-37) – Debussy.....	174
Ex. 131	Prelúdio 9 livro 1 (c.31-33) – Debussy.....	174
Ex. 132	A noiva da cidade (c.10-13).....	175
Ex. 133	Último canto (c.39 e 40).....	175
Ex. 134	Intermezzo (c. 31 e 32) – Brahms.....	175
Ex. 135	Último retrato (c.28-31).....	176
Ex. 136	Estudo n. 2 do primeiro livro (c.18-20) – Debussy.....	176
Ex. 137	Estudo n. 2 do primeiro livro (c.11) – Debussy.....	176
Ex. 138	Passaredo (c.1-8).....	178
Ex. 139	Cartão postal (c.50-53).....	178
Ex. 140	Estudo n. 2 livro 1 (c.21-23) – Debussy.....	178
Ex. 141	Estudo n. 2 livro 1 (c.29) – Debussy.....	178
Ex. 142	Prelúdio 9 livro 1 (c. 37-39) – Debussy.....	179
Ex. 143	Noturno op. 9 n.1 (c.61-66) – Chopin.....	179
Ex. 144	Trocando em miúdos (c.1-4).....	180
Ex. 145	Cartão postal (c.35 e 36).....	181

Ex. 146	A grande ausente (c.13-16).....	181
Ex. 147	Clair de lune (c.1-3) – Debussy.....	181
Ex. 148	Clair de Lune (c.53 e 54) – Debussy.....	181
Ex. 149	Noturno op.32 n.1 (c.20-23) – Chopin.....	182
Ex. 150	Cabelo pixaim (c.19 e 20).....	183
Ex. 151	Intermezzo op.117 n.2 (c.35 –39) – Brahms.....	183
Ex. 152	Intermezzo op 116 n.6 (c.1-5) – Brahms.....	183
Ex. 153	Intermezzo op 119 n.3 c.1-5 – Brahms.....	183
Ex. 154	Noturno op 72 n. 1 (c.4 e 5) – Chopin.....	184
Ex. 155	Embarcação (c.57 e 58).....	184
Ex. 156	Noturno op 27 n.2 (c.35 e 36) – Chopin.....	185
Ex. 157	Gráfico de incidências dos gestos .....	303

# CAPÍTULO I

## CONTEXTUALIZAÇÃO

### Considerações sobre a pesquisa

#### Introdução

O talento criativo de Francis Hime, dada a sua versatilidade como compositor, instrumentista e regente, possui uma grande importância no panorama da música popular brasileira, tendo realizado diversos trabalhos com renomados artistas da Música Popular Brasileira (Vide Anexo II). Tal fato é atestado pelo renomado compositor Dorival Caymmi:

Tenho amizade de encontros raros com Francis. Mas minha admiração por sua obra supera qualquer distância. Conheci-o em uma viagem para Angola, em 1980. Viajamos com uma patota grande, o Chico também estava. Só um superdotado compõe *Minha*. Esta canção é de uma beleza indescritível. Francis é um compositor da mais pura linhagem. Pela sua obra, parte aqui neste livro [*Songbook* de Hime] registrada, o meu respeito e admiração.<sup>1</sup>

Quanto ao seu refinamento em suas composições e arranjos, Flavio Marinho aborda que “embora ele já tenha composto uma série de sambas, choros e baiões, e seja dono de uma intensa brasilidade, sempre que penso em Francis Hime me vem à cabeça um naipe de cordas extremamente bem entrosadas e harmoniosas.”<sup>2</sup>

Ao tomar contato com os arranjos pianísticos de algumas de suas canções populares contidos no seu *Songbook* (2001), editado por Almir

---

<sup>1</sup> Almir Chediak, *Francis Hime: Songbook* (Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2001), 50.

<sup>2</sup> *Ibid.*, 49.

Chediak, interessei-me em tocar tais arranjos, percebendo uma significativa qualidade musical na produção destes e uma interessante estruturação melódica e harmônica, com sugestiva aproximação de elementos musicais, sobretudo pela aplicação de gestos pianísticos correlatos à música vinculada à tradição acadêmica. É importante ressaltar que a formação musical de Hime foi também pautada no âmbito da música vinculada à tradição acadêmica, como será mais detalhado no decurso desse trabalho.

Como pianista de formação atrelada à tradição musical acadêmica, achei enriquecedor para minha formação musical, adentrar-me no âmbito da Música Popular Brasileira, como forma de redimensionar o escopo de significações em torno do meu fazer musical. Dessa forma, a produção pianística de Francis Hime contida em seu *Songbook*, possibilitou-me, em função de se tratarem de arranjos integralmente escritos e por possuir elementos musicais potencialmente remissivos ao âmbito da música pianística acadêmica, uma espécie de mediação entre a minha vivência musical pianística e o âmbito de significações relacionado à música popular.

Tal contexto facultou-me o interesse em realizar uma abordagem analítica, investigando de que forma se expressa, nos arranjos pianísticos desse compositor, a mistura de tradições musicais, acadêmica e popular, relativa aos elementos musicais constitutivos de sua produção pianística, considerando a importância de tais elementos no âmbito da cognição e performance dos arranjos pianísticos contidos em seu *Songbook*.

O escopo analítico aplicado neste trabalho foi pautado em processo integrativo e multifacetado correlato aos aspectos biográficos, históricos, semióticos, estruturais e gestuais referentes à composição dos arranjos

pianísticos de Hime, contextualizados dentro de uma pluralidade estética correlata à mistura entre as tradições musicais acadêmica e popular.

### Aspectos conceituais

Cria-se um polêmico campo de discussões quando se tenta traçar uma linha limítrofe entre o que se concebe por música relacionada às tradições acadêmica e popular.

É válido ressaltar, que o conceito de tradição aplicado ao campo de idéias presente neste capítulo refere-se ao conceito dado pelo filósofo Bornheim, em “O conceito da tradição”, realizando um levantamento da etimologia e acepções dicionarizadas deste termo, como expressa a seguir:

Vem do latim: *traditio*. O verbo é *tradire*, e significa precipuamente entregar, designa o ato de passar algo para outra pessoa, ou passar de uma geração a outra geração. Em segundo lugar, os dicionaristas referem a relação do verbo *tradire* com o conhecimento oral e escrito. Isso quer dizer que, através da tradição, algo é dito e o dito é entregue de geração a geração.<sup>3</sup>

Deve-se entender, portanto, como tradição acadêmica, aquela que tem como rigor o desenvolvimento de aspectos musicais, tendo como ponto de partida a escrita ocidental do texto musical, pautada nos moldes da música de concerto de vertente européia. Já a música ligada às tradições populares, tem como aspectos centrais, a tradição oral, a liberdade de improvisação e a não obrigatória referência à escrita musical, relacionando-se a essa com ampla liberdade de modificações quanto ao texto musical.

---

<sup>3</sup> Gerard Bornheim, “O conceito de tradição,” *Tradição e Contradição* (Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987): 18, citada em Tatiana R. Lima, “Tradição, ruptura e invenção no compasso da canção popular,” *Diálogos Possíveis* (Faculdade Social da Bahia, 2005): 134.

É importante ressaltar, que a categorização quanto à tradição musical acadêmica e popular não objetiva delimitar concepções de superioridade ou elitização quanto a tais categorias, mas sim, diferenciá-las a partir do grau de prescrição quanto ao fazer musical, considerando que quanto à formação do músico, tem-se um legado ou uma tradição como esteio para seu aprendizado. Nesse sentido, o músico de formação acadêmica, seria aquele vinculado a uma tradição que tem por base uma prescrição mais fechada atrelada à escrita musical, com todo o seu arcabouço de signos abarcando os aspectos de dinâmica, agógica e fraseado. Entretanto, tais prescrições não inviabilizam a liberdade interpretativa, mas a tornam diretamente vinculada à escrita musical presente na partitura. Já o músico de formação atrelada ao âmbito da música popular, expressa um grau de prescrição musical aberta, onde a partitura não assume uma importância central, viabilizando, assim, um maior potencial de atualizações e improvisações.

Diante da complexidade em torno da definição do que seja a música popular, nesse capítulo é aplicada a definição de música popular como música urbana, surgida a partir do final do séc. XIX, instrumental ou cantada, mediatizada, massiva e moderna. Tal definição é referenciada nas posições dos pesquisadores Gonzáles<sup>4</sup> e Napolitano.<sup>5</sup>

É importante esclarecer, segundo Janotti Jr., professor do programa de pós-graduação em comunicação e cultura contemporânea da UFBA, que o conceito de música popular massiva está relacionado às expressões musicais surgidas no século XX, que utiliza as técnicas contemporâneas de produção,

---

<sup>4</sup> Juan Pablo González R., “Musicologia popular em América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos,” *Revista Musical Chilena* 195 (Janeiro – Junho, 2001): 38-64, 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.

armazenamento e circulação, tanto nas condições de produção, como de reconhecimento. Para ele, a configuração da música popular massiva está diretamente relacionada ao desenvolvimento dos meios de gravação e reprodução, sendo regida pela lógica mercadológica da indústria fonográfica.<sup>6</sup>

### Problema

Como a mistura das tradições musicais, acadêmica e popular, podem facilitar a cognição e performance dos arranjos pianísticos de Francis Hime por pianistas vinculados à tradição acadêmica.

### Justificativa

A procura por fontes bibliográficas para a realização deste trabalho evidenciou o quão ainda é restrita a literatura específica sobre música popular brasileira, sobretudo em relação ao arranjo musical, que assume fundamental importância nesse tipo de tradição musical.

Baia, em sua “Pesquisa sobre música popular no estado de São Paulo (Brasil): o estado da arte”, aborda que a pesquisa acadêmica sobre música popular no Brasil teve início na década de 1970 com a produção de trabalhos de forma esparsa nas áreas de letras e sociologia, apresentando uma

---

<sup>5</sup> Marcos Napolitano, *História & música: história cultural da música popular* (Belo Horizonte: Autêntica, 2002).

<sup>6</sup> Jelder Janotti Junior, “Mídia, música popular massiva e gêneros musicais,” *Compós: Associação Nacional dos Programas de Pós-graduação em Comunicação da UFBA*, 2, disponível em [http://www.unicap.br/gtpsmid/pdf06/jelder-janotti\\_jr.pdf](http://www.unicap.br/gtpsmid/pdf06/jelder-janotti_jr.pdf), consulta: 03/07/2007.



significativa expansão na década de 1980.<sup>7</sup> Expressa, ainda, que são cada vez mais freqüentes os eventos acadêmicos dedicados ao tema, como também a produção de teses e dissertações correlatas ao tema, publicação de periódicos, levantamentos bibliográficos e estudo sobre historiografia. O autor identifica que há um processo de organização de um campo de estudos sobre música popular, campo este que se articula entre a produção brasileira e de outros países. Considera também que a fundação da Seção Latino-americana da IASPM<sup>8</sup> e seu rápido desenvolvimento constituem um sintoma claro da organização do campo, dessa forma, a música popular está conquistando seu lugar na hierarquia da legitimação dentro do campo científico.

Outro aspecto interessante levantado no trabalho de Baia consiste na disputa de legitimação pautada em muitas polêmicas presentes em alguns trabalhos antigos e mesmo recentes, acerca das relações entre música “erudita” e popular e as defesas da legitimidade do tema da música popular num trabalho acadêmico. Observa-se, assim, um progressivo processo de organização da produção acadêmica em torno da Música Popular, dada ao caractere de dispersão, em função de sua característica multidisciplinar, em diversas áreas de pesquisa.

Em confluência com as considerações de Baia, quanto ao aspecto multidisciplinar da Música Popular, considera Bessa que “há pelo menos duas décadas, a música popular urbana do Brasil tem sido objeto do estudo de

---

<sup>7</sup> Silvano Fernandes Baia, “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):1-2, disponível em <http://www.hist.puc.cl/iaspm/baires/articulos/silvanobaia.pdf>, acessado em 07/06/2007.

<sup>8</sup> International Association for the Study of Popular Music.

inúmeros pesquisadores das Ciências Humanas e Sociais, em diversas áreas, tais como a História, a Sociologia, a Antropologia, a Literatura e a Lingüística.”<sup>9</sup>

Diante do objeto de análise na música popular, percebe-se que tais pesquisadores, comentados por Bessa, investem nas relações entre a produção musical e o contexto social, mas acabam por se fixarem mais nas significações presentes na letra, deixando os elementos musicais propriamente ditos a cargo dos estudiosos da musicologia. Cria-se aí uma dicotomia analítica: de um lado se tem musicólogos atrelados ao âmbito da linguagem musical, mas que negligenciam as múltiplas relações contextuais na produção musical; já os historiadores, antropólogos, sociólogos e críticos que abordam a produção musical, como meio de entender as relações culturais, acabam por deixar de lado os aspectos intrínsecos do texto musical. Creio que o equilíbrio entre essas duas tendências no âmbito da pesquisa seja uma busca ideal no campo da análise.

No posicionamento de conciliar essas duas correntes de análise tem-se o trabalho de Luiz Tatit<sup>10</sup>, abordando, pelo viés da semiótica, melodia e letra como meios de interpretação da sociedade brasileira.

O foco dos estudos musicológicos, em relação ao texto musical e suas implicações culturais, evidencia lacunas quanto à valorização do corpo no ato da performance musical. Muitos estudos terminam por negligenciar a importância corporal no processo da execução musical, bem como a relação da expressividade associada ao gesto, em termos de seu potencial de

---

<sup>9</sup> Virgínia Almeida Bessa, “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]*, 2, disponível em <http://www.hist.puc.cl/iaspm/baires/articulos/almeidabessa.pdf>, acessado em 03/07/2007.

<sup>10</sup> Luiz Tatit, *O século da Canção* (Cotia: Ateliê Editorial, 2004).

significação. No âmbito musical, segundo Iazzeta<sup>11</sup>, somente há poucas décadas as questões relacionadas ao gesto têm tomado a atenção de musicólogos.

O gesto em sua acepção geral tem suscitado pesquisas científicas e seu estudo vem se desenvolvendo em diversos campos relacionados à cognição e comunicação humana abordando o corpo. Na perspectiva da ciência cognitiva, é, pois, tratado como um agente de conhecimento, abarcando formas de comunicação não verbais estudadas pela semiótica e psicologia.

É importante ressaltar a dificuldade encontrada na pesquisa bibliográfica de obras brasileiras que abordem o gesto musical e sua significação. Em pesquisa de teses e dissertações (banco de teses e dissertações da CAPES) foram encontrados sete trabalhos, dos quais somente dois abordam especificamente o assunto nas dissertações: “Ação e significação: em busca de uma definição de gesto musical”<sup>12</sup> e “Gesto na criação musical atual: corpo e escuta”<sup>13</sup>. Souza também manifesta esse mesmo pensamento, ao afirmar que “o número de publicações brasileiras que fazem menção à noção de gesto musical é mínimo, considerando que a principal referência ainda é o livro ‘O que é gesto musical de Bernadete Zagonel’<sup>14,15</sup>. Outro texto importante que aborda de forma indireta a questão do gesto musical, remetendo ao trabalho de semioticistas americanos como Wilson Coker e David Lidov, é a dissertação “Música e semiótica” de Martinez.<sup>16</sup>

---

<sup>11</sup> Fernando Iazzeta, “Meaning in Musical Gesture,” in *Trends in Gestural Control of Music*, eds. M.M. Wanderley and M. Battier (Ircam Centre Pompidou, 2000): 260, disponível em: <http://www.music.mcgill.ca/~mwanderley/Trends/P.Iaz.pdf>, acessado em 16/08/2007.

<sup>12</sup> André Ricardo de Souza, “Ação e significação: em busca de uma definição de gesto musical,” (Dissertação de mestrado, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho,” 2004).

<sup>13</sup> L.A.V Aldrovandi, “Gesto na criação musical atual: corpo e escuta” (Dissertação de mestrado, São Paulo: PUC, 2000).

<sup>14</sup> Bernadete Zagonel, *O que é gesto Musical* (São Paulo: Brasiliense, 1992).

<sup>15</sup> André Ricardo de Souza, “Ação e significação: em busca de uma definição de gesto musical,” 24-25.

<sup>16</sup> José Luis Martinez, “Música e semiótica: um estudo sobre a questão da representação na linguagem musical” (Dissertação de mestrado, São Paulo: PUC, 1991).

A carência de produção acadêmica brasileira na aplicação da semiótica quanto ao estudo da significação atrelada ao gesto musical e sua repercussão na performance musical, considerando o recente desenvolvimento da semiótica, com a produção de trabalhos abordando a representação e a expressão musical, enfatizando a importância do gesto musical como elemento de compreensão da atuação dos signos musicais.

Um outro aspecto importante a ser considerado, mediante pesquisa no banco de teses e dissertações da CAPES, é a inexistência de trabalhos acadêmicos cujo enfoque esteja diretamente relacionado à produção musical do compositor Francis Hime.

O perfil biográfico do compositor Francis Hime, sua formação musical acadêmica, a contextualização histórica de sua produção musical dentro do âmbito da Música Popular Brasileira e as motivações composicionais dos seus arranjos escritos das versões pianísticas de suas canções direcionadas, sobretudo, aos pianistas vinculados à tradição musical acadêmica – aspectos estes que serão mais detalhadamente trabalhados no decurso deste capítulo – viabilizam um olhar analítico quanto à presença de elementos musicais remissivos à mistura de tradições acadêmica e popular na produção de seus arranjos pianísticos.

## Objetivos

### ***Geral***

Analisar como o gesto pianístico, enquanto signo musical, pode facilitar a cognição e performance dos arranjos pianísticos de Francis Hime, em termos de sua significação musical atrelada à mistura das tradições acadêmica e popular.

### ***Específicos***

- a) Analisar os aspectos biográficos da produção musical de Francis Hime, identificando, em termos do contexto histórico da canção brasileira, a presença do processo de mistura das tradições acadêmica e popular.
- b) Analisar os gestos pianísticos nos arranjos que compõem o *Songbook* de Francis Hime, identificando possíveis relações de semelhança com gestos pianísticos presentes em compositores europeus dos períodos romântico e impressionista.
- c) Analisar como o potencial representativo do gesto pianístico, em termos da mistura das tradições musicais acadêmica e popular, desempenha importante papel na cognição e performance dos arranjos pianísticos de Francis Hime.
- d) Analisar como o conteúdo semântico da letra dos arranjos pianísticos de Francis Hime pode nortear a elaboração de planos de dinâmica e a delimitação de frases musicais nos seus arranjos pianísticos.

## Procedimentos metodológicos

- a) Levantamento de dados biográficos de Francis Hime.
- b) Levantamento de dados, publicações, artigos e material literário sobre a produção musical e mais especificamente a produção pianística de Francis Hime.
- c) Levantamento de gravações dos trinta arranjos que compõem o *Songbook* de Francis Hime.
- d) Levantamento de bibliografias correlatas aos aspectos sócio-histórico da Música Popular Brasileira .
- e) Levantamento bibliográfico correlato ao aporte teórico da semiótica aplicada à música, com enfoque na semiótica de Charles Sanders Peirce.
- f) Levantamento bibliográfico relativo à abordagem do gesto quanto a sua significação no âmbito geral e específica em música.
- g) Efetivação do processo de análise dos arranjos pianísticos conforme exposto no objetivo do projeto de pesquisa.

- h) Efetivação do processo de seleção, análise e transcrição dos dados obtidos para a tese.

## **Aspectos Biográficos**

Francis Victor Walter Hime nasceu no dia 31 de agosto de 1939 no bairro da Tijuca, na cidade de Rio de Janeiro. Ele faz parte da geração que promoveu a transição do rigorismo estético da bossa nova para a abertura estética da MPB.

A sua biografia apresentada neste trabalho é dividida em três fases. A primeira corresponde ao contato inicial com a música através do estudo do piano. A segunda fase tem início em 1959, no retorno de sua viagem à Suíça. Essa fase é caracterizada pelas suas primeiras incursões musicais como compositor através das várias parcerias com diversos músicos da MPB. Sua última fase tem início na década de 90, quando enfatiza a mistura de tradições musicais em sua produção.

A iniciação musical de Hime foi realizada através da influência parental. Seu avô paterno era pianista e sua mãe, Dália Antronina, pintora. Segundo seu relato em entrevista<sup>17</sup>, começou a estudar piano com Carmen Manhães, por imposição dos pais, que refletia um costume da época de colocar os filhos nas aulas de piano.

Pouco depois, aos 8 anos, ingressou no Conservatório Brasileiro de Música, onde concluiu o curso de piano. Comenta Hime que tinha dificuldades quanto à imposição de horas de estudo de técnica pianística. Pela exigência e

controle dos pais e do conservatório, esse contato inicial foi bastante tenso, pois Hime não gostava de se limitar ao estudo técnico, costumava cantarolar músicas populares quando estava praticando tais exercícios. Gostava de tirar de ouvido peças de Ataufo Alves, repertório da Dalva de Oliveira, Ângela Maria, Pixinguinha, Noel Rosa, Ary Barroso, pois era o que costumava ouvir seja pelo rádio ou pelos discos que seu pai possuía.<sup>18</sup>

A música popular seja pela influência da figura do avô, que tocava música popular ao piano, ou pela facilidade de aprendizado em relação ao seu ouvido musical, possuía um apelo mais forte do que a música erudita<sup>19</sup>, que estava associada a uma exigência ou cobrança.

Aos 16 anos foi estudar na Suíça, em Lausanne, por quatro anos. Nesse período deixou de tocar piano e freqüentou muitos concertos de música, vivenciando bastante as obras de compositores como Beethoven, Brahms, Tchaikovsky e Rachmaninoff. Depois passou a gostar de Debussy, Ravel e Stravinsky, sendo esta uma valiosa experiência para a sua formação musical. Nesse contexto, Hime sentiu maior liberdade e o contato com a música de tradição acadêmica foi sendo reformulado.

Música erudita para mim era um pesadelo, porque eu associava com coisa que era obrigado a estudar, eu odiava. Comecei a gostar de música erudita quando parei de estudar piano, lá na Europa.<sup>20</sup>

Numa das vindas de Hime da Europa, de férias, a sua mãe deu uma festa e convidou Vinícius de Moraes, que o ouviu tocar a sua valsa “Eurípedes”

---

<sup>17</sup> Entrevista dada à Rádio Jovempan, disponível em <http://jovempan.uol.com.br/jpamnew/destaques/memoria/procura.php>, acessado em 05/03/2007.

<sup>18</sup> Ibid.

<sup>19</sup> O termo “erudito” abordado nesse capítulo está relacionado ao fazer musical, seja no aspecto composicional ou da execução musical, pautado no rigor da escrita musical ocidental representada pela música de concerto européia.

<sup>20</sup> Almir Chediak, *Francis Hime: Songbook* (Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2001), 28.



ao piano, ficando muito admirado com o entusiasmo do jovem músico aos 17 anos.

Em seu retorno ao Brasil, aos 20 anos, que marca o início de sua segunda fase, passou a estudar três anos, por iniciativa própria, com a professora Vilma Graça, professora de personagens importantes da música brasileira, aprimorando assim seu conhecimento e técnica do piano.

A sua mãe morando no bairro da Tijuca, casada com um industrial, possuía um bom padrão de vida, o que atrelado ao fato de pertencer ao meio artístico possibilitava o contato com intelectuais e artistas, numa época em que as reuniões familiares eram muito freqüentes, reunindo diversos artistas e intelectuais da época.

Sendo amigo da família, Vinícius de Moraes convidou Hime, em 1962, para participar das reuniões em sua casa, ao lado de Carlos Lyra, Baden Powell, Edu Lobo, Dori Caymmi, Wanda Sá e Marcos Vale. Esses encontros possuíam uma riqueza em termos de troca de experiências musicais, culturais, sociais e ideológicas, constituindo um contexto fértil e propício para o desenvolvimento do talento de Hime no meio musical e a formação de muitas parcerias importantes (vide anexo II) que propiciaram a sua versatilidade como compositor e a sua visibilidade no meio artístico musical. Desse encontro surge sua primeira incursão musical com Vinícius, “Sem Mais Adeus”, tendo ele conhecido Maria Olívia Leuenroth, ex-namorada de Edu Lobo, com quem viria a se casar. “Sem Mais Adeus” foi posteriormente gravada por: Wanda Sá, Tamba Trio, Doris Monteiro e Elizeth Cardoso.

A parceira com Vinícius não apenas o tornou mais conhecido, mas teve uma forte repercussão em sua produção musical e representava ao jovem Hime a admiração e estímulo artístico propiciados pela figura de Vinícius.

Não concebendo a música como meio de sobrevivência, Hime ingressa no curso de engenharia, o que refletia a concepção das famílias de classe média da época, de que havia muito mais segurança na profissão de engenheiro do que na de músico.

Nos anos 60, foi um dos concorrentes do primeiro Festival de Música Popular Brasileira, promovido pela TV Excelsior, com a interpretação da cantora Elis Regina na música “Por um Amor Maior” (letra de Ruy Guerra), ganhando o sexto lugar. Nesse período, o *long-play* instrumental marcou a sua estréia em disco, tocando piano num conjunto musical cujo nome deu título ao LP, *Os Seis Em Ponto*.

Os festivais possuíam uma grande importância no meio musical, sobretudo na questão ideológica, pois os artistas sentiram necessidade de compor canções de cunho social, as canções que eram apresentadas representavam um manifesto contra a censura e repressão vigentes, que tolhia qualquer expressão ideológica que fosse de encontro ao sistema de poder instaurado nesse período, pois muitos dos conteúdos expressos nas letras e melodias da canção eram tomados como afronta e desordem. Dessa forma a sua participação em tais festivais tornou sua música mais conhecida, tanto pelas parcerias como pelo contexto cultural.

Nos anos seguintes participou do primeiro Festival Internacional da Canção (FIC), realizado em 1966 no Rio de Janeiro, com “Maria” (letra de Vinícius), e viu duas músicas suas (“Sem Mais Adeus” e “Saudade de Amar”) incluídas no álbum duplo “Vinícius, Poesia e Canção”. Concorreu no Festival de Música Popular na TV Record, com o “Samba de Maria”, e no FIC, com “Tempo da Flor” e “Eu te Amo”, “Amor”, todas com letras de Vinícius de Moraes. Nenhuma dessas músicas obtiveram os primeiros lugares, entretanto,

é necessário considerar que muitas vezes as manifestações do público significavam mais do que qualquer outro critério de avaliação musical.

Em 1965, pela primeira vez, apresenta-se ao piano ao lado de Dori Caymmi, na boate Bottle's, um dos lugares consagrados da bossa nova do complexo do Beco das Garrafas, em 1965.

Hime deixou sua profissão de engenheiro e dedicou-se de forma integral à música e, com sua esposa Olívia, foi viver em Los Angeles em 1969 durante quatro anos. Estudou, nesse período, orquestração com Albert Harris e Hugo Riedhopfer, regência com Roy Rogosin, trilha sonora com Lalo Schifrin e David Raksin e composição com Paul Glass.<sup>21</sup>

Essa ambiência musical e a relação com seus professores facultaram um momento marcante para o seu desenvolvimento musical, sobretudo como um olhar de reencontro em relação à música ligada à tradição acadêmica.

Hime comenta que o método de Paul Glass era muito bom, porque as músicas eram escritas pelos alunos e no final do mês ele juntava os músicos com quem trabalhava para os alunos ouvirem o que haviam escrito. Segundo Hime, os melhores músicos de Hollywood trabalhavam em suas trilhas sonoras e, no Brasil dessa época, tal oportunidade de ouvir suas músicas tocadas por grandes músicos era impensável.<sup>22</sup>

Sobre a influência da música acadêmica em suas composições comenta Hime:

Comecei a gostar de música erudita quando parei de estudar piano, lá na Europa. Comecei gostando dos compositores mais românticos: Beethoven, Brahms, Tchaikovsky, Rachmaninoff . . . Depois, passei a gostar de Debussy, Ravel, Stravinsky, dessa turma de que eu gosto mais hoje em dia. No começo, era essa turma de Beethoven, Brahms etc. Quer dizer, gostava muito também de Chopin. Não gostava de muitos compositores do tempo em que estudava. Depois, sem a

---

<sup>21</sup> Almir Chediak, *Francis Hime: Songbook*, 29.

<sup>22</sup> Ibid.

obrigação de estudar, fui descobrindo todos eles, tocando suas músicas prazerosamente, sem obrigações.<sup>23</sup>

Em pouco tempo fez suas primeiras incursões pela tradição musical acadêmica, com a criação de duas músicas de câmara: *Joana*, para flauta, oboé, clarineta, fagote e trompa, e *Un Uccellino Chiamato Maria*, para flauta, sax alto e clarone. Na criação de tais composições, o autor homenageava as filhas Maria e Joana.

Gravou seu primeiro disco individual, pela gravadora Odeon, em 1973, já apresentando sua nova parceria com Chico Buarque, nas músicas "Meu caro amigo", "Atrás da porta", "Pivete", "Trocando em miúdos", "Passaredo", "E Se...", "Embarcação", "Quadrilha", "Vai Passar" e etc. Desenvolveu também parceria com Milton Nascimento, com quem fez "Homem feito", "Sonho de moço" e "Parceiros", entre outras. (Vide Anexo II).

Na parceria com Chico Buarque, a qual o tornou mais conhecido, Hime afirma que em relação ao seu processo de composição, sempre a música vinha primeiro que a letra feita pelo Chico. Já com Vinícius também era assim, mas com o Ruy Guerra e Paulinho Pinheiro, muitas vezes a letra antecedia à música.<sup>24</sup>

Hime expressa sua versatilidade composicional, pautada, sobretudo, nos conhecimentos de orquestração adquiridos em Los Angeles. A partir de 1973, fez várias trilhas musicais para filmes, entre eles: "A Estrela sobe" e "Dona Flor e seus dois maridos" de Bruno Barreto, "Lição de amor" de Eduardo Scorel, "República dos assassinos" e "O homem célebre" de Miguel Faria, "A noiva da cidade" de Alex Viany, "Marcados para viver" de Maria do Rosário, "Marília e

---

<sup>23</sup> Ibid., 30-31.

<sup>24</sup> Ibid., 31.

Marina" de Luiz Fernando Goulart, e "O homem que comprou o mundo" de Eduardo Coutinho.

Também fez as trilhas de várias peças teatrais entre elas "Dura lex sed lex, no cabelo só gumex" de Oduvaldo Viana Filho, "O Rei de Ramos" de Dias Gomes, "A menina e o vento" de Maria Clara Machado, "Belas figuras" de Ziraldo, "Foi bom meu bem" de Alberto Abreu, "O Banquete" de Mário de Andrade com adaptação de Camila Amado, e "Tá russo no açougue" com o grupo Tem folga na Direção.<sup>25</sup> Fez também música para o programa *Cata-Vento*, apresentado pela TV Educativa. No ano seguinte participou da trilha de *Casarão e Escrava Isaura*, novelas da TV Globo.

Conquistou, em 1976, o prêmio de melhor trilha sonora do Festival de Gramado e a Coruja de Ouro do Instituto Nacional do Cinema pela música relativa ao filme "Lição de Amor" de Eduardo Scorel. Novamente obteve a Coruja de Ouro pelo filme "Dona Flor e Seus Dois Maridos", sendo sua trilha divulgada em disco nos Estados Unidos. Realizou, também, arranjos para os álbuns de Clara Nunes e Chico Buarque de Hollanda, contribuindo neste, com suas parcerias com Chico em "A Noiva da Cidade", "Passaredo e Meu Caro Amigo". Escreveu arranjos para outras gravações de Chico Buarque, tendo sua participação nos discos como "Meus Caros Amigos" (1976), "Chico Buarque" (1978), "Ópera do Malandro" (álbum duplo de 1978), "Vida" (1980) e "Almanaque" (1981).<sup>26</sup>

Em 1977 gravou seu segundo LP, *Passaredo*, pela gravadora Som Livre. Esta gravação marcou a estréia de Olívia Hime como letrista "Meu Melhor Amigo", atuando, também, como cantora e produtora. Neste mesmo ano,

---

<sup>25</sup> Informação extraída do site: <http://www.mtbrasil.com.br/francishime/cur.html>, acessado em 01/03/2007.

<sup>26</sup> Almir Chediak, *Francis Hime: Songbook*, 14.

também fez a música de *A Noiva da Cidade*, e, ao final deste ano, apresentou-se no teatro Clara Nunes no *Show Passaredo*, que foi posteriormente apresentado no teatro da Fundação Getúlio Vargas, em São Paulo.

O seu terceiro LP, "Se Porém Fosse Portanto", de 1978, é um exemplo da variedade de parcerias que Hime fazia questão de estabelecer, não somente por uma estratégia de mercado em termos de propaganda, mas para sua própria representatividade artística no universo da MPB. O disco apresenta parcerias com: Cacaso, Renata Palotini, Queiroz Teles, Olivia Hime, Vinícius de Moraes, Chico Buarque, Ruy Guerra e Edu Lobo. No ano seguinte, compôs com Chico Buarque a trilha sonora do espetáculo musical *O Rei de Ramos*, escrito por Dias Gomes e dirigido por Flávio Rangel, que ficou oito meses em cartaz.

Realizou viagem pelo Brasil, em 1980, ao lado de Toquinho e Maria Creuza. Nessa década produziu cinco Lp's (Vide discografia no Anexo III), cuja mais significativa quantidade de parceria apresenta-se no LP "Essas parcerias", interpretando parcerias com Abel Silva, Chico Buarque, Milton Nascimento, Gilberto Gil, Olívia Hime, Cacaso, Alberto Abreu, Ivan Lins e Vítor Martins, Fátima Guedes, Geraldo Carneiro, Capinan e Toquinho. O disco teve show de lançamento no Circo Voador (RJ).

Em 1986, Hime já volta um olhar mais acadêmico sobre sua produção com a sua "Sinfonia nº 1", apresentada em São Paulo e Campinas pela Orquestra Sinfônica de Campinas, regida por Benito Juarez, e também em Recife com Osman Gióia como regente da Orquestra Sinfônica de Pernambuco. A composição de uma sinfonia representa a tradição musical acadêmica tanto pelo aspecto da forma musical, como por ser uma música voltada para a regência e performance orquestral.

Nessa mistura entre as tradições musicais acadêmica e popular, escreveu em 1988 a cantata "Carnavais", para coral e orquestra, sobre texto de Geraldo Carneiro, apresentada em São Paulo e Campinas pela Orquestra Sinfônica de Campinas e a participação do Coralusp regidos por Benito Juarez.

Em sua terceira fase, o compositor demonstra acentuado interesse no campo da música de concerto, pautando sua produção no imbricamento entre tradições musicais.

Hime considera que a espontaneidade é a marca da música popular, mas que na música de vertente acadêmica, isso é diferente, pois quando se tem um tema, se deve trabalhar nele, desenvolvê-lo. Afirma que usa da técnica de desenvolvimento da canção, mas a inspiração, o clima, a atmosfera e a orquestração e os temas são muito ligados à música popular.<sup>27</sup> Hime comenta que precisa muito dessa inspiração, dessa espontaneidade, que é a alma da música popular, considerando que o “método de compor varia muito, varia dentro da música popular, varia dentro da música erudita, varia dependendo do tipo de música erudita”.<sup>28</sup>

Em novembro de 1993, Francis Hime regeu a Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB) na Sala Cecília Meireles, na estréia carioca de sua “*Sinfonia* n° 1”, escrita em 1986. Posteriormente voltaria a reger novamente a OSB, agora no Teatro Municipal, no concerto comemorativo do trecentésimo aniversário da Casa da Moeda. Percebe-se a mobilização de Hime em relação à música de vertente acadêmica, não somente na composição, mas na sua própria performance como regente. Nesse período, destaca-se, como produção atrelada à tradição acadêmica, o “Concerto para Violão e Orquestra”, peça em três movimentos que escreveu especialmente para Raphael Rabello.

---

<sup>27</sup> Almir Chediak, *Francis Hime: Songbook*, 33.

Em 1997 estréia como letrista no CD “Choro Rasgado”, com as músicas “Duas Faces”, “Gente Carioca” e “Jardim Botânico” (homenagem a Antonio Carlos Jobim). No mesmo ano, lançou pela Warner, o CD “Álbum Musical”, em formato de *Songbook*, com os seus maiores sucessos, contando com a participação de expressiva quantidade de artistas da música popular brasileira: Milton Nascimento, Caetano Veloso, Paulinho da Viola, Chico Buarque de Hollanda, Olivia Hime, Djavan, Maria Bethânia, Ivan Lins, Zélia Duncan, Miúcha, Toquinho, Gilberto Gil, Daniela Mercury, Leila Pinheiro, Zé Renato, Gal Costa, Beth Carvalho e João Bosco. Nesse ano, Hime apresentou a *Suíte da Terra Encantada*, com textos de Olívia Hime e Paulo César Pinheiro, para orquestra sinfônica, sendo regida pelo próprio compositor.<sup>29</sup>

Em 1999, inicia a composição do seu Concerto para violino e orquestra, em três movimentos. Explora as expressões musicais acadêmicas com sua peça “Fantasia para Piano e Orquestra”, apresentada, em 2000, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, com ele mesmo ao piano e regência de Roberto Tibiriçá com a Orquestra da Petrobrás. Essa obra tem importância demarcatória, pois foi a primeira que escreveu para o seu próprio instrumento.

Atualmente a sua música tem uma expressão “clássica” muito próxima ao popular, a exemplo da “Sinfonia do Rio de Janeiro de São Sebastião” apresentada em 2000, trabalhando com uma orquestra sinfônica tradicional, acrescida de substancial seção de percussão, cavaquinho, violão, piano, baixo elétrico e sax. O compositor considera que essa obra está bem nessa fronteira, nessa linha do clássico próximo ao popular, “que o Villa-Lobos começou a

---

<sup>28</sup> Ibid., 34.

<sup>29</sup> Informação extraída do dicionário Cravo Albin disponibilizado no site: [http://www.dicionariompb.com.br/detalhe.asp?nome=Francis+Hime&tabela=T\\_FORM\\_A&qdetalhe=art](http://www.dicionariompb.com.br/detalhe.asp?nome=Francis+Hime&tabela=T_FORM_A&qdetalhe=art), acessado em 13/05/2007.



desenvolver. Radamés Gnattali também.”<sup>30</sup> Hime dividiu essa sinfonia em uma abertura e cinco movimentos, cada um deles dedicado a um gênero musical que marcou determinada época: o lundu do Brasil colonial, a modinha do Império, o choro do Rio República, o samba da época de ouro e a canção brasileira mais contemporânea.

Outra produção que expressamente caracteriza essa conexão com a música de tradição acadêmica, foi quando Hime realizou, em 2001, o projeto de escrever arranjos exclusivamente para piano. A idéia surgiu dez anos antes da realização do projeto, quando o compositor, em conversas com pianistas vinculados à tradição musical acadêmica, descobriu o quanto eles gostariam de tocar músicas populares, não o fazendo pela inexistência de partituras.

Hime escreveu, especialmente para piano solo, trinta de suas canções, pautado pelo critério de escolha das peças mais significativas entre as que compôs em sua carreira e pelas que propiciassem uma linguagem pianística, em termos do arranjo e produção sonora, mais interessante. No que diz respeito à preocupação idiomática em relação ao piano, o compositor considera que as canções se prestam bem mais a este instrumento do que os sambas, como expressa a seguir:

No que diz respeito respeito à adequação das músicas ao piano , note-se que as canções se prestam bem mais a este instrumento do que os sambas. Desse modo, ao escrever os arranjos para a as canções, tive a impressão de estar recriando as músicas, como se novas composições estivessem surgindo, como se fossem pequenas peças clássicas. E assim vieram: Minha, Atrás da porta, Trocando em miúdos, Mariposa, Cartão-postal etc. Mas como o samba é um ritmo que me arrebatava, que está no sangue, não quis deixar de fora músicas como Amor barato, Anoteceu, Coração do Brasil e outras.<sup>31</sup>

---

<sup>30</sup> Almir Chediak, *Francis Hime: Songbook*, 33.

<sup>31</sup> *Ibid.*, 5.

Em relação ao samba, comumente nos *songbooks* de MPB se tem a melodia e a parte do acompanhamento em acordes cifrados, dando ao músico a liberdade de criar e improvisar em cima dessas indicações. Tal fato serviu como estímulo ao compositor para transcrever para o papel esse ritmo brasileiro, o qual considera gingado e intuitivo, de maneira que a nossa música pudesse ser tocada por diversos tipos de músicos, fossem eles populares ou ligados à tradição da música de concerto.<sup>32</sup> É importante ressaltar a preocupação do compositor em compor arranjos escritos da música popular brasileira, haja vista a carência destes no mercado editorial de partituras para a música popular. Nesse sentido comenta Bollos:

O mercado editorial de partituras para a música popular é, no mesmo caminho do ensino, também muito novo, mas promissor. A partir do final dos anos 80 o produtor Almir Chediak (editora Lumiar) começou a publicar *songbooks* de grandes nomes da MPB e também livros didáticos, abrindo-se o mercado de editoração neste campo, até então monopolizado pelas editoras americanas. Com isso, alguns compositores começaram a publicar suas músicas e seus projetos pedagógicos em livros, contribuindo para um melhor conhecimento de seu projeto musical, com partituras bem escritas, letras e cifras.<sup>33</sup>

Como pode ser observado em todos os arranjos presentes no *songbook*, há a especificação editorial apresentando a data de registro de publicação da partitura, que, segundo Bollos, reflete a preocupação do compositor com o resgate da nossa identidade cultural, contribuindo para que se conheça melhor a época em que a música foi concebida.<sup>34</sup>

É importante ressaltar que o compositor não compôs estes arranjos unicamente direcionados às possibilidades do piano, mas, também, abarcando

---

<sup>32</sup> Ibid..

elementos e informações necessárias à orquestração. Tais arranjos, assim, constituem uma espécie de grade ou *Sketch* de orquestração.<sup>35</sup> Tal procedimento conduziu a uma parte de piano mais detalhada, mais complexa e às vezes alcançando um grau de dificuldade crescente seja na concepção do arranjo musical ou no trabalho técnico com a mão esquerda realizado no samba, samba-canção e canção.

O projeto “Meus Caros Pianistas” traz em dois CDs uma visão cronológica de 30 composições especialmente reescritas em seu *Songbook*. Um trabalho bastante rico e minucioso. O objetivo inicial era o próprio músico gravar o CD. Olivia Hime ampliou o projeto, e a gravadora Biscoito Fino convidou 15 pianistas para participar do disco. O repertório abarca composições mais populares de Francis Hime, assim como músicas menos conhecidas, mas muito significativas para o compositor.

Entre os convidados há pianistas ligados às tradições popular e acadêmica. As músicas foram divididas de acordo com o perfil de cada um. Participaram do projeto Wagner Tiso, Miguel Proença, Clara Sverner, Leandro Braga, Antônio Adolfo, Helvius Vilella, Cristovão Bastos, João Carlos Assis Brasil, Fernanda Canaud, Maria Teresa Madeira, Gilson Peranzetta, Gilda Oswaldo Cruz, Linda Bustani, Sônia Vieira e Rosana Diniz.

Com este projeto, o compositor teve a oportunidade de rever suas músicas. Da primeira vez que elas foram escritas, a preocupação era o tom do vocal. Agora, o compositor teve maior liberdade, pôde escolher o tom que melhor cabia ao instrumento: “Fiquei experimentando, até descobrir o ideal”. As regravações são também uma redescoberta da obra de Francis Hime. Ele

---

<sup>33</sup> Liliana Harb Bollos, “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): 3.

<sup>34</sup> Ibid.

<sup>35</sup> Almir Chediak, *Francis Hime: Songbook*, 5.

acredita que “as composições não ficam nem melhores nem piores, mas simplesmente diferentes. Cada músico tem seu próprio caminho.”<sup>36</sup>

Atualmente o compositor mescla em sua produção elementos das tradições acadêmica e popular, sem uma preocupação demarcatória, mas sim, por uma concepção de síntese, de fusão de estilos, que reflete suas experiências no popular através de suas múltiplas parceiras e atuações em diversas expressões de músicas, conciliando-as com sua formação acadêmica, demonstrando assim um reencontro de significado culminante em sua carreira, como expressa o próprio Hime:

Glass fez-me ver que eu não tinha de me fixar só na idéia de compor para cinema e que poderia partir para a música erudita. Sempre sonhei com isso, mas como uma ambição remota, uma espécie de auge da carreira.<sup>37</sup>

Esse tipo de posicionamento em relação à música reflete uma linha atual de não problematização na mesclagem entre tradições musicais, uma tendência realizada por diversos artistas brasileiros contemporâneos que trabalham nessa linha de fronteira, no campo de uma heterogeneidade simbólica, tornando a música um sistema aberto de múltiplas significações. O trecho supracitado de Hime, ao considerar a música “erudita” como auge de carreira, pode expressar tanto o aspecto biográfico do reencontro com este tipo de música, que anteriormente se afigurava aversiva, como também, uma noção hierarquizada do fazer musical, onde a música de vertente acadêmica assumiria o status de culminância em sua vivência composicional, apontando para uma dicotomia entre o popular e o “erudito”, ou “sofisticado”, caracterizando uma referência eurocêntrica quanto ao ideal estético musical.

---

<sup>36</sup> Informação obtida no site [http://www.biscoitofino.com.br/bf/cat\\_cada\\_cd.php?id=16](http://www.biscoitofino.com.br/bf/cat_cada_cd.php?id=16), acessado em 10/06/2006.

<sup>37</sup> Ibid., 8.

## Aspectos sócio-históricos da Música Popular Brasileira

Segundo Napolitano, a história da música no Brasil, no que diz respeito às manifestações musicais ditas populares, foi marcada por uma série de hiatos temporais<sup>38</sup>, redimensionamentos da memória e redefinições conceituais. Neste processo surge o que hoje chamamos de MPB, um campo cultural em permanente discussão.<sup>39</sup>

O rótulo MPB, segundo Ulhôa, apresenta uma interessante ambigüidade, pois em sentido restrito, refere-se a um repertório e produção musical atrelados a um grupo específico de músicos, e em sentido amplo parece englobar a totalidade da “Música Popular Brasileira”. Ulhôa ressalta que:

No seu uso cotidiano por músicos, produtores, críticos, professores e historiadores, a sigla MPB se refere, de um lado às músicas de origem tradicional e/ou regional em oposição ao universo da música pop - aqui entendida como gênero popularmente difundido da música americana - e, de outro, a músicas com características de vanguarda em oposição também à produção de música de massa.<sup>40</sup>

Nesse sentido, dentro da heterogenia presente nesse complexo cultural referente à sigla MPB, em seu texto, a autora ainda ressalta a interface da música popular industrializada tanto com a música tradicional (“folclórica”)

---

<sup>38</sup> Marcos Napolitano aborda a expressão **hiato temporal** no sentido de um corte ou ruptura pautado na descontinuidade da história da Música Popular, assim como existem rupturas em termos do padrão estético entre seus diversos momentos históricos. O autor critica a concepção de uma historicidade linear da mesma. A expressão **redimensionamento da memória** está ligada à própria recriação da tradição nos diversos movimentos no decurso da MPB, o que propiciou um processo de **redefinições conceituais** correlato a cada momento histórico.

<sup>39</sup> Marcos Napolitano, “A Invenção da Música Popular Brasileira: Um Campo de Reflexão para a História Social,” *Latin American Music Review* 19, 1 (Spring/Summer, 1998): 93.

<sup>40</sup> Martha Tupinambá de Ulhôa, “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): 4, disponível em

quanto com a música de concerto (“erudita”). Assim, mesmo dentro do escopo de oposições geradas pelo termo MPB, observa-se processos de assimilação e mistura entre vertentes musicais. Ulhôa ressalta que na década de 1960 “emerge a categoria eclética do que seria denominado posteriormente como MPB, uma categoria que identifica não mais um ritmo específico, mas uma postura estética, ligada a um projeto de modernização da música popular.”<sup>41</sup>

Se o termo “música popular brasileira” existia antes dos anos 60, ele parece ter mudado em sincronia com a redefinição do lugar social da música. Nesse aspecto comenta Wisnik que, “entre os festivais de 65 e 68, a expressão MPB originou-se e vigorou como senha por intermédio da qual uma cultura cancional ‘universitária’, então efervescente, distinguia-se da cultura de massas no sentido estrito.”<sup>42</sup> Tal consideração do autor se coaduna com a oposição entre massa e vanguarda contida no rótulo MPB, expressa anteriormente por Ulhôa.

Nesse contexto histórico, as incertezas políticas e ideológicas foram direcionadas para um debate cultural de grande repercussão, surgindo daí a necessidade de redefinir não só o lugar da música popular, mas seu papel político ou ideológico e o seu estatuto de identidade.

Com o golpe de 1964, os produtores musicais tiveram a necessidade de uma mudança de posição quanto ao debate em torno da bossa nova e da canção engajada de cunho nacionalista. Sobre tal aspecto comenta Napolitano:

Se a implantação do regime militar foi o estopim, o combustível foi um outro processo: a reestruturação da indústria cultural brasileira. A inserção da música popular no circuito de um consumo renovado,

---

<http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/mexico/articulos/Ulhoa.pdf>, acessado em 03/06/2007.

<sup>41</sup> Ibid.

<sup>42</sup> José Miguel Wisnick, Folha de São Paulo, 06/01/1996, 5-1, citada em Marcos Napolitano, *História & música: história cultural da música popular*, 93.

processo no qual os programas musicais da televisão tiveram um papel fundamental, exigia uma redefinição de sua identidade histórica.<sup>43</sup>

Tais programas televisivos, assim como os festivais, assumiram importante papel na divulgação da canção engajada, que portava um conteúdo de manifesto contra a censura e repressão vigentes, muitas vezes velado metaforicamente na letra e música da canção, como também na exploração visual de sua performance.

Aborda Ulhôa o importante papel dos artistas oriundos do movimento da Bossa Nova, sendo alguns deles vinculados a movimentos estudantis de esquerda e outros atrelados a grupos de vanguarda. Tais artistas, em sua maioria, participaram dos festivais de canção televisionados e auxiliaram a construção desta categoria, mediando a tradição do samba e ritmos regionais à inserção no mundo da produção musical globalizada. Se, de uma forma, podemos pensar a MPB em termos de um campo de produção musical de raízes tradicionais, tais como baião, choro e samba, também pode-se identificar um grupo de cancionistas que, por sua postura estética, ganhou prestígio. Tais artistas rompem a polarização ideológica colocada pelo samba como representante oficial da nacionalidade, frente à produção estrangeira e frente à produção comercial, quebrando assim a necessidade de se referir às raízes étnicas ou ao samba como a única forma de se fazer música.<sup>44</sup> Caracterizando assim a saída de uma concepção restrita de nacionalidade, para uma concepção plural na busca de uma identidade musical nacional.

É importante ressaltar o papel midiático no processo histórico de redefinição conceitual da MPB através da veiculação televisiva. Três eventos

---

<sup>43</sup> Marcos Napolitano, "A Invenção da Música Popular Brasileira: Um Campo de Reflexão para a História Social," 94.

televisivos foram de grande importância neste processo: O programa “Jovem Guarda” (apresentado por Roberto Carlos), o “Fino da Bossa” (apresentado por Elis Regina) e os Festivais de Música Popular Brasileira, tendo seu início na TV Excelsior, e posteriormente, em 1966, nas TVs Record e Globo. Os festivais possuíam essencial papel como agentes catalisadores num debate que extrapolava o campo musical.<sup>45</sup>

Dentro desse enfoque, aborda Napolitano que :

No panteão dos heróis da música popular, Edu Lobo escolhia aqueles que não se prendiam ao samba “tradicional”, e que, na sua opinião, ampliavam as possibilidades expressivas da música popular, tangenciando a música erudita (de Villa-Lobos). Na verdade, Edu Lobo procurava se auto-definir como um dos seguidores desta corrente, para qual a tradição era fonte, o material longínquo, e a técnica era o elemento valorizado, inclusive na recriação da tradição. Portanto, o campo de redefinição da música popular brasileira [...] passava [...] para um novo lugar social de produção cultural, onde o elemento técnico ganhava relevância.<sup>46</sup>

Observa-se, no trecho supracitado, a tendência de alguns compositores em realizar a assimilação e decorrente mistura de elementos musicais, tendo a tradição como fonte e a técnica como veículo de síntese entre o presente e passado na dinâmica musical dentro de uma concepção estética plural.

Para uma melhor compreensão das influências contextuais na mistura de tradições musicais presente nos arranjos pianísticos que compõem o *Songbook* de Hime, é necessário abordarmos, de forma geral, “três movimentos historicamente específicos, que, articulados em momentos históricos distintos, constituíram uma tradição, a chamada MPB”<sup>47</sup>: o período

---

<sup>44</sup> Martha Tupinambá de Ulhôa, “Categorias de avaliação estética da MPB – Lidando com a recepção da música brasileira popular,” 4-5.

<sup>45</sup> Marcos Napolitano, “A Invenção da Música Popular Brasileira: Um Campo de Reflexão para a História Social,” 98.

<sup>46</sup> *Ibid.*, 95

<sup>47</sup> *Ibid.*, 102-103.



compreendido entre 1920-1930; o período de 1959-1967 e o período de 1972-1979.

1) As décadas 20 e 30 correspondem ao período onde certos procedimentos padronizados da música urbana foram sintetizados por compositores como Pinxinguinha, Noel Rosa, Lamartine Babo e intérpretes como Orlando Silva, Francisco Alves e Carmen Miranda, que posteriormente foram considerados “pais fundadores” da MPB. Tais procedimentos abarcavam aspectos composicionais e performáticos. Vale ressaltar a influências de alguns destes compositores e intérpretes na formação musical de Hime em sua infância, como abordado anteriormente em sua biografia.

Nesse período há um destaque do gênero samba que dividia o cenário com variações do choro, do fox-trot e da valsa, que juntamente com as marchas de carnaval obtiveram uma consolidação no mercado musical. Durante a década de 40, gêneros como baião, o bolero, o cool jazz passaram, então, a constituir a música popular feita no Brasil.<sup>48</sup> Durante os anos vinte, o “samba” oscilava entre a estruturação rítmica do maxixe e da marcha. Quanto à definição do samba e seu processo de metamorfose, a polêmica entre Donga e Ismael Silva, revela que o samba não nasceu como gênero estruturalmente definido. Assim, pode-se conceber que houve um processo de resignificação e construção do samba diretamente relacionado à exigência dos novos espaços e performances musicais. Dessa forma, as experiências e fusões musicais, que ocorrem pelo processo de assimilação nas diversas clivagens<sup>49</sup> em processos de construção dos gêneros musicais, “demonstram o quanto é

---

<sup>48</sup> Ibid. 102.

<sup>49</sup> O termo clivagem deve ser entendido como ruptura ou divisão entre concepções estéticas decorrentes do processo de assimilação e mudança ao longo do decurso histórico da Música Popular Brasileira, como abordado na obra de Marcos Napolitano, *História e Música* (Belo Horizonte: Autêntica, 2005).

arriscado pensar a história da música, sobretudo a chamada ‘popular’, através de formas e gêneros puros, tomados como ‘fatos’ musicais incontestáveis.”<sup>50</sup>

Quanto à dimensão das clivagens comenta Napolitano:

As clivagens são amplas e abrangentes e acompanham as mudanças na própria história sociocultural brasileira: “das casas das tias baianas aos botequins, da Cidade Nova ao Estácio [...] da festa caseira à gravação comercial.”<sup>51</sup>

Entretanto, é importante esclarecer que tais mudanças no gênero samba (1917-1930) não estão circunscritas unicamente aos aspectos musicais, mas em dimensão integrativa abarcam os aspectos coreográficos, sociais e político-culturais.

Outro aspecto histórico importante está relacionado com a concepção do Estado, em 1930, como artífice da “brasilidade autêntica”, com Getúlio Vargas. Nesse contexto, houve a atuação das instancias culturais oficiais, federais e municipais na música popular, tentando moldá-la, tendo por base as políticas culturais de característica cívico-nacionalista. Quanto a esse aspecto, Napolitano enfatiza a característica híbrida da canção em contraposição à concepção purista e reducionista da música popular:

Cultura popular, cultura letrada, mercado e Estado, no cenário musical brasileiro, não se excluíram, mas interagiram de forma assimétrica e multidimensional, criando um sistema complexo e consolidando a própria tradição. Este cenário está na gênese do novo tipo de música popular brasileira, de feição urbana, culturalmente híbrida e aberta a inovações estilísticas e técnicas, surgida nos anos 30. Enfatizo estes aspectos como contraponto às visões “puristas” e “folclorizantes” em torno da música popular, consagradas justamente no momento de sua gênese (década de 30) e reforçadas pelo intenso debate ideológico dos

<sup>50</sup>Marcos Napolitano, *História e Música* (Belo Horizonte: Autêntica, 2005), 50.

<sup>51</sup> *Ibid.*, 51.

anos 60, quando a expressão nacionalista se tornou um valor político e cultural a ser conquistado e preservado.<sup>52</sup>

O termo “cultura popular” representa um campo polêmico de discussões quanto ao seu significado. Segundo Burke, esse termo dá uma falsa impressão de homogeneidade e seria melhor usá-lo no plural, ou substituí-lo por uma expressão como “a cultura das classes populares.” Considerando a heterogenia estética dentro do universo da Música Popular. Burke faz uma objeção em termos do modelo de duas camadas representadas pela cultura de elite e popular, também referenciado na citação supracitada. Para Burke, “a fronteira entre as várias culturas do povo e as culturas das elites [...] é vaga e por isso a atenção dos estudiosos do assunto deveria concentrar-se na interação e não na divisão entre elas.”<sup>53</sup>

Observa-se, então, uma visão integrativa e não dicotômica ou excludente na busca de uma identidade nacional para a Música Popular Brasileira. Mais creio que tal dicotomia seja parte integrante da própria dinâmica social, haja vista que a música pode ser pensada como um signo, cujas representações estão inseridas numa rede de signos culturais, perpassados pela dinâmica de poder, seja no âmbito econômico ou político, e também as ideologias permeadas de idiossincrasias presentes no substrato cultural.

Desde o Estado Novo, segundo Napolitano, houve um processo de “folclorização” das representações do povo brasileiro, funcionando como uma estratégia cultural e ideológica que objetivava a manipulação da identidade

---

<sup>52</sup> Marcos Napolitano, *História e Música* (Belo Horizonte: Autêntica, 2005), 54

<sup>53</sup> Peter Burke, *Cultura Popular na Idade Moderna* (São Paulo: Companhia das Letras, 1999), 17.

“nacional-popular”. Tal estratégia temia a perda de uma identidade nacional, frente ao processo de múltiplas interferências realizadas pela modernização capitalista conduzida a partir do exterior. Dessa maneira, a crítica ao processo de urbanização e a perda da referência à identidade nacional estavam na base das elites nacionalistas, pautadas em uma pedagogia cívico-cultural para as classes populares, pautada na disseminação de valores idealizados de brasilidade.<sup>54</sup>

Esse projeto de construção de uma identidade “nacional-popular”, portanto, rejeitava a expressão da música urbana, na medida que esta estava sujeita à absorção de diferentes expressões musicais que se tornavam incompatíveis com a centralização estética da “música nacional”, sendo a música rural o foco estético dessa concepção. A este respeito comenta Wisnik:

O problema é que o nacionalismo musical modernista toma a autenticidade dessas manifestações como base de sua representação em detrimento das movimentações da vida popular urbana porque não pode suportar a incorporação desta última, que desorganizaria a visão centralizada homogênea e paternalista da cultura nacional.<sup>55</sup>

Sobre a construção de uma “brasilidade” e sua característica híbrida no universo da música erudita, comenta Contier que:

Mário de Andrade e os compositores Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, Lorenzo Fernandez e Luciano Gallet procuraram atribuir novos significados às concepções sobre o “popular” e o “erudito”, oriundos do Romantismo do século XIX, tendo como ponto nuclear o papel do povo na elaboração de uma música erudita nacional modernista, não deixando de abandonar os seus diálogos com as tendências estéticas européias.<sup>56</sup>

---

<sup>54</sup> Marcos Napolitano, *História e Música*, 59.

<sup>55</sup> José Miguel Wisnik, “Getúlio da Paixão Cearense,” in Enio Squeff e José Miguel Wisnik, *O Nacional e o popular na cultura brasileira* (São Paulo: Brasiliense, 1983), 133.

A partir das colocações de Wisnik e Contier, fica clara a necessidade ideológica de poder do nacionalismo musical modernista numa centralização patriarcal, pautada numa resistência ao novo, ou à ameaça que este novo possa produzir, em termos de abalar as estruturas de poder. Assim, a manutenção de um padrão estético oriundo da música européia objetivava sufragar o novo ou uma possível ruptura advinda da modernização dentro do universo da música urbana. Mesmo dentro desse panorama dicotômico, observa-se um processo híbrido em relação a nossa música e à música de vertente acadêmica na tentativa de delimitar identidade nacional para a música brasileira. Acerca do que foi comentado por Wisnik quanto ao ideal nacionalista modernista, esclarece-nos Wolff, que havia pontos de atrito entre as concepções de Mário de Andrade e Villa-Lobos, considerando que o nacionalismo de Mário era pautado pela necessidade de se realizar uma pesquisa racional da brasilidade, enquanto o nacionalismo inerente ao Estado Novo manifestava aspectos anticosmopolitas e autoritários denominados por Mário Andrade de “Tapuias”.<sup>57</sup>

Para Peter Burke esse movimento nacionalista em descoberta de uma cultura popular estava inter-relacionado com a ascensão do nacionalismo na Alemanha, Suécia, Finlândia, Grécia e Polônia, entre outros povos.<sup>58</sup>

Naves, em seu estudo sobre a relação entre os músicos populares e os artistas do movimento modernista, constatou os direcionamentos opostos que a música popular e a música erudita tomaram nos anos 1920: a música erudita era considerada a arte verdadeira, mesmo que tenha ocorrido uma valorização

---

<sup>56</sup> Arnaldo Daraiya Contier, “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), 9, disponível em: [www.revistafenix.pro.br](http://www.revistafenix.pro.br), acessado em 06-07-2007.

<sup>57</sup> Marcus Straubel Wolff, *O Modernismo Nacionalista na Música Brasileira* (Rio de Janeiro: PUC, 1991).

<sup>58</sup> Peter Burke, *Cultura Popular na Idade Moderna* (São Paulo: Companhia das Letras, 1999).

do “popular” pelos modernistas. Para ela, os modernistas se distanciavam do projeto civilizador característico deste período, na medida em que eles buscavam uma originalidade cultural para a nação na cultura popular, o que era considerado inferior pelos ideólogos da civilização. Assim o movimento modernista valorizava e incorporava o movimento popular, estabelecendo hierarquias do popular ao erudito, considerando inferiores os sons populares que eram transformados pelo recurso midiático da época.<sup>59</sup>

É importante ressaltar que no início do séc. XX, na Europa, segundo Netto, há um movimento de resgate, por parte de intelectuais vinculados aos meios artístico e científico, de mitos, religiões, danças, cantigas e línguas dos países americanos, africanos e asiáticos. Tal estética primitivista rompia com a estética acadêmica, explicitando assim a valorização da cultura do povo. A França, por ser considerada nesse período um território das nações, no sentido de ser um antiquário da diversidade cultural, funcionou como centro polarizador no sentido de influenciar os países à valorização de sua própria cultura, sobretudo aqueles que sofreram forte processo de colonização.<sup>60</sup>

O modernismo no Brasil sofreu bastante influência deste tipo de concepção estética primitivista, abarcando diversas expressões da arte brasileira, tendo como foco central o resgate da figura do negro e do índio. Contier aborda que, tendo por base as pesquisas folclóricas e as suas respectivas internalizações de ordem consciência ou inconsciente, houve a procura por parte dos compositores modernistas da utilização de novos elementos técnicos introduzidos na linguagem musical contemporânea

---

<sup>59</sup> Santuza Cambraia Naves, *O Violão Azul: modernismo e música popular* (Rio de Janeiro: editora Fundação Getúlio Vargas, 1998), 45, citada em Santuza Cambraia Naves, “Da bossa nova à tropicália: Contensão e excesso na música popular,” *RBCS* 15, n. 43 (junho, 2000): 38, disponível em <http://www.scielo.br/pdf/rbcso/v15n43/003.pdf>, acessado em 06/07/2007

<sup>60</sup> Adriano Bitarães Netto, *antropofagia oswaldiana: um receituário estético e científico* (Minas Gerais: Annablume, 2002), 19.

(polimodalidade, polirritmia, politonalidade). Assim, paralelamente, havia a inspiração de fonte folclórica e o emprego de técnicas compatíveis caracterizando a procura de uma sonoridade brasileira.<sup>61</sup>

Observa-se marcadamente esta influência estética do primitivismo em Villa-Lobos, pela referência às danças africanas e indígenas e os resgate das cantigas folclóricas, servindo de material e inspiração para suas obras tanto de caráter pianístico, vocal e orquestral. Netto aborda que a recorrência da imagem do índio aumentou o sucesso de Villa-Lobos na Europa, tendo mais especificamente as obras: *Poemas Indígenas* e *Famílias do Bêbe*, a presença implícita ou explícita da figura, ritmos e ritos indígenas que tornaram as obras de Villa-Lobos um sucesso para o público e os intelectuais franceses.<sup>62</sup> Contier também nos lembra que este compositor foi “fortemente envolvido pelas modas de viola mineiras e pelos mais diversos gêneros populares executados pelos chorões (mazurcas, valsas, modinhas).”<sup>63</sup>

2) O segundo período inicia com a Bossa Nova (1959) e vai até a consolidação do gênero MBP (1965-1967). Nesse período ocorre o deslocamento do lugar social de recepção e produção da canção popular. Outro fato de suma importância no panorama da Música Popular é o circuito de shows universitários, com culminância entre 1964 e 1965. Tal circuito propiciou a ampliação do público da Bossa, exigindo, assim, sua re colocação histórica. Nesse período também se processa a mudança de conceito de Música Popular

---

<sup>61</sup> Arnaldo Daraiya Contier, “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), 13-14, disponível em: <http://www.revistafenix.pro.br/pdf/Artigo%20Arnaldo%20Daraya%20Contier.pdf>, acessado em 21-12-2008.

<sup>62</sup> Adriano Bitarães Netto, *antropofagia oswaldiana: um receituário estético e científico*, 22.

<sup>63</sup> Arnaldo Daraiya Contier, “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), 14.

Brasileira, em termos da ampliação dos materiais e técnicas de interpretação, além da consolidação da canção como veículo essencial de projetos culturais e ideológicos pautados numa cultura política “nacional-popular”<sup>64</sup>.

A bossa nova constitui-se, assim, numa triagem<sup>65</sup> de ordem estética na medida que se preocupa em eliminar o excesso advindo do samba-canção, abordando o aspecto semântico das letras com forte apelo passional, abrangendo também os contornos mirabolantes da melodia juntamente com os arranjos orquestrais de soluções dramáticas.<sup>66</sup> Em relação ao processo de triagem, é interessante ressaltar que a música da década de 40 e 50 possuía, de forma geral, sonoridades pautadas em “tessituras orquestrais densas e volumosas, a base de interpretações vocais de grande estridência, alta potência e muitos ornamentos (sobretudo vibratos).”<sup>67</sup> Naves, em seu artigo “Da bossa nova à tropicália”, em relação à postura estética do violonista João Gilberto como origem do movimento da bossa nova, comenta:

Uma postura que valoriza a contenção, contrária ao emocionalismo excessivo da música popular nas décadas de 40 e 50, e em estabelecer correspondências entre tal procedimento e outras manifestações estéticas dos anos 50, como a poesia concreta e arquitetura de Oscar Niemeyer.<sup>68</sup>

Ainda aborda Naves que a bossa nova pode ter leituras diversas por parte dos músicos que participam desta tendência, acenando para

---

<sup>64</sup> Marcos Napolitano, “A Invenção da Música Popular Brasileira: Um Campo de Reflexão para a História Social,” 103.

<sup>65</sup> O termo triagem é aqui aplicado no sentido de uma filtragem ou seleção de acordo com o padrão estético de determinado período histórico da música popular brasileira. Tal conceito está baseado na obra *O século da canção* de Luiz Tatit.

<sup>66</sup> Luiz Tatit, *O Século da Canção* (São Paulo: Ateliê Editorial, 2004), 100.

<sup>67</sup> Marcos Napolitano, *História e Música*, 57.

<sup>68</sup> Santuza Cambraia Naves, “Da bossa nova à tropicália: Contensão e excesso na música popular,” *RBCS* 15 n.43 (junho, 2000): 35, disponível em <http://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v15n43/003.pdf>, acessado em 06/07/2007.



procedimentos diferentes com relação às tradições incorporadas. Segundo ela, os teóricos da MPB admitem a influência do *jazz*, mais requintado (*cool jazz*), que se desenvolveu nos Estados Unidos a partir dos anos 40, sobre os músicos que se propuseram realizar a recriação do samba nativo. A autora, pautada em Carlos Lyra, também aborda a variada influência estrangeira sobre o estilo musical da bossa nova, tais como a influência da música impressionista de Debussy e Ravel, e também a de Cole Porter, Richard Rogers, Larry Hart e do jazz desenvolvido por Gershwin.<sup>69</sup>

Pode-se perceber, mediante a exposição desse segundo período marcante na história da Música Popular Brasileira, como os processos de ruptura e triagem, concomitante com os de assimilação e mistura de elementos oriundos de tradições musicais diversas, possibilitaram a “reinvenção” da tradição musical, aqui representada pelo gesto bossa nova, dentro de uma historicidade bastante singular em termos de suas motivações políticas e ideológicas.

3) O terceiro período, de 1972 a 1979, se caracteriza como um período de grande importância na reorganização em termos do diálogo entre o passado e o presente em relação ao processo de incorporação de tradições que estavam fora do “nacional-popular”, a exemplo do *pop*. Tal processo de reorganização também abarcou a consolidação de um conceito amplo de MPB, deixando de ser concebido como um gênero específico, mas, sim, como um complexo cultural. Sobre a MPB e o tropicalismo, comenta Napolitano:

A partir do tropicalismo a sigla MPB passou a conviver com diversas tradições possíveis, bem como conter diversas alternativas estéticas. Além disso, o tropicalismo tinha uma leitura muito peculiar do legado da

---

<sup>69</sup> Santuza Cambraia Naves, “Da bossa nova à tropicália: Contensão e excesso na música popular,” 36.

Bossa Nova, cuja ruptura passou a ser vista como uma espécie de atualização da tradição (ou tradições) musical brasileira.<sup>70</sup>

Esses três momentos são de grande importância histórica para a compreensão de como se formou a tradição da MPB, com sua grande variedade de gêneros musicais pautados em diferentes padrões estéticos, expressando historicidades distintas e interpenetradas.

Não excluindo outros momentos significativos para a Música Popular Brasileira, estes três momentos caracterizam-se por uma ampla reelaboração do legado cultural e estético, que é fornecido pela tradição musical-popular brasileira de forma integral. Assim, em cada período ou momento histórico, o sentido da tradição e o passado ganharam novas dimensões. Tal redimensionamento ocorria na medida em que havia a incorporação de novas formas e pensamentos musicais. Nesses momentos históricos novos valores estéticos, culturais e ideológicos foram surgindo como forma de julgamento e avaliação da música popular dentro do sistema cultural brasileiro, como um todo.<sup>71</sup>

Nesse contexto comenta Tatit:

De fato, bossa nova e tropicalismo firmaram-se como os dois principais gestos da moderna música brasileira, ambos necessários para abarcar a diversidade sonora que reinaria nas décadas seguintes e as flutuações estéticas que constantemente flexibilizariam as leis do mercado musical. O tropicalismo identificou e prestigiou os traços da cultura brasileira que emanavam das manifestações habitualmente recalcadas ou rejeitadas pelos grupos de demarcação.<sup>72</sup>

---

<sup>70</sup> Marcos Napolitano, “A Invenção da Música Popular Brasileira: Um Campo de Reflexão para a História Social,” 101.

<sup>71</sup> Marcos Napolitano, *História e Música*, 48.

<sup>72</sup> Luiz Tatit, *O Século da Canção*, 57.

O termo “demarcação” utilizado por Tatit refere-se aos grupos reconhecidos pela atividade de demarcação de fronteiras artísticas, ideológicas, políticas.

O movimento musical tropicalista teve como principal resultado a liberdade estética e ideológica dos produtores, autores, intérpretes. Segundo Ulhôa, a vanguarda tropicalista assume postura de autocrítica e abre espaços para “novas misturas e novas hierarquias”, assim, depois do tropicalismo vale tudo na MPB.<sup>73</sup> Para Favaretto, o tropicalismo foi uma só vez um sonho fantasmagórico do Brasil, uma paródia, um pastiche e uma alegoria.<sup>74</sup>

Tal movimento se contrapunha à concepção radical e purista na busca de um ideal nacionalista. O tropicalismo pautou-se em um importante e amplo processo de assimilação, sendo adotado por diversos artistas brasileiros surgidos a partir dos anos setenta, influenciando todas as áreas artísticas no Brasil. Sobre este processo comenta Tatit:

Nunca mais houve restrições que interferissem nas escolhas dos instrumentos e repertórios, nas atitudes de palco, na configuração temática ou construtiva das letras, nos arranjos, nas misturas de estilos e, sobretudo, na assimilação da música estrangeira. Sobre isso, aliás, somente o tropicalismo conseguiu de fato explicar o óbvio: a música estrangeira, em graus diversos, é parte integrante da música brasileira.<sup>75</sup>

Abordando a questão dos compositores de vanguarda, Béhague expressa uma interessante abordagem bastante pertinente ao movimento tropicalista frente à busca de uma identidade nacional para a Música Popular Brasileira:

Os vanguardistas souberam mediar os sons de suas obras através de sua própria humanidade, repensada e reconstruída de acordo com as preocupações sócio-culturais de um momento existencial. É neste

<sup>73</sup> Martha Tupinambá de Ulhôa, “Pertinência e música popular – em busca de categorias para análise da música brasileira popular,” *Revista Cadernos do Colóquio* (Adriana Olinto Balleste: dezembro, 2000): 52, [www.seer.unirio.br/index.php/coloquio/issue/view/5](http://www.seer.unirio.br/index.php/coloquio/issue/view/5), consulta: 03/05/2006.

<sup>74</sup> Celso Favaretto, *Tropicália: alegria, alegria* 2.ed. (São Paulo: Ateliê, 1996).

<sup>75</sup> Luiz Tatit, *O Século da Canção*, 59.

sentido que o compositor latino-americano não deixou de ser “nacional” se bem tenha rejeitado, em princípio, o nacionalismo anterior. A sua transcendência do óbvio, no âmbito nacionalizante imediato, não deixou por isso de contribuir ao conceito dinâmico mas multifacético de nacionalidade, sempre de modo simbólico.<sup>76</sup>

A partir das abordagens de Tatit e Bèhague, percebe-se que a dinâmica histórica na passagem do movimento Bossa Nova para o Tropicalismo, é realizada uma ruptura com os padrões estéticos de contensão inerentes ao ideal da Bossa Nova, para uma postura de abertura estética, pautada num processo significativo de assimilação de elementos musicais de outras tradições, os quais se misturam numa espécie de mosaico intertextual de gêneros e estilos musicais. Tal processo, que assume uma característica de síntese, torna-se, não somente um manifesto contrário ao ideal purista de uma expressão musical de nacionalidade, mas uma busca de expressão nacional pautada num gesto de mistura de tradições musicais, ou seja, uma pluralidade cultural permeada de um rico valor simbólico intertextual. Assim, a partir do ideal estético do tropicalismo, pode-se melhor compreender a presença de elementos de mistura entre a tradição musical acadêmica e popular na produção musical de Francis Hime, mas especificamente na composição dos seus arranjos pianísticos presentes no seu *Songbook*.

### **Estética da mistura**

Nesse contexto de assimilação e mistura que caracteriza o movimento tropicalista, usar elementos de tradições e de culturas diferentes, que nos remetem à idéia de um “Passado plural”, constitui o ato de ruptura com o intuito

---

<sup>76</sup> Gerard Bèhague, “Fundamento sócio-cultural da criação musical,” *Art 019* [UFBA] (Agosto,1992): 15.

de provocar surpresa, pela manifestação do inesperado, diluindo, segundo Paz, “as oposições entre o antigo contemporâneo e entre o distante e o próximo.”<sup>77</sup>

Naves aborda, segundo o perfil do *bricoleur* delineado por Lévi-Strauss, um tipo de produto que é definido por um processo de assimilação, de mistura, numa maneira incorporativa de utilizar suas operações, a partir dos instrumentos já disponíveis.<sup>78</sup> Tal tipo de visão acerca da produção musical, possibilita a idéia de que para alcançar a modernidade não se faz necessário recorrer à concepção de tabula rasa, mas, pelo contrário, buscar o novo pela composição, pelos arranjos que possam realizar a atualização de repertórios variados, porém finitos, de nossa tradição cultural,<sup>79</sup> Tal visão incorporativa e integrativa possibilita, assim, uma visão intertextual da produção musical.

Observa-se que o Brasil, desde o período de colônia, passando pelo império e república, até a contemporaneidade, busca uma resolução da dicotomia entre o nacional e o estrangeiro.

Segundo Elizabeth Travassos, no seu livro “Modernismo e música brasileira”:

Duas linhas de força tensionam o entendimento da música no Brasil e projetam-se nos livros que contam sua história: a alternância entre reprodução dos modelos europeus e descoberta de um caminho próprio, de um lado, e a dicotomia entre erudito e popular, de outro. Como uma espécie de corrente subterrânea que alimenta a consciência dos artistas, críticos e ouvintes, as linhas de força vêm à tona, regularmente, pelo menos desde o século XIX. Mobilizadas por dinâmicas culturais mais amplas, de que a música é parte, ou fermentadas no campo musical, com energia para vazar sobre outros domínios da cultura, elas se manifestaram de maneira dramática em alguns momentos da história.<sup>80</sup>

<sup>77</sup> Octavio Paz, “A tradição da ruptura,” *Os filhos do Barro: do Romantismo à Vanguarda* (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989), 21, citada em Tatiana R. Lima, “Tradição, ruptura e invenção no compasso da canção popular;” *Diálogos Possíveis* (Faculdade Social da Bahia, 2005): 134.

<sup>78</sup> Santuza Cambraia Naves, “Da bossa nova à tropicália: Contensão e excesso na música popular,” 37.

<sup>79</sup> Claude Lévi-Strauss, *O Pensamento Selvagem trad. Tânia Pellegrini* (Campinas: Papirus, 1989), 33.

<sup>80</sup> Elizabeth Travassos, *Modernismo e música brasileira* (Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000), 7.

Para Travassos, tais linhas de força permearam o romantismo, o modernismo e a vanguarda dodecafônica na segunda metade do séc. XX. Pode-se observar, que tais linhas de força atuaram, também, na dinâmica dos movimentos da bossa-nova, do tropicalismo e da canção de protesto, representando, de certa maneira, os processos de triagem, assimilação e mistura inerentes ao decurso histórico da produção musical brasileira. Mais recentemente, tais linhas de força estão atuantes em artistas da MPB como Egberto Gismonti, Hermeto Pascoal - problematizando a separação entre o “erudito” e popular -, bem como na discussão desencadeada pelas metamorfoses do samba. Dessa forma, tais linhas de força abordadas por Travassos, nos remete a um contexto de oposições e dicotomias presentes nesses momentos, onde ora pesa “o eixo dado pela polarização entre nacional e cosmopolita, ora aquele traçado entre as opções contraditórias de elitismo e populismo.”<sup>81</sup>

Em correlação à abordagem supracitada de Travassos, consideram Ulhôa, Aragão e Trotta, acerca da hibridização musical, que apesar de toda a integração e esforço de um conjunto de intelectuais e políticos no processo de modernização técnico-estética do nacional/popular, não foi conseguida uma unidade hegemônica homogênea, dada à diversidade de elementos culturais presentes na nossa produção musical.<sup>82</sup>

É interessante abordar que a música constitui importante elemento de compreensão de como aconteceram as misturas de tradições culturais no início do século XX. Quanto a esse aspecto, comenta Sovik, professora da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, que a música (e o

---

<sup>81</sup> Ibid., 8.

<sup>82</sup> Martha Tupinambá de Ulhôa, P. Aragão e F. Trotta, “Música híbrida – Matrizes Culturais e a Interpretação da Música Brasileira,” *Anais do XIII encontro da ANPPOM* (Belo Horizonte, 2002), 3.

uso musical de sons) era “o que mais apelava aos sentidos e o que mais se prestava a trocas e misturas entre tradições européias e afro-brasileiras.”<sup>83</sup> Nesse aspecto, Chiquinha Gonzaga (1847-1935) teve importante atuação, pois na medida em que levou os ritmos sincopados, de origem africana, aos espaços da cultura oficial, contribuía, pois, com a mistura das tradições musicais do período. Em tal contexto musical, o popular e o acadêmico se interpenetram e a contribuição afro-brasileira acabou sendo tocada nos salões imperiais.<sup>84</sup>

A música brasileira de concerto, segundo Tacuchian, na década de 80 e 90, passou por mudanças em relação à música das décadas de 60 e 70. No lugar da polarização nacionalismo/vanguarda, dentre outras oposições, a música passou a evidenciar uma concepção estética plural mais diversificada, assumindo posições estéticas menos rígidas, onde os compositores apresentavam oscilações estéticas de uma obra para outra, ou mesmo, dentro da mesma obra.<sup>85</sup> Tal pluralidade estética referencia a mudança de concepção musical oriunda do movimento tropicalista, quanto aos gestos de libertação estética e assimilação de tradições culturais.

Essa pluralidade estética encontra respaldo na medida em que se libera da censura autoritária que permeou a década de 60 e 70 e caminha para uma maior tolerância estética da comunidade musical, da crítica e do público, contrapondo-se ao radicalismo anterior. Tal pluralidade refletia o fim da era do radicalismo das autoridades consideradas incontestáveis e, também, o aprimoramento técnico de novos compositores treinados em grandes centros

---

<sup>83</sup> Liv Sovik, “O rap desorganiza o carnaval: globalização e singularidade na música popular brasileira”, *Caderno CRH* 33 (julho/dezembro, 2000): 250.

<sup>84</sup> *Ibid.*, 251.

<sup>85</sup> Ricardo Tacuchain, “Duas décadas de música de concerto no Brasil: tendências estéticas,” *Cadernos de Resumos do XI Encontro Nacional da ANPPOM* (Campinas, 1998): 148.

no exterior, tendo com exemplo a própria formação acadêmica de Hime na Suíça e em Los Angeles, como expresso em sua biografia presente no início deste capítulo. Esta formação fora do Brasil possibilitava a troca, a comunicação, o intercâmbio com outras culturas e a ampliação dos horizontes culturais no processo de criação por parte do compositor.<sup>86</sup>

Quanto ao radicalismo de uma visão autoritária e sectária em relação à concepção da produção musical brasileira, comenta Napolitano que “a música brasileira moderna é, em parte, o produto de um encontro de classes e grupos sócio-culturais heterogêneos. Não houve, na verdade, a apropriação de um material ‘puro’ e ‘autêntico’, como querem alguns críticos.”<sup>87</sup> O autor faz uma crítica a noção de pureza relacionada à música brasileira moderna, haja vista a sua consideração de que a música brasileira urbana nasce de um imbricamento de culturas. Assim, “as maneiras como o pensamento, em torno da música popular, foram construindo uma esfera pública própria, com seus valores e expectativas, traduzem processos permeados de tensões sociais, lutas culturais e clivagens históricas.”<sup>88</sup>

O tipo de postura conservadora, que objetiva a manutenção do *status quo*, evidencia o tradicionalismo presente nos setores dominantes, na tentativa de neutralizar o aspecto cultural da tradição, aprisionando o legado ancestral através de argumentos políticos e ideológicos na construção de uma identidade nacional. Nesse aspecto comenta Coutinho, conforme se segue:

Se a ideologia conservadora opera no sentido de neutralizar a cultura, de esvaziá-la de sua história, o pensamento revolucionário não pode deixar de se orientar pela consideração de que a tradição, longe de ser

---

<sup>86</sup> Ibid.

<sup>87</sup> A exemplo do Crítico José Ramos Tinhorão, *Música popular: do gramofone ao rádio/TV* (São Paulo: Atiço, 1981).

<sup>88</sup> Marcos Napolitano, *História e Música*, 48-49.



um objeto natural ou uma revelação divina, é a objetivação da ação humana, e de que a transmissão no tempo das formas culturais não se realiza como mera reprodução mecânica, objetiva, e sim como um processo de reconstrução no qual a cultura é afetada e redefinida pelo esforço do sujeito.<sup>89</sup>

Nesse sentido, é necessário posicionar-se perante a historicidade da tradição da música popular, não de forma cristalizada, mas acompanhando as sucessivas gerações, o movimento de seus praticantes no legado histórico, sendo acionado e atualizado por uma rede de relações, em processos de assimilação e mistura com elementos surgidos posteriormente.

Argumenta Cohen, que a identidade, assim como a localidade ou tradição, não deve ser pensada como uma essência fixa a ser reunida e possuída, mas como um “processo contínuo de alcançar, negociar, inventar, simbolizar e criar identidade, identidade esta que é uma fonte de mudança social.”<sup>90</sup> Em correspondência a tal abordagem, Carvalho e Segato,<sup>91</sup> argumentam que se torna possível trazer a luz movimentos semióticos que são ocultados pelos conceitos, e por que não dizer rótulos, de núcleo, identidade, sistema, centro que se encontram na base de nossas teorias. A emergência desses movimentos seria possível pelo deslocamento do eixo pelo qual costumamos olhar e nos posicionar nos lugares fronteiros, de passagem e de ambigüidade estilística. Tal abordagem contraria as visões estanques, radicais e preconceituosas em termos da produção musical. Dessa forma, os autores consideram que as noções básicas de cultura clássica e cultura popular têm

---

<sup>89</sup> Eduardo Granja Coutinho, *Velhas histórias, memórias futuras: o sentido da tradição na obra de Paulinho da viola* (Rio de Janeiro: EdUERJ, 2002), 21, citada em Tatiana R. Lima, “Tradição, ruptura e invenção no compasso da canção popular;” *Diálogos Possíveis* (Faculdade Social da Bahia, 2005): 135.

<sup>90</sup> Sara Cohen, “Ethnography and popular music studies,” *Popular Music* 13/2 (Cambridge University Press, 1993): 128.

<sup>91</sup> José Jorge de Carvalho e Rita Laura Segato, “Sistemas abertos e territórios fechados: para uma nova compreensão das interfaces entre música e identidades sociais,” (Universidade de Brasília, 1994): 4, disponível em <http://www.unb.br/ics/dan/Serie164empdf.pdf>, acessado em 06/07/2007.

sido reavaliadas, expressando que “tanto o clássico como o popular, sempre foram lugares de internacionalização e de heterogeneidade simbólica.”<sup>92</sup>

Cohen aborda, no sentido da flexibilidade de fronteiras entre “mundos musicais”, que estes não são isolados, mas se sobrepõem de forma mútua, apresentando fronteiras flexíveis que vão além dos limites locais de instituições, organizações, ideologia, tradições, festivais e publicações. Aborda também que, na relação entre a cultura popular e a cultura clássica, não há uma valoração em termos de superioridade ou inferioridade, considerando-as como mundos musicais específicos, guardando as mesmas convenções e limitações administrativas e musicais.<sup>93</sup>

Essa sobreposição de “mundos”, ou mesmo a interpenetração de tradições culturais é inerente à própria modernização, na qual o processo de hibridização musical — “as misturas de elementos culturais diversos, formando um novo conjunto”<sup>94</sup> — está presente até hoje em projetos culturais, principalmente na música popular. Assim, a música industrializada e mundializada, em relação aos elementos de misturas culturais, apresentam forte caráter híbrido, necessitando um modelo de análise que não seja circunscrito ao objeto musical, mas que abarque uma análise transdisciplinar. Nesse aspecto, a sociologia pode muito colaborar, possibilitando uma perspectiva que aborda a cultura como um campo de luta entre visões do mundo.

---

<sup>92</sup> José Jorge de Carvalho e Rita Laura Segato, “Sistemas abertos e territórios fechados: para uma nova compreensão das interfaces entre música e identidades sociais,” (Universidade de Brasília, 1994): 4, disponível em <http://www.unb.br/ics/dan/Serie164empdf.pdf>, acessado em 06/07/2007.

<sup>93</sup> Sara Cohen, “Ethnography and popular music studies,” 128.

<sup>94</sup> Marcos Napolitano, *História e Música*, 56.

Atinente a essa concepção mais ampla em termos das relações culturais, Wicke desenvolve uma abordagem em seu texto “A música popular como prática cultural”, considerando que o ato de examinar a cultura deve ser pautado não nas coisas em si, mas muito mais na relação entre um grupo social e as coisas que expressam a sua forma de viver. Para este autor, a cultura pode ser vista como uma “rede de relações, cuja estrutura é impregnada e movimentada por conflitos sociais, relações de poder, processos econômicos, políticos e ideológicos.”<sup>95</sup>

Mediante tal concepção da dinâmica cultural, como também a concepção de transcendência de fronteiras, assim como a idéia de sobreposições entre “mundos” musicais como exposta anteriormente na abordagem de Cohen, nos faculta a compreensão de que os significados dos materiais e objetos que circulam dentro da cultura não devem ser considerados como um resultado fixo atinente à sua produção, mas pensados como o produto oriundo de um processo de “diálogo” cultural contínuo em torno de seus significados e valores. Tal dinâmica neste diálogo cultural é inerente a um universo simbólico permeado de referências cruzadas e recíprocas, no qual a produção artística, entre outros artefatos, se insere.

Segundo Napolitano, desenvolver a consciência crítica quanto à intervenção cultural nas bases de sistemas de pensamento em relação à música, nos ajuda a superar uma visão excessivamente linear da música brasileira, com uma tendência em organizar uma trajetória histórica de muitas faces, com uma mistura de personagens, eventos, gêneros excessivamente

---

<sup>95</sup> Peter Wicke, “A música popular como prática cultural”, trad. Raul Oliveira: *III Conferência Internacional da IASPM* (Canadá: Montreal, 1985): 3.

delimitados, cuja análise e organização são pautados por um juízo de valor, que, mesmo necessário para a experiência estética da música, podem conter armadilhas para a interpretação histórica.<sup>96</sup>

Nesse contexto de diversas influências em processos de misturas e triagens na composição da tradição musical brasileira, é importante ressaltar a influência da música ligada à tradição acadêmica na formação musical do compositor Tom Jobim, que foi aluno de composição de Koellreutter, Radamés Gnattali, Leo Peracchi, Alceu Bocchino. Estudou piano com a professora Lúcia Branco, Tomás Terán (amigo pessoal de Villa-Lobos) e Paulo Silva.<sup>97</sup> Observa-se também em Jobim a própria admiração e interesse pela obra de Villa-Lobos, como expressa Mariz:

Tom Jobim tinha grande admiração por Villa-Lobos. Certa vez, convidou-me para almoçar no restaurante do Hotel Ouro Verde, em Copacabana, e passamos horas conversando sobre o compositor das Bachianas. Trouxe a minha biografia de Villa-Lobos toda anotada e fez-me mil perguntas sobre o homem e a obra.<sup>98</sup>

Vasco Mariz, no seu livro *Vida Musical*, aborda que a música popular brasileira a partir da segunda Guerra Mundial sofreu crescente influência do Jazz, sobretudo no setor de orquestração, pelo enriquecimento paulatino da instrumentação. O convívio diário com esse tipo de orquestração interpenetrou a música erudita de Radamés Gnattali. Neste aspecto também aborda Naves que:

Radamés atua também, principalmente a partir dos anos 40, como uma espécie de mediador, entre estilos musicais mais sofisticados e a música brasileira, estilizando o samba através do recurso à orquestra de cordas e a um tipo de harmonia proveniente da música erudita e do *jazz*. Consta que esta mistura produzida pelo compositor-arranjador teria sido um

<sup>96</sup> Marcos Napolitano, *História e Música*, 56.

<sup>97</sup> Santuza Cambraia Naves, “Da bossa nova à tropicália: Contensão e excesso na música popular,” 38.

<sup>98</sup> Vasco Mariz, *Vida musical* (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997), 152.

parâmetro para os músicos que, no final dos anos 50, partiram para a experiência bossa-novista.<sup>99</sup>

Creio que o “termo” sofisticado abordado por Naves em trecho supracitado, fica passível de ser interpretado a partir da dicotomia elitista entre o sofisticado estrangeiro e o rude nacional. Porque não considerar também sofisticação na música brasileira? Creio que ao invés de suscitar tal dicotomia, devemos situar nossa perspectiva no âmbito integrativo, afim de não nos perdermos nas armadilhas multifacetadas das valorações. Compositores como Jobim, Edu Lobo e o próprio Francis Hime fazem, de forma refinada, essa mistura entre tradições. Não demonstram, pois, uma preocupação em demarcar limites entre o que se concebe “popular” ou “música clássica”, mas realizam o processo de assimilação e mistura de forma bastante despojada.

Segundo Naves, em relação à trajetória de Tom Jobim, percebe-se a tendência em dar continuidade, dentro do campo popular, a uma tradição musical “erudita” que foi muito marcada pelo modernismo nacionalista de Villa-Lobos. Trata-se, segundo a autora, de uma tradição que é caracterizada pelo excesso tanto sinfônico quanto em relação ao coral, consistindo numa forma de representação da exuberância de um Brasil pujante em seus elementos físicos e culturais.<sup>100</sup> Tal tradição musical de característica sinfônica parece ecoar na forma de concepção das canções dada por Hime, utilizando-se este de instrumentos de cordas e sopros presentes, em geral, na produção dos seus arranjos musicais e, sobretudo, nos primeiros arranjos das canções que deram origem aos arranjos pianísticos de seu *Songbook*. Tal fato nos reporta à sua formação musical no âmbito da orquestração em Los Angeles, e, também, a própria preocupação do compositor em elaborar uma escrita pianística que

---

<sup>99</sup> Santuza Cambraia Naves, “Da bossa nova à tropicália: Contensão e excesso na música popular,” 39.

<sup>100</sup> Santuza Cambraia, “Da bossa nova à tropicália,” 38.

viabilizasse informações necessárias ao processo de orquestração, como já comentado na página 23.

### **A mistura nos arranjos pianísticos de Francis Hime**

Em relação à associação que comumente fazemos da música popular relacionada com a tradição oral e a música erudita com a tradição escrita, observa-se, sobretudo, a preocupação de Tom Jobim e de Francis Hime, na confecção de songbooks, contendo arranjos para piano escritos de suas composições. Quanto a tal aspecto, aborda Hime:

No caso do samba, em que geralmente você escreve as melodias e os acordes (através das chamadas “cifras”) e o músico cria em cima dessas indicações, me animava o propósito de tentar passar para o papel este nosso ritmo tão gingado e tão intuitivo, de maneira que a nossa música mais genuína pudesse ser tocada por diversos tipos de músicos, fossem eles populares ou eruditos, em qualquer canto do planeta.<sup>101</sup>

Pode-se conceber o *Songbook* de Francis Hime como constituído de dois tipos de arranjos: o primeiro de característica “fechada”, no sentido de que o compositor realiza a escrita pianística, escrita essa que está relacionada à da música atrelada à tradição acadêmica (erudita), enfatizando assim a transmissão musical através do uso da tradição escrita.

Ao lado do arranjo com melodia escrita e harmonia em cifras, apresenta-se o arranjo também escrito mas, segundo Nascimento, difere-se do anterior pelo fato de que “a prescrição” tende a ser mais aberta com coisas pensadas apenas aproximadamente, não por desleixo mas por cultura.<sup>102</sup> Esse arranjo de característica “aberta” possibilita então a execução dos arranjos por diversos

<sup>101</sup> Almir Chediak, *Francis Hime: Songbook* (Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2001), 5.

<sup>102</sup> Hermilson Garcia do Nascimento, “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):2, disponível em <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/rio>, acessado em julho de 2007.

instrumentos, enfatizando a característica de liberdade, invenção e improvisação inerentes à tradição musical da música popular. Sobre esse aspecto comenta Napolitano que nesse tipo de tradição musical o compositor raramente determina tudo o que deve ser executado, deixando boa parte a critério da interpretação, na qual a liberdade do músico (cantor, arranjador ou instrumentista) em relação à notação básica da partitura é muito grande.<sup>103</sup>

Dessa maneira, Hime concilia, em sua escrita musical, abordagens específicas de tradições musicais, mesclando elementos da tradição oral e escrita, conservando assim as características próprias de cada tradição quanto aos aspectos de composição, execução musical e processo de transmissão.

Esse objetivo do compositor Francis Hime bem reflete a idéia de Béhague<sup>104</sup>, em seu texto “Fundamento sócio-cultural da criação musical”, de que não existe uma autonomia na arte, apartando-se de referências não musicais. A arte pela arte criou uma falsa idéia de que o compositor é um ser social à parte. Para ele, o fenômeno da criação musical é, sem dúvida, inseparável do compositor nas suas múltiplas dimensões sócio-culturais, e estético-ideológicas. Segundo Béhague qualquer aspecto de uma cultura musical contém pelo menos quatro níveis de considerações: 1) “forma”, 2) “processos”, 3) “conteúdo”, 4) “determinantes ideológicas”. No caso do compositor Francis Hime, o primeiro nível abordado pelo autor corresponde à própria obra musical, os arranjos para piano contidos no seu *Songbook*. O segundo nível – “processos” – se enquadra nas intenções/ações envolvidos na produção da forma. Neste caso, observa-se a intenção manifesta, portanto consciente, do compositor de produzir tais arranjos viabilizando uma linguagem

---

<sup>103</sup> Marcos Napolitano, “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): 841-842.

acessível da música popular à performance de pianistas, sobretudo pianistas de formação acadêmica de vertente europeia, dada a carência de arranjos de música popular que sejam bem escritos para o piano. Afirma Hime:

Este livro é um projeto que começou a ser desenhado há uns dez anos, quando, através de conversas com pianistas da área clássica, descobri o quanto eles gostariam de tocar músicas populares, não o fazendo pela inexistência de partituras.<sup>105</sup>

Ainda sob o escopo teórico de Béhague, o ato de compor, constitui um processo e tem uma forma determinada sócio-culturalmente, assim com a obra sendo composta. O terceiro nível abordado por ele refere-se ao conteúdo, constituído de mensagens conscientes ou inconscientes expressas pelo compositor em sua obra. Os valores, conceitos e moldes estéticos são dirigidos e articulados na forma e no processo. Neste sentido, eles têm componentes de mensagem, conteúdo e determinante. No caso em estudo, percebe-se, pela preocupação do compositor na idealização do seu *Songbook*, o determinante ideológico que está pautado em contexto cultural dinâmico, permeado por processos de assimilação, incorporação e mistura, cujo ideal estético não visa demarcar fronteiras entre tradições musicais. Esta posição ideológica é que faculta as decisões de compositor frente a suas opções artísticas e estilísticas. “As determinantes estilísticas são essencialmente sócio-políticas, já que os parâmetros estilísticos respondem a uma visão hierárquica simbólica da ordem social. Portanto, a posição sócio-política do compositor se torna de suma importância para entender o processo da criação musical.”<sup>106</sup>

Esta visão de um campo informacional também está atrelada ao ato da interpretação musical. Sloboda considera que a interpretação especializada de

<sup>104</sup> Gerard Béhague, “Fundamento sócio-cultural da criação musical,” *ART* (Salvador: UFBA, agosto 1992): 6-7.

<sup>105</sup> Almir Chediak, *Francis Hime: Songbook*, 5.

<sup>106</sup> Gerard Béhague, “Fundamento sócio-cultural da criação musical,” 7.



uma determinada obra musical é o resultado da interação entre o conhecimento específico e o geral, interação esta adquirida através de vasta gama de vivência musical. Dessa forma a distinção entre o especialista e o iniciante consiste na extensão e na disponibilidade do uso deste conhecimento.<sup>107</sup>

O foco de percepção analítica restrita ao texto musical é uma questão debatida, sobretudo no âmbito da análise e interpretação musical. No texto, “O tempo e a dinâmica na construção de uma interpretação musical”, Gusmão e Gerling abordam a existência de uma concepção idealista da interpretação, que propõe uma visão objetiva de uma única e correta interpretação, colocando o intérprete como mero mediador entre obra e audiência. Em contrapartida existe uma visão alternativa, que aborda a limitação do texto e afirma que toda execução musical será uma interpretação subjetiva e dependente da percepção variável de seus intérpretes. Dessa forma não existiria uma única interpretação correta, mas sim interpretações possíveis.<sup>108</sup>

Em seu livro “The Anthropology of Music”, Merriam aborda a complexidade do processo composicional dentro de uma perspectiva intercultural:

A composição parece ser claramente o produto do indivíduo ou de um grupo de indivíduos e não parece ser radicalmente diferente entre povos letrados ou não-letrados, com a exceção da questão da escrita. Toda composição é consciente no sentido mais amplo da palavra quando é vista do ponto de vista analítico. Os compositores podem ser indivíduos casuais, especialistas ou ainda grupos de pessoas, e suas composições devem ser aceitáveis para o grupo social em geral. As técnicas de composição incluem pelo menos o seguinte: a re-elaboração de velhos materiais, a incorporação de material velho ou empestado, a

<sup>107</sup> John A. Sloboda, *The Musical Mind: the cognitive psychology of music* (Oxford:Oxford University Press, 1985 (1996).

<sup>108</sup> Pablo da Silva Gusmão e Cristina Capparelli Gerling, “O Tempo e a Dinâmica na Construção de uma Interpretação Musical,” in *Performance Musical e Suas Interfaces* (Goiania, 2005): 67.

improvisação, a re-criação comunal, a criação resultante de uma experiência emocional particularmente intensa, a transposição e a composição a partir da idiosincrasia individual. A composição de letras (textos) é tão importante quanto a da estrutura sonora. A composição requer aprendizagem, é sujeita à aceitação ou rejeição pública, e forma parte, portanto, do processo geral de aprendizagem que contribui, por sua vez, aos processos de estabilidade e mudança.<sup>109</sup>

Mediante a abordagem de Merriam, o ato de compor expressa uma incorporação de elementos diversos através da re-elaboração de velhos materiais, os quais fazem parte da produção musical atrelada à singularidade do compositor. A consideração de Merriam quanto à composição requerer aprendizagem, e está sujeita a aceitação ou rejeição pública, nos remete aos aspectos já abordados neste capítulo sobre os processos de triagens, filtragens, rupturas e misturas que estão atrelados aos contextos históricos de estabilidade e mudança na música popular brasileira. Frith, abordando a estética da música popular, também parece corroborar com tal concepção incorporativa dentro do ato criativo no âmbito musical:

Nenhum músico popular pode fazer música do nada – o que na verdade temos hoje são artistas que misturam o que quer que exista, fragmentando, recolocando, remontando música a partir dos signos que já existem, furtando o público para novos tipos de visão privada.<sup>110</sup>

É importante considerar que, na tradição, é fundamental a permanência. Na tradição o movimento, representado pelas mudanças, segundo Lima, ocorre num sentido linear com tendência a perenização. No processo de ruptura existe uma quebra da sucessão linear, havendo, portanto a

---

<sup>109</sup> Alan Merriam, *The Anthropology of Music* (Evanston: Northwestern University Press, 1964), 184, citada em Gerard Béhague “Fundamento sócio-cultural da criação musical,” *ART 19* [UFBA] (1992): 5-6.

necessidade de se aderir a novos paradigmas. Tal fato não impede que a novidade vire tradição, fixando, assim, uma nova permanência. Já a invenção privilegia a surpresa, o acaso, o acontecimento, a volatilidade mais do que a permanência, fazendo com que possam emergir tradições de tempos passados ou de espaços remotos em combinações (hibridizações) inesperadas<sup>111</sup>, o que caracteriza o processo de mistura atinente ao imbricamento de tradições musicais. Dentro desse escopo de mudanças que caracteriza o movimento inerente à tradição, Foucault aborda que na tenção entre tradição e ruptura há o ensejo de repensar a dispersão da história, haja vista as novidades podem ser isoladas sobre um fundo de permanência.<sup>112</sup> Dessa forma, a partir da consideração de Lima, pode-se pensar que o ideal estético dinâmico e multifacetado, proposto pelo movimento tropicalista, marca um novo olhar, uma libertação estética característica de uma tradição de incorporação e mistura na Música Popular Brasileira, repercutindo, assim, na dinâmica atual do processo de produção musical.

Tacuchian, no seu texto “Duas décadas de Música de Concerto no Brasil: Tendências Estéticas” realiza uma interessante abordagem quanto à postura estética atual de compositores pós-modernos, enfatizando a superação de oposições e dicotomias na produção musical:

Os compositores das últimas décadas, considerados pós-modernos, procuram apresentar uma proposta nova que supere as polarizações que regeram os movimentos musicais durante toda a história da música e que se radicalizaram no século XX. Essas polarizações superadas pelos compositores pós-modernos são, entre outras, as referentes a nacional/universal, adição/renovação, ocidental/oriental, tonal/atonal,

---

<sup>110</sup> Simon Frith, “Rumo a estética da música popular” trad. Inês Alfano do original: “Towards an aesthetic of popular music,” in Susan McClary e Richard Leppert eds., *Music and Society* (Cambridge, Cambridge University Press, 1987): 13.

<sup>111</sup> Tatiana R. Lima, “Tradição, ruptura e invenção no compasso da canção popular;” *Diálogos Possíveis* (Faculdade Social da Bahia, 2005): 139.

<sup>112</sup> Michel Foucault, *A Arqueologia do saber* (Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004), 23-24.

popular/erudito, forma/conteúdo, temperamento igual/microtonalismo, funcional/puro. Não se trata de anular esses pólos que continuarão existindo na expressão de muitos artistas e na percepção das audiências, mas a opção por uma “outra nova música, ao lado das músicas que já existem e continuarão a existir.”<sup>113</sup>

A partir da abordagem supracitada de Tacuchian, observa-se o efeito marcante da liberação estética na música popular propiciada pelo gesto tropicalista nos músicos das últimas décadas, possibilitando uma pluralidade estética em termos da produção musical, na criação de “uma nova música” que expresse a superação das oposições e dicotomias no âmbito musical pelos compositores pós-modernos.

Para melhor entendimento de como se opera o processo de assimilação cultural, é necessário abordarmos, em linhas gerais, os aspectos históricos relacionados com a produção do arranjo na música popular brasileira.

Segundo Bessa, o arranjo musical, tal como atualmente o concebemos, originou-se na Europa no século XIX, tendo como objetivo a transposição para a linguagem pianística de obras consagradas para escrita orquestral ou, de forma inversa, orquestrar peças originalmente concebidas para instrumentos solistas ou para pequenas formações. O arranjo, como recurso, foi aplicado inicialmente em relação à “música de concerto”, sendo rapidamente incorporado pela chamada “música ligeira” tornando-se, assim, uma prática bastante comum.<sup>114</sup>

Analisando o verbete “Arrangement” do *Grove Music Online*, encontra-se a definição geral, abordando o arranjo como sendo “a reelaboração de uma composição musical, normalmente para um meio diferente do original”. No início do verbete são apresentadas duas definições mais amplas acerca do

<sup>113</sup> Cf. os conceitos de pós-moderno na música de concerto e a uma extensa bibliografia in Ricardo Tacuchian “Música pós-Moderna no final do Século,” *Pesquisa e Música* 1, n. 2 (1995):25-40.

<sup>114</sup> Virgínia Almeida Bessa, “Apontamentos para o estudo do arranjo na música popular brasileira: História, fontes e perspectivas de análise,” 7.

arranjo. A primeira delas abrange, em termos de aplicação, toda a música ocidental, “de Hucbald até Hindemith”. A segunda definição, de caráter menos abrangente, expressa que o arranjo corresponde a “qualquer peça de música que fosse baseada ou que incorporasse um material pré-existente”.<sup>115</sup> Mediante os aspectos abordados no desenrolar verbete, pode-se considerar o arranjo no aspecto comercial em termos de sua difusão, permitindo que a composição possa alcançar o público consumidor. Em outro aspecto, o uso está relacionado às reduções de partes orquestrais ou corais para piano.

A partir do significado do termo “original” aplicado na definição apresentada acima, estabelece-se uma problematização. Na tradição da música acadêmica ou clássica, o termo “original” está relacionado ao texto musical, ou seja, à partitura, sendo esta o ponto de origem, em termos do registro, do ato criativo do compositor, sendo o arranjo uma reelaboração criativa, tendo como ponto de partida o elemento textual. Já no universo popular, o “original” assume uma posição bastante relativa, pois nem sempre há uma necessária vinculação à escrita musical, podendo ser considerada como uma partitura, a primeira gravação de uma obra ou sua primeira performance.

No caso dos arranjos de Hime aqui estudados, observa-se a indicação do registro de publicação de partituras presente no rodapé de seus arranjos pianísticos, que apontam para a data de origem de suas canções. Mediante a escuta das primeiras gravações realizadas dessas peças pela indústria de discos e tendo por base o contexto estético composicional no período histórico de produção de tais canções, como também sua formação acadêmica no campo da orquestração, infere-se que o original relacionado aos arranjos de

---

<sup>115</sup> Malcom Boyd, “Arrangement,” in [www.groveronline.com](http://www.groveronline.com), acessado em 10/10/2007.

Hime está relacionado ao ato da escrita orquestral, sendo os seus arranjos pianísticos uma redução de elementos orquestrais presentes nos originais das suas canções, como expressa o compositor a seguir:

No que diz respeito à adequação das músicas ao piano, note-se que as canções se prestam bem mais a este instrumento do que os sambas. Desse modo, ao escrever os arranjos para as canções, tive a impressão de estar recriando as músicas, como se novas composições estivessem surgindo, como se fossem **pequenas peças clássicas** [grifo nosso]. E assim vieram: Minha, Atrás da porta, Trocando em miúdos, Mariposa, Cartão-postal etc. Mas como o samba é um ritmo que me arrebatava, que está no sangue, não quis deixar de fora músicas como Amor barato, Anoteceu, Coração do Brasil e outras.<sup>116</sup>

Analisando a citação de Hime acima, observa-se como o compositor utiliza o termo arranjo, relacionado à recriação em versão pianística, ou seja, em meio diferenciado da expressão original dessas canções. Está presente também uma preocupação seletiva em adaptar o gênero de suas peças à linguagem pianística, cuja produção está associada ao universo da tradição musical acadêmica (clássica) manifesta pela expressão “pequenas músicas clássicas”.

Nesse contexto o termo arranjo aplicável ao processo criativo de Hime indica a transposição de uma composição para um meio diferente do original, ou ainda, a elaboração ou simplificação de uma peça.

Dentro do contexto da restrição da amplitude orquestral para o escopo da escrita pianística, utilizando-se do arranjo como recurso e sendo este rapidamente incorporado pela chamada “música ligeira”, alguns autores criticaram esse tipo de processo. Adorno o denominou “regressão da audição”<sup>117</sup>, marcada pela restrição perceptual decorrente da própria redução da amplitude sonora orquestral para o âmbito instrumental pianístico. Max

---

<sup>116</sup> Almir Chediak, *Francis Hime: Songbook* (Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2001), 5.

Weber associou esse tipo de prática à vulgarização da arte musical, intensificada no século XIX com a popularização do piano, considerando este um instrumento doméstico burguês, que se tornou um importante meio de difusão musical de massa.<sup>118</sup>

Comenta Bessa que houve o surgimento no Brasil do século XIX de muitas peças na forma de reduções orquestrais para piano, abrangendo concertos, óperas e sinfonias. Tais peças penetravam os salões, as praças e os lares burgueses, ganhando significativa difusão. “Ao lado delas os maxixes, tangos, *habaneras*, *foxtrots*, *ragtimes*, *sambas* e outros gêneros populares, também adaptados para a linguagem ‘planeira’, tornaram-se os principais sucessos de vendas de partituras, no cenário musical brasileiro”<sup>119</sup>. Ainda aborda a autora que, enquanto na chamada música erudita o arranjo tinha como objetivo facilitar a execução de determinada peça, no âmbito da música popular o intuito era o oposto, fornecendo ao gênero popular (geralmente a canção) concebido como melodia acompanhada uma densidade sonora que originalmente não existia.

Dentro dos aspectos históricos relacionados ao arranjo musical que foram abordados por Bessa, observa-se que o objetivo do compositor Francis Hime ao compor arranjos pianísticos de suas canções, já denota a influência da tradição musical acadêmica, considerando esses arranjos como reduções da versão original da canção, em âmbito orquestral, utilizando-se do piano (instrumento eminentemente ligado à tradição musical européia) como meio de difusão. Outro aspecto de influência da música européia está relacionado ao

---

<sup>117</sup> Theodor Adorno, “O feitichismo na Música e a Regressão da Audição,” in *Os Pensadores*, vol. XLVII. São Paulo: Abril.

<sup>118</sup> Weber, Max. 1995. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música* (São Paulo: Edusp), 148.

<sup>119</sup> Virgínia Almeida Bessa, “Apontamentos para o estudo do arranjo na música popular brasileira: História, fontes e perspectivas de análise,” 8.

processo de elaboração dos arranjos, manifestando uma densidade musical correlata aos aspectos harmônicos e melódicos, funcionando, segundo manifesto pelo compositor, como uma grade de orquestração. Daí decorre uma escrita pianística mais elaborada e complexa correlata, sobretudo, aos aspectos técnicos de execução.

O piano teve suma importância da difusão da Música Popular Brasileira em seus primórdios, tendo na figura de Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth como os precursores da utilização do piano como forte emblemática na mistura de tradições musicais. O piano teve marcada importância no âmbito musical desde o final do séc. VIII, dominando o cenário do séc. XIX e XX no Brasil. Mas há de se perguntar por que há na atual música popular brasileira uma pouca referência ao uso do piano acústico na produção e performance musical? Creio que a resposta pra tal questão perpassa dois aspectos básicos. O primeiro refere-se ao avanço tecnológico, bastante acentuado nas últimas décadas, propiciando resultados mais práticos e imediatistas na confecção de instrumentos musicais, tais como sintetizadores e pianos eletrônicos que viabilizam de forma bem mais efetiva o transporte e utilização diversa em shows, como também propiciam um recurso computacional na geração de diversos timbres instrumentais. Nesse aspecto, Assis em seu texto “A nova mpb – um panorama atual”, expressando que a partir da década de 70, a indústria do som, estimulada pelas novidades dos festivais de rock ao ar livre, direcionou seus investimentos para a área do instrumental eletrônico e para os equipamentos sonoros.<sup>120</sup> A segunda questão relaciona-se ao âmbito estético pautado no imediatismo, na valoração

---

<sup>120</sup> Marina Assis, “A nova mpb – um panorama atual”, disponível em [http://www.promusic.com.br/coluna/A\\_nova\\_mpb.doc](http://www.promusic.com.br/coluna/A_nova_mpb.doc), acessado em 10/07/2008.



da imagem e nas conquistas tecnológicas, onde os novos valores e concepções advindos da própria dinâmica tecnológica e capitalista terminam por requisitar o uso de um aparato musical corresponde com tal ideal estético na contemporaneidade. Assim, não é o que piano acústico tenha deixado de existir no contexto da atual Música Popular Brasileira, mas creio que o seu uso seja visto muito mais como um emblema do “passado”, do “requinte”, simbolizando a tradição musical vista com um olhar “erudito”, quando é utilizado em shows ou gravações por músicos atuais como Hime, Edu, Gismonti, Wagner Tiso, Leandro Braga, dentre outros.

Ao longo do processo histórico, observa-se a importância do arranjo relacionada ao desenvolvimento da indústria fonográfica possibilitando uma linguagem “fonogênica”, que consiste num padrão de organização de timbres, dinâmicas, combinações e modulações harmônicas e divisões rítmicas, permeados pelos processos de industrialização e comercialização da música gravada.

É importante ressaltar a presença desse recurso musical no surgimento e expansão das rádios no Brasil, que atrelavam o arranjo a uma linguagem orquestral na música popular, sobretudo nos anos 40 e 50. Tendo as emissoras suas próprias orquestras, os orquestradores, tais como Radamés Gnattali e Léo Peracchi, entre outros, desempenhavam um papel importante na construção de uma “sonoridade brasileira” que era representada pela pujança e pelo excesso em seu caráter sonoro. Esse tipo de prática foi denominada por Wisnik de processo de sinfonização da música popular. Esse processo teve início no âmbito da música de tradição acadêmica, tendo Villa-Lobos como um dos seus maiores representantes. Segundo Wisnik, ele trouxe

para a moldura do concerto a música dos espaços populares.<sup>121</sup> Nesse período histórico (década de 40-50) existiu o intuito de educar a escuta do povo brasileiro, por parte das elites nacionalistas, por meio de um processo de sinfonização nacionalista, que é pautado em sonoridades semelhantes à música de tradição acadêmica (ou música de concerto), se contrapondo ao à própria modernização e a possível perda de uma suposta identidade nacional.

Segundo Aragão, em seu texto “Considerações sobre o conceito de arranjo na música popular”:

Primeiramente, a independência e a importância da etapa “arranjo” na dinâmica musical popular brasileira podem ser mesuradas pelo reconhecimento da obra de uma série de arranjadores notáveis, numa linhagem que vai de Pixinguinha a Deodato, de Radamés a Leandro Braga. A essa etapa também poderemos aplicar aqueles mesmos parâmetros de caracterização (grau de pré-determinação e grau de interferência do arranjador), que irão gerar inúmeras modalidades de arranjo possíveis na música popular brasileira.<sup>122</sup>

Em cada período histórico o arranjo revelará as sonoridades aceitáveis para cada época e sociedade, consistindo em importante ponto de partida para o delineamento das relações entre história e música, transcendendo em termos de significações ao escopo textual da grafia musical. Tal fato, segundo Piedade<sup>123</sup>, nos distancia da idéia da música pura, a música neutra independente de processos sócio-culturais, considerando que a compreensão da música instrumental depende da descoberta de seus nexos

<sup>121</sup> Enio Squeff e José Miguel Wisnik. *O Nacional e o popular na cultura brasileira* (São Paulo: Brasiliense, 1983), 98.

<sup>122</sup> Paulo Aragão, “Considerações sobre o conceito de arranjo na música popular,” *Cadernos do Colóquio* (dezembro, 2000):106, disponível em [www.seer.unirio.br/index.php/coloquio/article/viewFile/40/8](http://www.seer.unirio.br/index.php/coloquio/article/viewFile/40/8), acessado em 10/08/2007.

<sup>123</sup> Acácio Tadeu de Camargo Piedade, “Jazz, música brasileira e fricção de musicalidades,” *Opus* 11 (2005):197-207 (198).

“musicoculturais”, daí a necessidade de uma atenta análise musical que inclua o olhar para a cultura e para o discurso.

Dentro desta tendência de pluraridade estética, Francis Hime (pela sua formação pianística e seu interesse pela dita música “clássica”) possui um perfil que propicia uma mistura entre a tradição popular e a acadêmica. Numa entrevista com Almir Chediak, já citada, Hime comenta a sua experiência com a tradição acadêmica:

Almir – Quais foram os primeiros autores de música erudita de que você gostou?

Francis – (...) Comecei a gostar de música erudita quando parei de estudar piano, lá na Europa. Comecei gostando dos compositores mais românticos: Beethoven, Brahms, Tchaikovsky, Rachmaninoff...

Almir – Debussy?

Francis – Depois, passei a gostar de Debussy, Ravel, Stravinsky, dessa turma de **que eu gosto mais hoje em dia** [importante enfatizar]. No começo, era essa turma de Beethoven, Brahms etc. Quer dizer, gostava muito também de Chopin. Não gostava de muitos compositores do tempo em que estudava. Depois, sem a obrigação de estudar, fui descobrindo todos eles, tocando suas músicas prazerosamente, sem obrigações.<sup>124</sup>

O fato de Hime estar atualmente mais ligado à expressão musical de Debussy, como também a presença dos compositores Chopin e Brahms em sua formação musical, pode expressar uma relação direta com a criação dos arranjos que compõem o *Songbook* (2001), haja vista que ele passou a escrever para seu próprio instrumento nesse mesmo período, como ilustra a seguir:

Foi, de todo, uma experiência instigante essa de escrever para o meu próprio instrumento (aliás, a primeira vez que escrevo para piano), e que se completa também com a edição de *Meus caros pianistas*, dois CDs produzidos por Olívia Hime para o selo Biscoito Fino, onde 15 dos mais destacados pianistas brasileiros, tanto da área erudita como da popular, foram convidados para tocar esses 30 arranjos.<sup>125</sup>

<sup>124</sup> Almir Chediak, *Francis Hime: Songbook* (Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2001):30-31.

<sup>125</sup> *Ibid.*, 6.

Os arranjos pianísticos de Hime denotam uma preocupação em adequar a temática da música popular à linguagem pianística com ampla preocupação quanto à qualidade sonora, fazendo dessa forma uma conectividade entre a tradição oral, a liberdade de improvisação nos arranjos, relacionada à prática da música popular, e a escrita na música de tradição acadêmica. Seus arranjos expressam uma preocupação técnica e interpretativa:

Algumas músicas, como *Pivete*, *Parintintim* e, têm a mão esquerda muito exploradora, o que representa um certo desafio para o pianista. Aliás eu me encantei com a possibilidade de trabalhar bastante a mão esquerda, até mesmo em canções como *A noiva da cidade*, *A tarde*, *Atrás da porta e Trocando em miúdos*. É interessante notar que a melodia da mão esquerda tem, muitas vezes, uma forma que se aproxima de um desenho típico do violão de sete cordas. Ainda em relação à mão esquerda, é curioso observar como freqüentemente ela faz um movimento que combina a síncopa típica do samba-canção com um contraponto constante e variado: ele “antecipa”, compasso sim, compasso não, o acorde da próxima harmonia, em vez de apresentá-lo no tempo forte, no “chão”, como se diz no jargão musical.<sup>126</sup>

Tais arranjos não somente se limitam às possibilidades do piano, mas objetivam expressar elementos necessários à orquestração. Na maioria dos 30 arranjos para piano de Hime, observa-se a presença do samba e do samba-canção. Pode-se perguntar se ele não estaria relacionando o samba, como referência nacional, com uma forma de composição do arranjo com aproximações com a tradição musical acadêmica, tendo como base a sua proposta de propiciar a execução da música popular por pianistas de formação acadêmica.

A iniciativa de Hime, ao transcrever suas canções para o âmbito instrumental pianístico, denota a intenção do compositor de ressaltar a importância da música instrumental na música popular brasileira, haja vista o

---

<sup>126</sup> Almir Chediak, *Francis Hime: Songbook*, 5.

foco de estudos nessa área privilegiar a canção como objeto de estudo, com a idéia de que a canção possibilita o acesso direto ao significado nas letras. Nesse contexto percebe-se linhas teóricas que abordam a dimensão narrativa como preponderante na significação, como abordado nos livros: “O século da canção”<sup>127</sup>, “Musicando a semiótica”<sup>128</sup> e “cancioneiro” de Luiz Tatit.<sup>129</sup>

Mediante os aspectos abordados anteriormente, creio que o arranjo na canção popular seja um caminho viável para investigar as relações entre a linguagem musical e as relações com o contexto histórico-social, considerando os aspectos híbridos dos procedimentos na elaboração do arranjo dentro do universo da música popular, mesclando recursos oriundos da música atrelada à tradição acadêmica, ou também denominada música de concerto, a uma tradição interpretativa e composicional relativa à música popular.

---

<sup>127</sup> Luiz Tatit, *O século da Canção* (Cotia: Ateliê Editorial, 2004).

<sup>128</sup> Luiz Tatit, *Musicando a semiótica: ensaios* (São Paulo: Annablume, 1998).

<sup>129</sup> Luiz Tatit, *Semiótica da canção : melodia e letra*. 2. ed. (São Paulo: Escuta, 1999).

## CAPÍTULO II

### ANÁLISE GESTUAL COMPARATIVA

#### Aspectos conceituais

##### Conceituação geral do termo “gesto”

Observa-se nas definições gerais de gesto expostas no anexo IV, encontradas em dicionários enciclopédicos, que existem vários conceitos deste termo. Tais definições associam o movimento do corpo ou parte dele à expressão de uma idéia ou emoção (vide em anexo as definições: a, b, c e d)<sup>130</sup>. É interessante observar que em subitem inerente à definição dada no item (d), está expressa uma noção estática do gesto, como sendo uma posição do corpo, uma postura que também está vinculada à expressão de algo, o que representa uma oposição quanto ao dinamismo referente às demais conceituações.

Harling, em seu trabalho “Hand Tension as a Gesture Segmentation Cue,”<sup>131</sup> realiza uma distinção entre postura e gesto, tomando por base a relação de gesto com o signo-linguagem. Para Harling, a postura é considerada como uma forma estática da mão, onde somente a posição dos dedos assume importância, não incluindo a localização e orientação da mão ou qualquer tipo de

---

<sup>130</sup> Tais definições foram extraídas do artigo de Claude Cadoz & Marcelo M. Wanderley, “Gesture-Music,” in *Trends in Gestural Control of Music*, M.M. Wanderley and M.Battier, eds (Ircam-Centre Pompidou, 2000): 87-90, disponível em: <http://www.music.mcgill.ca/~mwanderley/Trends/P.CadWan.pdf>, acessado: 02/02/2008.

<sup>131</sup> P. A. Harling and A.D.N. Edwards, “Hand Tension as a Gesture Segmentation Cue,” in P.A Harling and A.D.N. Edwards, *Progress in Gestural Interaction-Proceedings of Gesture Workshop’96* (London: Springer-Verlag, 1996): 75-88, citada em Claude Cadoz & Marcelo M. Wanderley, “Gesture-Music,” 89.

movimento. Já o gesto, para ela, constitui uma série de posturas pautadas numa concepção temporal, que incluem informações acerca da orientação e localização da mão no espaço. Percebe-se, portanto, uma oposição entre a concepção estática (postura) e a concepção dinâmica do gesto.

Abordando sobre a modelagem e geração da linguagem dos signos, Godenschweger & Strothotte<sup>132</sup> conceituam o gesto de uma forma bastante ampla, considerando-o um composto de signos realizados pela mão, o movimento corporal e a expressão facial. Os autores consideram que, no ato de geração de um signo pelo uso do gesto, a combinação do gestual dinâmico e estático é realizada pela associação com a expressão facial.

Tanto Harling, como Godenschweger & Strothotte apontam para a associação do gesto a uma mensagem a ser comunicada. Nesse sentido, a definição de Kendon apresenta uma restrição quanto ao conceito de gesto. Para ele o gesto é usualmente considerado como a ação pela qual um pensamento, sentimento ou intenção é dado através de uma expressão convencional e voluntária, diferenciando-se dos maneirismos involuntários.<sup>133</sup>

Essa restrição é criticável, pois o fato de um ato ser involuntário ou inconsciente não o inviabiliza de ser passível de significação, a exemplo de pessoas que involuntariamente expressam sua insatisfação ou intolerância com movimentos repetidos de partes do corpo. Nesse sentido, aborda Iazzeta, que o gesto deve ser compreendido como qualquer tipo de movimento corporal, feito conscientemente ou inconscientemente para comunicar-se consigo ou com o

---

<sup>132</sup> F. Godenschweger and T. Strothotte, "Modeling and Generating Sign Language as Animated Line Drawings," citada em Claude Cadoz & Marcelo M. Wanderley, "Gesture-Music," 89

<sup>133</sup> Adam Kendon, "Introduction: Current Issues in the Study of Nonverbal Communication," in *Nonverbal Communication, Interaction, and Gesture: Selections from Semiotica*, ed. Adam Kendon, 28, citada em Claude Cadoz & Marcelo M. Wanderley, "Gesture-Music," 87.

outro. Isso não incluiria somente gestos emblemáticos das mãos, mas também qualquer outro movimento corporal capaz de transmitir um significado.<sup>134</sup>

Hatten, abordando os princípios fundamentais do gesto humano, propõe que o gesto humano pode ser compreendido num âmbito geral como uma forma expressiva, significativa, energética e temporal através de todas as modalidades de percepção, ação e cognição, considerando o notável alcance dos processos integrativos que animais e humanos estabelecem em torno de suas interações com o mundo e os demais, interpretando e engendrando movimentos coerentes com perfis distintos.<sup>135</sup> Tal idéia encontra correspondência no conceito gestual de Iazzeta, que aborda o gesto como um movimento que incorpora uma significação especial. Para ele o gesto se afigura mais que uma mudança espacial, ou uma ação corporal, ou uma atividade mecânica: constitui, portanto, um movimento expressivo que se torna atual pelas mudanças temporais e espaciais.<sup>136</sup>

Abordando sobre a substância do gesto, Souza, citando Greimas, ressalta que uma abordagem puramente mecânica do gesto não pode abarcar a interpretação do fenômeno gestual como um todo. “A gesticulação natural, ao participar da comunicação entre os indivíduos de uma sociedade, passa inevitavelmente a ser um fenômeno social, e podemos então falar da gestualidade como uma dimensão semiótica da cultura.”<sup>137</sup> Dessa forma a gestualidade, de acordo com Souza, se organiza através de estratégias, de onde emerge a noção de intencionalidade, que dá o caráter significativo ao sintagma gestual, no sentido da composição cinestésica deste. A práxis gestual

---

<sup>134</sup> Fernando Iazzeta, “Meaning in Musical Gesture,” in *Trends in Gestural Control of Music*, eds. M.M. Wanderley and M. Battier (Ircam Centre Pompidou, 2000), 261.

<sup>135</sup> Robert S. Hatten, *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert* (Bloomington: Indiana University Press, 2004), 97.

<sup>136</sup> Fernando Iazzeta, “Meaning in Musical Gesture,” 261.

<sup>137</sup> André Ricardo de Souza, “Ação e significação: em busca de uma definição de gesto musical,” 75



constitui, portanto, a utilização do corpo humano, visando à produção de movimentos organizados em programas que têm um objetivo, um sentido comum. Tal práxis divide-se em gestualidade prática (quanto ao fazer) e uma gestualidade mítica (o querer), apresentando fronteira variável em termos da cultura.<sup>138</sup> Essa concepção do gesto, no âmbito geral, e o conceito dado por Hatten, abordado anteriormente, constituem o ponto de partida, nesse capítulo, para a compreensão do gesto musical.

### Conceituação específica do termo “gesto” em música

No âmbito musical, pode-se perceber o conceito de gesto vinculado diretamente ao ato da performance musical. Nesse sentido expressa Goldstein:

Música é uma arte de execução, e parte da qualidade da experiência musical vem da relação entre a técnica física do executante e o som que é produzido. Um ouvinte pode apreciar esta conexão visualmente (e visceralmente) quer um concerto ao vivo ou mentalmente enquanto escuta uma performance gravada. Nossa rica tradição de instrumentos musicais criou um repertório de gestos (movimento do arco, sopro, percussão, etc.) que estão vinculados a sons familiares.<sup>139</sup>

---

<sup>139</sup> “Music is a performing art, and part of the quality of the musical experience comes from the relationship between the player’s physical technique and the sound that is produced. A listener can appreciate this connection visually (and viscerally) whether in a live concert or in the mind’s eye while listening to a recorded performance. Our rich tradition of musical instruments has created a repertoire of gestures (bowing, blowing, banging, etc.) that are closely tied to familiar sounds.”

---

<sup>138</sup> Ibid., 77.

<sup>139</sup> M. Goldstein, “Gestural Coherence and Musical Interaction Design,” *Proceedings of IEEE SMC98 Conference* (Oct., 1998), citada em Claude Cadoz & Marcelo M. Wanderley, “Gesture-Music,” 90.

Percebe-se, a partir do texto supracitado, que a noção de movimento, evidenciada na maioria das definições gerais abordadas anteriormente, associa-se em música a uma informação a ser comunicada. Tal característica, na dinâmica gestual em música, sobretudo considerando os aspectos técnicos da execução musical, abarca o movimento (gesto), gerando uma mensagem (som) a ser destinada ao ouvinte.

Nesse contexto, aborda Iazzeta, no seu texto “Meaning in Musical Gesture”<sup>140</sup>, que a relação entre o corpo do músico e seu instrumento evidencia um papel especial na compreensão do discurso musical, tomando por exemplo um gesto violento produzido pelo executante para reforçar um efeito de um ataque sonoro repentino, ou mesmo, a expressão corporal de um cantor pode conduzir a uma mais rica articulação da frase.

Quanto à tipologia do gesto em relação ao seu agente, Souza citando Zagonel, expressa os cinco tipos de gesto musical: 1) O gesto instrumental que executado pelo instrumentista para a realização da obra musical; 2) O gesto do regente, expressando aspectos da interpretação da obra e coordenando a atuação de um conjunto de músicos; 3) O gesto vocal, ligado às características essenciais da comunicação humana; 4) O gesto do compositor, imagem mental que ele transmite através da escrita musical; 5) O gesto informatizado, que constitui a elaboração do gesto musical com auxílio do computador.<sup>141</sup> Creio que o primeiro tipo pode abarcar o gesto, enquanto dança, considerando a produção sonora pela presença de chocalhos, sinos ou quaisquer adereços vinculados ao corpo na performance.

---

<sup>140</sup> Fernando Iazzeta, “Meaning in Musical Gesture,” 263.

<sup>141</sup> André Ricardo de Souza, “Ação e significação: em busca de uma definição de gesto musical,” 25.

Em respeito à destinação do objeto musical, Roland Barthes expressa uma distinção interessante, considerando que há uma música para ser ouvida e outra para ser tocada. A respeito dessa última, a música prática, ele considera uma música muscular, cuja parte tomada pelo senso da audição consiste em mera ratificação do que o corpo estava ouvindo. Assim, tanto fixado ao teclado como à estante musical, o corpo controla, conduz, co-ordena, tendo em si mesmo de transcrever o que lê, gerando assim o som e seu significado. Depreendo, a partir da abordagem autor ao considerar a existência de uma música para ser ouvida e outra para ser tocada, que tal consideração não objetiva uma categorização estanque, mas sim expressar os diversos níveis de apreensão musical, quanto ao ato interpretativo, em relação à sua concepção integrativa.

Para Barthes, portanto, o corpo funciona como um registro inscrito e não como mero transmissor ou receptor.<sup>142</sup> Paralelo ao conceito de gesto, apenas centrado no aspecto motor, trabalhos de análise musical têm também abarcado os aspectos de significação que apontam para o senso metafórico relacionado ao gesto.

Pode-se conceber que há conexões entre o aspecto mais físico do gesto e sua concepção mais metafórica. Delalande, realizando um interessante estudo da técnica pianística de Glenn Gould<sup>143</sup>, abordou o gesto em três níveis, que vão do puramente funcional até o puramente simbólico:

---

<sup>142</sup> Roland Barthes, "Música Prática," *Image-Musica-Text* (New York: Hill & Wang, 1977): 149-154, 149, citada em Fernando Iazzeta, "Meaning in Musical Gesture," 261.

<sup>143</sup> F. Delalande, "Le Geste, outil d'analyse: quelques enseignements d'une recherche sur la gestique de Glenn Gould," in G. Guertin, ed. *Glenn Gould, Pluriel* (Louise Courteau Editrice Inc., 1988): 83-111, citada em Claude Cadoz & Marcelo M. Wanderley, "Gesture-Music," 77.

a) **Gesto efetivo** – corresponde ao movimento necessário para mecanicamente produzir o som, o que pode ser exemplificado pela pressão dos dedos nas teclas do piano.

b) **Gesto acompanhador** - consiste na forma como o corpo, como um todo, associa-se ao gesto efetivo, de forma indireta, para a produção do som. Tomando como exemplo a prática pianística, temos o movimento do tórax, movimentos do cotovelo, mímicas e respiração, entre outras características.

c) **Gesto figurativo** - relaciona-se com os aspectos da audiência, no nível simbólico, da metáfora, não evidenciando uma clara correspondência com o movimento. Abordagens analíticas e estéticas são mais inclinadas ao estudo deste tipo de gesto.

Delalande constatou também que os movimentos de Glenn Gould refletiam estruturas características da música e que seu comportamento ao piano mudava em relação ao movimento presente no estúdio de gravação, mostrando que, conscientemente ou inconscientemente, os movimentos dos músicos podem ser influenciados pelo público.

Campos de estudo que abordam a relação da performance instrumental e o contexto ambiental têm o gesto efetivo como objeto de estudo. Já o gesto acompanhador assume papel intermediário entre os dois níveis e possui um lugar mais definido nos estudos da performance.<sup>144</sup> É importante ressaltar que esses três níveis se inter-relacionam e podem se sobrepor em termos de suas funções. O estudo realizado neste capítulo tem como foco principal os gestos:

---

<sup>144</sup> Fernando Iazzeta, "Meaning in Musical Gesture," 262.

efetivo e o figurativo, que estão associados ao processo do signo que será abordado posteriormente.

Segundo Hatten, os gestos podem ser compreendidos por quaisquer dos elementos da música, mas não estão reduzidos a estes. Considera que eles são perceptivamente *synthetic gestalts* com emergência de significado, não simplesmente formas rítmicas. Os elementos sintetizados no gesto musical abarcam timbres específicos, dinâmica, tempo, articulações e sua coordenação com vários níveis sintáticos, tais como voz-principal, colocação métrica e estrutura frasal. O autor também considera que gestos culturais, tal como ritmos estilizados de dança ou marcha, podem contribuir para um alto nível de síntese, tal como os tópicos.<sup>145</sup> Nesse aspecto, a escolha dos gestos analisados no capítulo II, se torna justificável, pois não somente apresentam textualmente uma representação de movimento, mas também são potencialmente expressivos em termos de sua execução e função dentro do arranjo, apresentando também características estilísticas presentes nos arranjos pianísticos de Hime.

A execução pianística depende do uso de diferentes gestos do executante. O ato de pressionar a tecla do piano requer do executante a administração de diversos tipos de movimentos simultâneos, que associam parâmetros no controle cinestético da mão em relação às demais partes do corpo implicadas no movimento: a intensidade da força muscular aplicada, o direcionamento do movimento e a sua amplitude em termos espaciais e temporais, determinando como o som será produzido concomitantemente com seu potencial expressivo. Nesse aspecto comenta Kurtenbach & Hulteen:

---

<sup>145</sup> Robert Hatten, *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*, 94.

Gestos incrementam função em virtude de sua expressividade. Quer dizer, um gesto pode controlar parâmetros múltiplos, ao mesmo tempo, permitindo ao usuário manipular dados de uma maneira pela qual não é possível a modificação de cada parâmetro individualmente. Por exemplo, um regente controla, simultaneamente, tempo e volume do gesto musical. O ritmo do gesto controla o tempo, e o tamanho do gesto controla o volume. Isto permite uma comunicação eficiente, não possível pelo ajuste de tempo e volume independentemente.<sup>146</sup>

---

<sup>146</sup> “Gestures increase function by virtue of their expressiveness. That is, a gesture may control multiple parameters, at the same time, thus allowing a user to manipulate data in a manner not possible by modifying each parameter individually. For example, a conductor simultaneously controls both tempo and volume of the music gesture. The rhythm of the gesture controls tempo and the size of the gesture controls volume. This allows an efficient communication not possible by adjusting the tempo and volume independently.”

Tal consideração faculta uma importante distinção entre a concepção meramente mecânica do gesto, abordada na parte relativa à definição do gesto exposta no item anterior, representada pelo ato mecânico de digitar um computador, ou operar uma máquina, e o ato complexo do gesto musical em suas múltiplas nuances em termos do seu potencial de significação. A respeito dessa diferenciação, argumenta Hatten que os gestos são baseados no afeto humano e sua comunicação. Assim, eles não devem ser concebidos meramente como uma ação física envolvida na produção sonora a partir de uma partitura, mas uma ação que propicia uma característica formação que dá aos sons um significado expressivo. Quanto a esse aspecto, o autor afirma que as máquinas são inaptas à reprodução dos gestos da notação musical, pois evidenciam lacunas quanto à variação do *timing* que o sistema de notação prática não pode adequadamente transmitir. Aplica também esse contexto a performances que

---

<sup>146</sup> G. Kurtenbach and E. A. Hulstien, “Gestures in Human-Computer Interaction,” in B. Laurel, ed., *The Art of Human-Computer Interface Design* Mass (Nova York: Addison-Wesley Publishing Company, 1990): 311-12, citada em Fernando Iazzeta, “Meaning in Musical Gesture,” 261.

estão amplamente restritas a uma precisão técnica.<sup>147</sup> Assim, mediante as diversas variáveis associadas ao gestual, a exemplo do timing abordado por Hatten, faculta uma gama de variações que confere uma singularidade interpretativa, quanto ao agente, em diversos aspectos do fazer musical.

Em termos da caracterização do gesto, Hatten considera alguns aspectos importantes:

- a) Análogo, como oposição ao digital ou discreto (oposto ao mero movimento mecânico);
- b) Produtivo, com continuidade, não necessariamente continuidade sonora, mas continuidade da forma, curva e movimento através do silêncio;
- c) Possuidor de uma forma articulada;
- d) Possuidor de um potencial hierárquico;
- e) Possuidor de um significativo envelope, considerando que o movimento anterior e posterior podem substancialmente afetar a qualidade do gesto sonoro;
- f) Contextualmente restrito e enriquecido em termos estilísticos e estratégicos;
- g) Tipicamente apresentando em primeiro plano (foreground);
- h) Além da notação precisa ou reprodutibilidade exata;
- i) Passível à relações do tipo-símbolo por categorização cognitiva ou conceitualização;

---

<sup>147</sup> Robert Hatten, *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*, 93-94.

j) Potencialmente sistemático para ser organizado como uma “linguagem” gestual ou movimentos de ritual.<sup>148</sup>

Pode-se conceber que o gesto, mediante tais características citadas acima, configura-se como um sistema, onde o aspecto da continuidade do seu movimento anterior e posterior ao gesto sonoro, opondo-se a uma mera concepção digital e mecânica, faculta o potencial expressivo, pois vai viabilizar a intensidade e o timbre específico a cada produção sonora pelo uso do movimento gestual. A forma como gesto é articulado pode evidenciar, então, uma direta relação com aspectos do fraseado musical, do cantabile e do legato, e também das articulações típicas de cada período musical.

Dessa forma pode-se compreender o gestual humano, como constituindo um complexo potencial de interpretação, cuja expressividade dos intérpretes musicais seria projetada pelos seus movimentos. Aborda Kühl, em seu texto “The Semiotic Gesture”<sup>149</sup>, que o gesto musical personifica a expressividade humana, representando um nível implicado de comunicação, no qual uma frase musical significa um gesto. Em tal contexto de considerações, o gesto pode ser considerado como uma chave de compreensão da significação musical.

Abordando o gesto instrumental, Cadoz & Wanderley, no texto “Gesture-Music”, consideram como característica específica deste o “gestural channel”, pois, ao mesmo tempo, representa uma ação no mundo físico e também veicula a comunicação de informação. Os autores consideram que o “gestural channel” é específico na medida que permite ambas relações de comunicação e interação, como também permite simultaneamente a emissão e recepção de

---

<sup>148</sup> Robert Hatten, *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*, 124.

<sup>149</sup> Ole Kühl, “The Semiotic Gesture,” Centre of Semiotics of University of Aarhus (Royal Academy of Music), 1, disponível em: [http://www.hum.au.dk/semiotics/docs2/pdf/kuehl\\_ole/semiotic\\_gesture.pdf](http://www.hum.au.dk/semiotics/docs2/pdf/kuehl_ole/semiotic_gesture.pdf), acessado em agosto de 2007.



informação. Identificam três funções correlatas ao “gestural channel” que são complementares e dependentes entre si: a) ação material de modificação e transformação do ambiente – a função ergótica; b) percepção do ambiente – a função epistêmica; c) comunicação da informação para o ambiente – função semiótica.<sup>150</sup>

Cadoz e Wanderley analisam tais funções tomando como ponto de partida a mão, que estipulam como sendo o órgão principal do “gestural channel”. Na função ergótica não há comunicação da informação, mas somente a comunicação energética entre a mão e o objeto. Forças aplicadas ao objeto causam deformação e substituição e parte da energia aplicada retorna ao “gesture Channel”. A função ergótica é a que permite a diferenciação entre a meta interativa e comunicativa do gesto. A segunda função, a epistêmica, corresponde à capacidade muscular, o toque, a sensibilidade articulatória. Esta função é geralmente relacionada à ergótica, no sentido de que precisamos estar em contato com o objeto. Eles abordam que a terceira função, semiótica, abarca o significado, a intenção de comunicação. A respeito da manipulação instrumental, esta função relaciona-se com as demais por interdependência.

Considerando as abordagens conceituais do gesto musical expostas acima, pode-se perceber que apesar de algumas divergências, elas convergem para a concepção de gesto como movimento corporal, que pode ser apreendido da notação musical e que potencialmente exerce uma função comunicativa através do seu significado.

---

<sup>150</sup> Claude Cadoz & Marcelo M. Wanderley, “Gesture-Music,” 78

## Conceituação do termo “textura”

Para uma melhor compreensão da aplicação deste termo neste trabalho, se faz necessário esclarecer que seu conceito está pautado na concepção de Wallace Berry a seguir:

Textura em música consiste nos seus componentes sonoros; é condicionada em parte pelo número destes componentes na simultaneidade ou concorrentes, sendo suas qualidades determinadas pelas interações, inter-relações, projeções relativas e substâncias das linhas componentes dos fatores sonoros.<sup>151</sup>

Uma outra definição de textura, que também se coaduna com a visão integrativa de componentes musicais de Berry, pode ser encontrada no Grove Dictionary of Music<sup>152</sup>, considerando a textura como referente aos aspectos sonoros de uma estrutura musical, seja em relação à sua densidade ou aplicável aos aspectos verticais de uma obra ou passagem, tomando, por exemplo, o modo pelo qual são reunidas partes individuais ou vozes.

É considerada nesta definição a distinção entre o aspecto homofônico, no qual todas as partes são ritmicamente interdependentes ou há uma clara distinção entre a parte melódica e a parte do acompanhamento conduzindo a progressão harmônica; e o aspecto polifônico, em que várias partes movem-se independentemente ou em imitação de uma outra parte. Fica também expressa uma outra forma de concepção da textura, concebida como estilo a três partes, sendo esta aplicação de textura bastante característica da escrita pianística do século XIX, onde o número de partes pode variar dentro de uma mesma frase.

---

<sup>151</sup> Wallace Berry, *Structural Functions in Music* (Nova York: Dove Publications, 1987), 184, citada em J. Orlando alves, “Disposições textuais no. 1: uma demonstração da aplicação do planejamento composicional relacionado à textura,” *Cadernos do Colóquio* (2002, Unirio):113.

<sup>152</sup> Malcom Boyd, “Texture,” in *The New Grove Dictionary of Music Online* ed. L. Macy. Disponível em versão eletrônica (2003).

Dentro desta concepção de textura em aplicação correlata à música de piano do século XIX, Barrenechea e Gerling<sup>153</sup>, citando Ratner, expressam algumas características de textura na música de piano deste período, estando estas intimamente relacionadas com a expressão pianística de Chopin:

a) A condução das vozes ou partes da composição tem como apoio um arcabouço que pode ser reduzido a acordes de três ou quatro vozes. Este arcabouço consiste, sobretudo, de dois elementos, uma linha do baixo e um movimento composto pelas vozes superiores

b) Há adição de vozes no intuito de preencher todos ou quase todos os espaços dos registros médio e superior, resultando, assim em número variado de estratos.

c) Os múltiplos estratos estão diretamente relacionados ao efeito desejado quanto à criação de uma determinada sonoridade, aumentando ou diminuindo o número de vozes em prol desse objetivo.

d) A presença de uma melodia simples, de caráter lírico, “pairando acima da textura ou mesmo encravada na mesma”.

As concepções dos autores citados quanto ao termo “textura”, sobretudo as de Barrenechea e Gerling, são de grande importância na compreensão do uso deste termo em relação às considerações analíticas desenvolvidas neste trabalho.

Deve-se, portanto, entender o termo “textura”, como aplicado neste trabalho, constituído-se por uma integração de componentes sonoros, tendo suas qualidades determinadas por relações de interação e inter-relação,

---

<sup>153</sup> Lúcia Silva Barrenechea e Cristina Capparelli Gerling, “Villa-Lobos e Chopin, o diálogo musical das nacionalidades,” *Série Estudos* 5 (dezembro 2000, UFRGS): 24 citando Leonard Ratner, *Harmony: Structure and Style* (New York:McGraw-Hill, 1962), 299.

abarcando a visão de estratos ou níveis correlatos a construção sonora em âmbito vertical (harmônico) e/ou horizontal (melódico). Assim, o gesto musical, enquanto signo escrito, pode ser apreendido da escrita musical, como imiscuído ou inscrito na textura, como parte integrante dela, assumindo feições diversas enquanto padrão potencial de movimento, podendo ser um acorde ou um arpejo, entre outros padrões cinestésicos, e sendo passível de ser interpretado como movimento corporal que transcende a mera escrita musical, estando diretamente relacionado à produção sonora e à veiculação de um significado.

### **Considerações preliminares da análise comparativa**

Dada a formação acadêmica do compositor, como exposto no primeiro capítulo, percebe-se, ao longo de sua carreira, períodos de historicidades distintas permeadas em clivagens, processos de assimilação e triagem musicais, nos quais sua obra foi se desenvolvendo a partir da década de 60 até a atualidade. Variados elementos estéticos, ideológicos e culturais permearam seu ato criativo, haja vista não podermos apartar o compositor de sua realidade sócio-cultural, sendo esta de suma importância para uma compreensão mais abrangente do campo de informações atrelado ao processo criativo, que não se limita unicamente ao texto musical.

Como abordado no primeiro capítulo, as músicas que compõem seu *Songbook* constituem um projeto de recriação, em versão pianística, de peças

que ele considerou mais importantes e mais adequáveis à escrita pianística. Realizou este projeto também estimulado por amigos pianistas, ligados à tradição musical, que demandavam bons arranjos escritos da música popular, haja vista a carência destes no universo da música popular. Esse intuito de Hime, associado a sua descrição da recriação dessas peças em arranjos pianísticos, que denominou “pequenas peças clássicas”, apontam para o escopo de influências da música ligada à tradição acadêmica no âmbito de sua prática composicional.

A partir dessas informações, este capítulo tem como objetivo analisar a influência da tradição musical acadêmica na composição dos arranjos pianísticos, que compõem o *Songbook* do compositor brasileiro Francis Hime, através de comparações de uma gama de gestos pianísticos. Esses gestos serão selecionados a partir de sua semelhança e grau de dificuldade em termos da execução em relação a gestos presentes nas obras de compositores europeus, do período romântico e impressionista, representados por Chopin, Brahms e Debussy.

É importante ressaltar que o conceito de gesto pianístico aqui trabalhado corresponde a estruturas que compõem a textura dos arranjos musicais que, ao serem decodificadas pelo executante, correspondem a movimentos relacionados ao ato da performance<sup>154</sup>, como apreendido dos aspectos conceituais abordados no item (2.1) do presente capítulo.

A escolha desses compositores, como objeto de comparação, foi pautada em relato biográfico de Hime, presente em seu *Songbook*, na entrevista realizada por Almir Chediak, já abordada no primeiro capítulo. Como expresso

---

<sup>154</sup> Robert S. Hatten, *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert* (Bloomington: Indiana University Press, 2004), 124.

nessa entrevista, o posicionamento de Hime aponta para a influência desses compositores em sua formação pianística. Hime expõe a sua proximidade mais atual em termos da expressão musical de Debussy, com também enfatiza a presença de Brahms e Chopin ao longo de sua formação pianística.

É importante ressaltar a preferência do compositor em relacionar as peças em ritmo de samba-canção ou canção aos pianistas de formação acadêmica, como já abordado em citação do próprio compositor apresentada no primeiro capítulo. Dentro desse aspecto seletivo dado pelo compositor, a análise realizada abrange os 30 arranjos contidos no *Songbook*, mas focando sobretudo nos ritmos explicitados por Hime.

São analisadas relações que abrangem tanto aspectos de execução e composição musical, possibilitando a identificação do processo de assimilação e mistura de influências culturais atinentes às tradições musicais relacionadas ao âmbito popular e às de vertente acadêmica, como já explicitado nos aspectos biográficos e contextuais em capítulo anterior.

As comparações aqui realizadas visam proporcionar uma melhor compreensão contextual e analítica de como se evidencia, em termos do código musical, o processo de hibridização de tradições musicais e de que forma se constitui a “roupagem” acadêmica dada aos arranjos mediante a análise técnico-interpretativa dos gestos que os compõem.

Serão abordados oito gestos quanto à sua tipologia, função, cinestesia e aspectos técnicos de execução, em análise comparativas com gestos pianísticos presentes em compositores do romantismo e impressionismo. O critério de seleção para estes gestos abarca o percentual de incidência destes nos arranjos pianísticos (vide anexo I), as dificuldades inerentes à execução

dos mesmos e os padrões de movimento que expressam semelhança com os gestos presentes nas obras dos compositores Chopin, Brahms e Debussy.

Tabela 1 : Gestos selecionados e suas características em termos de execução

<b>Gesto</b>	<b>Exemplo</b>	<b>Característica</b>
<b>Primeiro (G1)</b>	<b>Ex.1</b>	Arpejo ascendente e descendente executado pela mão esquerda
<b>Segundo (G2)</b>	<b>Ex.20</b>	Arpejo ascendente executado de forma compartilhada pelas mãos
<b>Terceiro (G3)</b>	<b>Ex.39</b>	Arpejo ascendente executado pela mão esquerda
<b>Quarto (G4)</b>	<b>Ex.57</b>	Arpejo ascendente e descendente com execução compartilhada pelas mãos
<b>Quinto (G5)</b>	<b>Ex.69 e 70</b>	Sucessão de acordes associados com o uso de nota presa
<b>Quinto (G6)</b>	<b>Ex.88</b>	Salto composto associado com arpejo descendente
<b>Sexto (G7)</b>	<b>Ex.100</b>	Ostinato caracterizado pelo uso de arpejo
<b>Oitavo (G8)</b>	<b>Ex.122</b>	Movimento de terças harmônicas

Observa-se na (tabela I) uma gama de gestos contendo características cinestésicas variadas, cuja ocorrência na composição dos arranjos analisados será apresentada por tabelas de incidências (vide anexo I)<sup>155</sup>. Estes gestos estão, em sua maioria, atrelados ao tipo de acompanhamento melódico e contrapontístico elaborado por Hime.

<sup>155</sup> O critério de frequência é igual ou maior que duas ocorrências.

## Gesto G1

### G1 como acompanhamento

O primeiro gesto (vide Exs. 1.0 e 1.1) é expresso por um arpejo, que no caso do exemplo Ex. 1.0, se realizada em intervalos de quinta, segunda e sétima ascendente e em movimento descendente por segunda e sextas. Este tipo de gesto melódico exerce, através da sua variabilidade intervalar e sua predominância na textura do acompanhamento, importante papel na condução rítmica, harmônica e melódica a constituir o acompanhamento elaborado pelo compositor nas peças analisadas (Vide tabela 2).

Ex. 1.0: A grande ausente c. 35.<sup>156</sup>



Ex. 1.1: Atrás da porta c.



Na composição intervalar do gesto G1 (Ex. 1.0), observa-se uma dificuldade no que tange ao movimento da mão em relação à manutenção do legato, abstraindo-se aqui da utilização o pedal de sustentação. Este gesto

<sup>156</sup> Todas as amostras relativas aos arranjos pianísticos de Francis Hime foram retiradas do livro de Almir Chediak, *Francis Hime: Songbook* (Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2001). A título de exemplificação e para efeito prático da análise são abordados apenas alguns dos trechos apontados pelos quadros de incidências contidos no Anexo I.



pode ser analisado em dois movimentos específicos. O movimento ascendente, basicamente em intervalos de quintas, pode ser conseguido através do rebaixamento do pulso no início do movimento, com progressiva inclinação ascendente da mão no sentido da condução melódica do gesto. Para efeito de eficácia da manutenção do legato, é proposta a colocação do polegar na nota (Fá 2)<sup>157</sup> (Ex. 1.0) executada pela mão esquerda, para que o segundo dedo, ao executar o sol possa servir de alavanca para o ponto culminante representado pela nota (Fá3) a compor o movimento descendente do gesto.

O segundo movimento, descendente, pode ser realizado com o pulso em posição alta, em progressivo rebaixamento no sentido melódico do movimento, iniciando pelo segundo dedo da mão esquerda, na nota (Fá 3), seguida pela passagem do polegar, o que viabiliza uma posição mais cômoda da mão na execução das notas seguintes em progressão descendente.

É interessante ressaltar a composição cinestésica deste gesto e sua amplitude, em termos dos intervalos que o compõe, exercendo função de exploração do registro com ampla mobilidade do punho e do polegar, necessitando de um planejamento criterioso de dedilhado para uma execução mais eficaz e equilibrada (Ex. 1.0 e 1.1).

Em relação ao contexto estético de criação desses arranjos e a mistura de tradições musicais, envolvendo a tradição da música popular com a tradição da música acadêmica, na análise do gesto presente no estudo de Debussy (Ex. 2), observa-se semelhança com o G1 no que diz respeito a sua elaboração na composição do gesto pianístico. Esta semelhança abarca características cinestésicas e aspectos relacionados ao processo de execução.

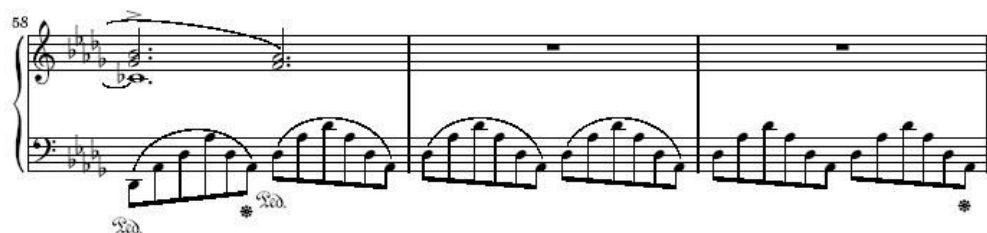
---

<sup>157</sup> Considerando como o referencial o dó central da escala geral como sendo o (dó 3) .

Ex 2: Estudo n.1 (c. 32-34) – Debussy.<sup>158</sup>

Pode-se perceber a semelhança com o G1, em primeira instância, por constituir um acompanhamento melódico arpejado em movimento ascendente e descendente utilizando-se também de intervalos de quinta. Outro aspecto relevante da semelhança com o Ex. 1.1, consiste no fato de que o ponto mais alto da condução melódica do gesto encontra-se na primeira instância do movimento, como demarcado no exemplo 2. No caso do trecho dessa obra de Debussy, a nota mais aguda representa o ponto de retorno. Esta mesma característica na composição intervalar do gesto está amplamente expressa no Noturno de Chopin:

Ex. 3: Noturno op. 9 n. 1 (c. 58-60) – Chopin.



<sup>158</sup> Todas as amostras relativas aos compositores europeus visitados, exceto quando especificado em nota de rodapé, tem como fonte comum as partituras de domínio público disponibilizadas no site: <http://www.lespartitions.info/gratuites/index.php>.

Verifica-se a partir do segundo tempo do compasso 58, a utilização de um gesto que guarda semelhança tanto no aspecto de sua condução melódica, como na localização da nota mais aguda na primeira instância do movimento ascendente do gesto expresso pelo agrupamento de três colcheias.

Tal correspondência reflete também uma necessidade de planejar bem o dedilhado<sup>159</sup> para a manutenção adequada do legato em conjunto com uma mobilidade do punho no processo de execução. A proposta da posição do pulso na execução do G1, comentada anteriormente, também se aplica a tais tipos de passagens.

Podemos observar uma variante deste tipo de elaboração de gesto, presente no samba-canção “Atrás da porta” de Hime. O G1 aqui está expresso em amplitude menor de movimento, sendo composto por intervalos mais estreitos, como demonstrado a seguir:

Ex. 4: Atrás da porta (c. 1-2).



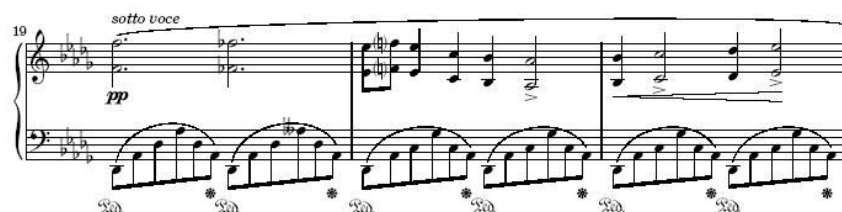
<sup>159</sup> Considerando a relativização do uso de dedilhado mediante a variedade de tipos de mãos e sua aplicação quanto ao objetivo técnico que se pretenda alcançar, a dedilhação aqui sugerida objetiva a busca de uma execução cômoda em consonância com um bom resultado sonoro. Segundo József Gát em seu livro *The Technique of Piano Playing* (Londres: Collet's, 1980), 236, a proposição de um dedilhado cria condições preliminares para a melhor solução de problemas relacionados à mão, sobretudo em relação ao conforto na execução em adequação à exigência do andamento.

O compositor demarca uma linha de legato na condução melódica do G1 integrando o acompanhamento realizado pela mão esquerda no samba-canção “Atrás da porta”. Observa-se neste trecho, quanto ao desenho melódico efetivado pelo acompanhamento, o posicionamento da nota mais aguda do gesto presente na parte descendente do mesmo.

Em termos de execução mantendo o legato proposto pelo compositor, sem a necessária utilização do pedal, pode-se aplicar o dedilhado com início do quinto dedo na nota (dó 2), seguido de movimento alternado dos dedos: segundo e polegar. Tal dedilhado evita saltos, ou rupturas no legato, mantendo a posição da mão em equilíbrio para uma execução mais eficiente.

Este tipo de acompanhamento melódico é bem comum na elaboração dos noturnos de Chopin. Tomando como exemplo um trecho do Noturno Op. 9 no.1 de Chopin (vide ex. 5), observa-se a condução da melodia principal através do acompanhamento também expressando característica arpejada.

Ex. 5: Noturno Op 9 n.1 (c. 19 a 21) – Chopin.



Este tipo de uso do G1 (Ex. 4) expressa o aspecto de execução cuja condução cinestésica apresenta menos dificuldades, do que o trecho expresso

no primeiro exemplo. Tal redução da dificuldade técnica está atrelada à composição intervalar menos aberta, o que proporciona uma mobilidade natural dos dedos sem comprometer o equilíbrio da mão esquerda pelas passagens recorrentes do polegar na análise do gesto. Este mesmo tipo de gesto também pode ser encontrado na peça “Passepied” da Suíte Bergamasque de Debussy, com expresso a seguir :

Ex. 6: Passepied (c. 128-131) – Debussy.



Neste fragmento, observa-se a semelhança com o G1 na execução melódica realizada pela mão esquerda.

Ex. 7: Mariposa (c. 9-11).



A passagem impressionista (vide ex. 6) também guarda importante semelhança na condução melódica do acompanhamento arpejado realizado no trecho do arranjo da peça “Mariposa” (Ex. 7) composta por Hime. Outro aspecto de semelhança consiste na utilização de acordes contendo a linha melódica principal da peça. Analisando os compassos 9 e 11 do ex. 7, observa-se notória semelhança com a repetição da nota mais aguda do desenho melódico do arpejo, sendo diferenciado apenas no resultado da execução, tendo no ex. 7 uma ligadura de duração. A composição da textura exemplificada neste trecho, pela integração entre acordes na parte superior e movimento arpejado (G1) na inferior, constitui a base de elaboração dos gestos que guardam a mesma característica arpejada, com a dupla função de condução harmônica através de um movimento “contrapontístico” e de conciliar a síncopa do samba-canção com o aspecto rítmico contínuo do contraponto realizado pela mão esquerda, tal aspecto está pautado em relato de Hime já comentado no primeiro capítulo (pg. 65).

O Movimento proposto pelo G1 presente no trecho da peça “Mariposa” (vide Ex. 7), associado à demarcação do fraseado por Hime, faculta uma escolha de dedilhado que preserve o legato em harmonia com o aspecto cinestésico do gesto. A primeira demarcação do compositor (c. 9) envolve a aplicação do quinto dedo na nota mais grave, seguido do segundo e polegar. A nota mais aguda (ligada) é realizada pela passagem do segundo dedo por cima do polegar, servindo como ponto de apoio para o retorno da mão à sua posição de origem para o movimento descendente, aplicando-se os mesmos dedos da subida. Após a aplicação do segundo dedo na nota repetida, utiliza-se o segundo dedo na nota (lá 2) seguinte.

Tal dedilhado possibilita a manutenção do legato e a liberação do segundo dedo para a execução do (dó 2), compondo a segunda demarcação gestual dada pelo compositor, que pode ser executada partindo do quinto dedo, seguido do segundo na nota (ré bemol 2), alternando-se com o polegar. A última demarcação pode ser executada tendo início com o quinto dedo, seguido do primeiro na nota (dó 2), sendo aplicado o segundo no (sol 2), tocando a nota repetida (lá 2) com o polegar, seguidos do segundo e quinto dedos na finalização do gesto.

Este mesmo tipo de gesto, de intervalos mais estreitos, pode ser encontrado no Scherzo de Brahms, como mostrado a seguir:

Ex. 8.: Scherzo Op. 4 (c. 18-29) - Brahms.

The image displays two systems of musical notation for the piano accompaniment of Brahms' Scherzo Op. 4, measures 18-29. The music is written in G major (one sharp) and 3/4 time. The right hand (treble clef) features a melodic line with slurs and accents, while the left hand (bass clef) provides a rhythmic accompaniment with eighth-note patterns. The notation includes various articulations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'p' (piano).

Considerando a afirmação de Hime quanto à “presença” de Brahms na sua formação pianística, como mencionado várias vezes anteriormente, percebe-se a presença do G1, no exemplo acima, como elemento melódico inerente ao acompanhamento.

O trecho acima, em relação ao desenho melódico exposto no acompanhamento, evidencia semelhança no que tange à escolha do dedilhado mais propício à manutenção do legato, como demarcado pela edição do texto musical. A dedilhação se assemelha ao exemplo anterior, pela passagem do segundo dedo sobre o polegar, a alcançar a nota mais aguda do gesto, para que em pequeno movimento oscilante de rotação do punho para direita e esquerda, possa restabelecer-se à posição original da mão em movimento descendente na execução do arpejo.

Em trecho da canção “Minha”, arranjo pianístico de Hime (Ex. 9), também se encontra a utilização do G1.

Ex. 9: Minha (c. 33-36).

The image shows a musical score for piano accompaniment, labeled 'Ex. 9: Minha (c. 33-36)'. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature has two sharps (F# and C#). The score starts at measure 33. In the treble staff, there are chords and melodic lines, with some notes circled in blue. In the bass staff, there are arpeggiated chords and a melodic line. The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'p' (piano) with a horizontal line underneath.

Os compassos 33-34 correspondem ao tipo de textura apresentada na primeira parte da peça<sup>160</sup>, cujo acompanhamento expressa o uso de acordes quebrados, composto por terças em oscilação melódica do baixo. A partir do compasso 35, a presença do G1 não só denota uma exploração do registro grave-médio do piano, mas representa um elemento demarcador em termos da composição da textura atinente à segunda parte da canção, cuja melodia é

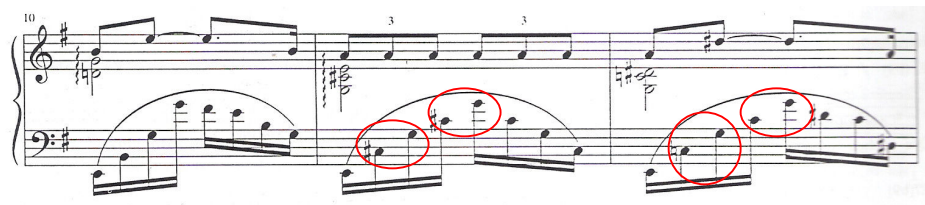
<sup>160</sup> A divisão de seções desta peça será mais detalhadamente abordada no quarto capítulo da tese.



sustentada por blocos de acordes sob a condução harmônica do G1 em fluxo contrapontístico.

Nota-se na composição do trecho pertencente ao arranjo pianístico “Parceiros” (vide ex. 10) a forma arpejada que caracteriza o G1, aqui expresso em intervalos mais largos de quinta, sexta e oitava. O compasso 10 desta peça guarda as mesmas características do G1 (Ex.1.1) em termos do desenho melódico e da localização da nota aguda do movimento ascendente do gesto. Esta peculiaridade no contorno melódico remonta a semelhança com a peça de Debussy já comentada na análise do exemplo 2.

Ex. 10: Parceiros c.10-12



#### Aspectos de polirritmia

Outra característica, a ser ressaltada no exemplo 10, é a incidência do uso de intervalos de quintas presentes nos compassos 11 e 12. Observa-se semelhança com a composição intervalar do gesto arpejado utilizado por Brahms em sua “Balada em Sol menor Op. 118 no. 3” (vide ex. 11). A semelhança quando às proporções rítmicas, também equivale ao número de notas na composição do gesto, divididas em dois grupos de quatro notas, sendo um grupo ascendente e outro descendente. Em ambos os trechos,

percebe-se a mesma demarcação do gesto, através do fraseado, implicando em uso inicial do quinto dedo e alternância do segundo e polegar para a manutenção do legato, a exemplo dos compassos 11 e 12 no exemplo 10 e os dois primeiros compassos no exemplo 11.

Ex. 11: Balada Op. 118 (c. 42-45) – Brahms.



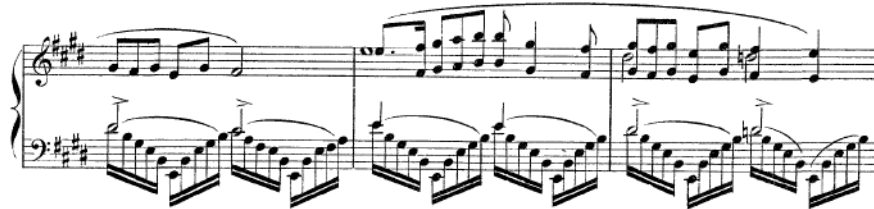
Uma outra relação possível é apresentada pela polirritmia contrapontística de 4:3 presente na relação de oposição do acompanhamento (G1) executado pela mão esquerda - constituído por grupo de quatro notas - contra quiáltera de três notas na linha melódica principal executado pela mão direita (Ex. 10). Semelhante oposição rítmica, entre colcheias e semicolcheias, pode ser encontrada em passagem da “Balada” de Debussy (vide ex. 13), na qual observa-se a oposição de cinco notas compondo os grupos de semicolcheias em oposição com grupo de quiálteras de três notas em oitavas harmônicas executadas em parte superior.

Ainda em relação ao exemplo 11, observa-se também o intervalo de quinta como ponto de partida para o gesto arpejado, que guarda em termos do movimento melódico e do aspecto cinestésico da execução, a mesma característica do G1.

Ex. 12: Atrás da porta (c. 31-33).



Ex. 13: Balada (63-65) – Debussy.



### Uso de nota pedal no G1

Tomando ainda por foco o trecho do compositor impressionista (vide ex. 13), observa-se na parte do acompanhamento arpejado, a inclusão de notas pedal. Tal uso também pode ser percebido no trecho do samba-canção “Atrás da porta” (Ex. 12), onde há o uso de nota pedal como forma de sustentação, efeito harmônico e polifônico, facultando o surgimento de linhas melódicas implícitas no escopo gestual. Outro aspecto de semelhança com a música de Debussy é caracterizado pela amplitude do gesto arpejado (G1) realizado pela mão esquerda na parte do acompanhamento melódico, explorando o registro grave-médio do piano em condução rítmica e harmônica na sustentação da melodia principal, em textura harmônica, executada pela mão direita. Em geral

tais características gestuais aparecem em grande monta no trato melódico presente no acompanhamento dos samba canções, a exemplo das peças: “Embarcação”, “Atrás da porta”, “A tarde”, entre outras. (Vide tabela 2).

### Presença de saltos no G1

Ex. 14: Maria c. 4-6

The image shows a musical score for the piece 'Maria' (Ex. 14), measures 4-6. The score is in 2/4 time and B-flat major. The bass line shows a large interval jump from G1 to a higher note, highlighted by a red box. The treble line contains chords and a melodic line.

O uso de saltos compostos está associado à utilização do G1 na elaboração do acompanhamento. No trecho da peça “Maria” de Hime (Ex. 14), observam-se grandes saltos da nota do baixo até a consecução do arpejo em movimento ascendente e descendente. A dificuldade de execução é aumentada pela distância da nota do baixo em relação ao restante. O dedilhado proposto, em relação à manutenção do legato, pode ser concebido com a utilização do quinto dedo, seguido dos dedos quinto, terceiro, segundo e primeiro.

Tal formulação da textura evidenciada nesse trecho expressa um colorido musical bastante interessante, pois com esse recurso, o compositor possibilita a exploração do registro grave, gerando linhas melódicas subseqüentes no baixo, que exercem uma composição polifônica referente ao

gesto arpejado (G1) no acompanhamento. Com a utilização do pedal de sustentação, o contraste entre a melodia principal inscrita em blocos de acordes e o movimento melódico expresso pelo G1, propicia uma sonoridade característica do período romântico.

O tipo de salto composto na execução do baixo no movimento gestual possui notória relação, em termos da presença do G1, na composição do acompanhamento melódico expresso na Balada de Chopin, como demarcado no Ex. 15. Neste fragmento, Chopin elabora gestos arpejados em composição variada alternando em movimentos ascendentes e descendentes.

Ex.15: Quarta Balada (c. 3-7) – Chopin.

The image displays a musical score for the first system of the Fourth Ballade (measures 3-7) by Chopin. It consists of two systems of music. The first system includes a 'poco cresc.' marking above the bass line. The second system includes a 'dim. e rit.' marking above the bass line. Red boxes highlight specific arpeggiated gestures in the bass line of both systems.

Ex. 16. Noturno Op. 27 n.2 (c. 13-15) – Chopin.

The image displays a musical score for the first system of the Nocturne Op. 27 n.2 (measures 13-15) by Chopin. It shows a complex passage with many notes and ornaments. Red boxes highlight specific arpeggiated gestures in the bass line. A 'cresc.' marking is visible above the bass line.

O gesto arpejado, a distância intervalar entre as notas que o compõem e o intervalo composto em relação à nota do baixo, caracterizam elementos de semelhanças na composição de Hime, em dar um escopo de dificuldade ao arranjo de suas canções, demonstrando a influência romântica, no caso representada por Chopin, na elaboração destes, sobretudo no que tange a parte do acompanhamento recorrente dos samba-canções.

Tal semelhança em termos da dificuldade no ato da execução pode ser observada na expressão musical Chopiniana presente no Noturno Op. 27 no.2 (vide ex. 16). Nesse noturno observa-se recorrência do uso de saltos em maior amplitude do que na Balada e em maior aproximação com o alargamento entre o baixo e o restante do arpejo expresso na peça “Maria“ (Ex. 14). Observa-se também, no Noturno, a presença de saltos que ultrapassam o intervalo de décima quinta. Outro aspecto importante de semelhança é a forma de tratamento melódico dado ao acompanhamento na utilização de baixos que exploram a região grave e terminam por constituir linhas melódicas implícitas na elaboração gestual, que no caso dos dois exemplos acima comentados, representam variantes do G1.

#### Movimento angular como variante do G1

Uma variante do G1, de importância pela sua incidência na composição do acompanhamento contrapontístico nos arranjos selecionados para estudo (vide tabela 2 – variantes do G1), merece uma abordagem mais detalhada pelo fato de apresentar movimento angulado, na oscilação de movimentos

ascendentes e descendentes, relacionado ao contorno melódico, possuindo assim, repercussão cinestésica em relação ao processo de execução gestual.

Como se pode observar nos exemplos a seguir:

Ex.17.1: A noiva da cidade (c.14-17).



Ex. 17.2: Atrás da porta (c.4 e 5).



Tal característica angular representada por esses dois movimentos (ADAD<sup>161</sup> – Ex. 17.1) e (ADA – Ex. 17.2), demarcados no gráfico acima e preponderantes quanto à incidência nos arranjos analisados (vide tabela 2), encontra correspondência com o acompanhamento arpejado presente na “Balada No. 4” (Ex. 15), expressando o movimento (ADA) – nos primeiros tempos dos compassos 3, 5 e 6 – e no “Noturno Op. 27 no. 2” de Chopin (Ex. 16), com o movimento (ADAD), considerando que nesse Noturno tal tipologia gestual é predominantemente aplicada. Evidenciam-se, assim, semelhanças

<sup>161</sup> A composição de letras (ADAD) é utilizada para representar o movimento melódico ascendente – descendente - ascendente - descendente. As demais composições deste tipo seguem o mesmo princípio.

quanto ao desenho melódico, o qual guarda as devidas proporções em termos de amplitude do gesto em relação a sua configuração intervalar e sua abrangência quanto ao registro.

A utilização destas variantes do G1 é também encontrada nos “Noturnos” (Exs: 18 e 19) de Chopin, apresentando uma composição variada em termos da alternância do movimento melódico.

Ex. 18: Noturno Op. 27 n.1 (c. 34-35) – Chopin.

ADA

ADAD

Ex. 19: Noturno Op. 9 n.1 (c. 13-15) – Chopin.

ADAD

ADA

Em termos de correspondência no padrão de movimento angular do G1, pode-se, ainda, perceber o movimento (ADA) no c. 34 do ex. 18 e no c. 15 do ex. 19. Já o movimento (ADAD) está presente no Noturno Op. 9, n.1 de Chopin (Ex. 19) nos compassos 13 e 14.



Mediante a análise dos exemplos citados, percebe-se a semelhança em termos da aplicação do G1 em relação aos compositores Chopin, Brahms e Debussy, quanto aos padrões de movimentos, dificuldade técnica na performance, aspectos sonoros e características polifônicas.

## Gesto G2

### Acompanhamento arpejado e compartilhado pelas mãos

A elaboração da forma de acompanhamento, utilizada por Hime na maioria de seus arranjos, caracteriza-se pela presença de movimento melódico que, no texto musical, em região intermediária da textura, se articula através das duas claves (Ex. 20). Esse gesto (G2) apresenta movimento ascendente em forma de arpejo, que é executado de forma compartilhada pelas mãos, enfatizando as notas do acorde e apresentando usos diversos atrelados à condução rítmica, como também, a reafirmação harmônica do acorde predominante do trecho. (Vide tabela 3).

Ex. 20: Luiza (c. 1-4).

The image shows a musical score for the piece 'Luiza' (c. 1-4). It is written for piano in G major (one sharp) and common time (C). The tempo is marked as quarter note = 80. The score consists of four measures. The first measure is labeled 'Intro'. The music features a shared arpeggiated accompaniment between the right and left hands. The right hand plays a melodic line with eighth notes, while the left hand plays a similar arpeggiated pattern. The chords are G major, G major, G major, and G major. There are some handwritten annotations above the staff, including a star-like symbol and a '1' above the fourth measure.

Observa-se como Hime se utiliza desse gesto para elaborar uma textura em níveis, onde os acordes introdutórios executados pela mão direita são relacionados como baixo através do uso do G2, funcionando como: reforço e extensão harmônica dos acordes; condução rítmica característica da canção, e expressando a preocupação do compositor na aplicação de gestos de cunho idiomático.

Na introdução do arranjo da canção “Último retrato” (vide ex. 21), esse gesto evidencia característica diversa, haja vista os arpejos não estarem atrelados ao reforço direto de acordes introdutórios, mas explorem de forma melódica e pela alternância das mãos o registro médio-grave do piano, apresentando de forma sutil e bastante musical os acordes introdutórios da canção.

Em termos de execução, as figuras com hastes ascendentes seriam executadas pela mão esquerda e as de haste descendente pela mão direita, propiciando um gesto bastante expressivo e de execução cômoda dada à sua amplitude e a articulação cruzada das mãos.

É importante ressaltar a semelhança do G2 aqui expresso, em termos da exploração do registro através do uso de arpejos compartilhados pelas mãos, com o gesto utilizado no oitavo prelúdio de Debussy (Ex. 33), onde o compositor explora o registro médio-agudo pela aplicação do G2.

O uso do G2 como incremento de acordes e ponte entre registros

Nos exemplos 22 e 23, observa-se o uso do G2 como forma de reforçar o acorde, em semelhante ao uso gestual abordado no ex. 20, de modo a

propiciar a condução rítmica inerente ao caráter das canções e, ao mesmo tempo, enriquecer a harmonia com notas acrescentadas. No exemplo 23, o G2 integra uma textura com característica polifônica, onde parte das notas do acorde é sustentada concomitantemente ao desenho melódico, inerente ao gesto, expressando a preocupação do compositor em realçar a linha do baixo, como evidenciado em sua escrita. Semelhante aplicação gestual também pode ser observada no exemplo 24, apresentando intervalos de terças em sua composição, de modo a enriquecer a textura.

Ex. 21: Presença gestual na canção Último Retrato (c.1-40).

Ex. 22: A noiva na cidade (c. 26-27).

Ex. 23: Mariposa (c. 15-16).

Ex. 24: Último canto (c. 1-3).



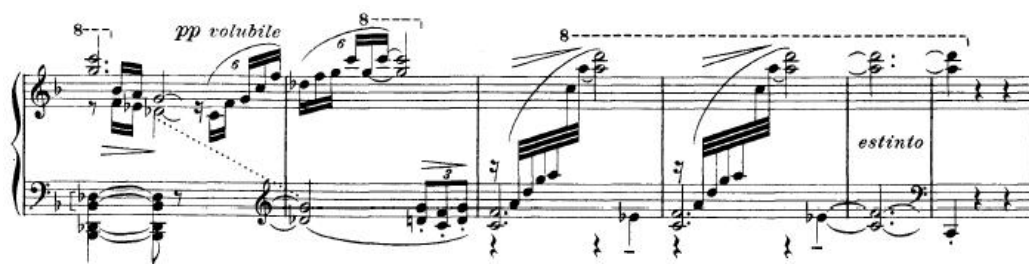
Pode-se encontrar em Debussy semelhante característica de uso gestual, como observado no exemplo a seguir:

Ex. 25: Clair de Lune. (c 27-28) – Debussy.



Esse trecho da peça “Clair de Lune” apresenta relevante semelhança com o gesto elaborado por Hime (Ex. 20), no que diz respeito ao acompanhamento, em região medial da textura, composto por gesto arpejado de condução melódica ascendente. Outro aspecto de semelhança relaciona-se ao uso gestual funcionando como manutenção do fluxo rítmico e condução harmônica, dado ao reforço do acorde predominante do trecho. Este gesto também funciona como forma de preenchimento melódico, realizando a ligação entre registros distintos, onde se delineiam a melodia principal e a linha do baixo.

Ex. 26: Estudo no. 3 do primeiro livro (c. 78-83) - Debussy.



### Uso do G2 como finalização

Outra característica bastante relevante em termos da semelhança gestual, pode ser encontrada em Debussy, em seu estudo (Ex. 26), como artifício melódico para a finalização da música, explorando o registro e ligando a composição do acorde pelo compartilhamento das mãos no ato da execução. Tal tipo de uso é também encontrado em Hime. (Vide ex. 27 a 31).

Ex. 27: Último canto (c. 39-43).



Ex. 28: Sem mais adeus (c. 33-36).

Musical score for Ex. 28, measures 33-36. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The piece concludes with a 'Fine' marking and a 'rall.' instruction.

Ex. 29: Embarcação (c. 127-129).

Musical score for Ex. 29, measures 127-129. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The piece concludes with a 'Fine' marking and a 'rall.' instruction.

Ex. 30: Mariposa (c. 47-50).

Musical score for Ex. 30, measures 47-50. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The piece concludes with a 'Fine' marking and a 'rall.' instruction.

Ex. 31: A noiva da cidade (c. 46-47).

Musical score for Ex. 31, measures 46-47. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The piece concludes with a 'Fine' marking.

### Uso do G2 na antecipação de acordes

Uma outra semelhança com a música impressionista, presente nos exemplos 28 e 29, está associada com a forma de aplicação deste gesto na

antecipação de acordes e incremento da harmonia por notas melódicas, comumente em finalizações, como pode ser também observado no primeiro prelúdio de Debussy (Ex.32). Percebe-se, nesse prelúdio, o modo como o compositor francês articula também de forma polifônica o uso do G2, através dos níveis dos níveis presentes na elaboração harmônica, de modo a compor e antecipar a condução da harmonia. É importante ressaltar, que no último compasso da peça “Sem mais adeus” (Ex. 28), há aplicação de dois usos distintos do G2: o primeiro atrelado ao acorde inicial do compasso, como já comentado em exemplos anteriores, e em segundo, na antecipação do acorde final. A condensação desses dois tipos de aplicação do G2 está, também, expressa em trecho da peça “A noiva da cidade” (Ex. 31), onde há a antecipação harmônica pelo gesto (C.47), executada pela mão esquerda no compasso 27, caracterizando a finalização de uma parte da canção.

Ex. 32: Primeiro prelúdio do segundo livro (c. 46-48) – Debussy.

8<sup>a</sup> b...

Destaca-se a semelhança, não somente no uso de tal tipo de gesto pianístico, mas na preocupação idiomática do compositor Francis Hime, em utilizar-se de gestos cuja execução seja bastante cômoda para a mão e que ao

mesmo tempo funcione como preparação para o acorde no fluxo da harmonia.  
(vide ex 33).

Ex. 33: Oitavo prelúdio do segundo livro. (c. 71-74) – Debussy.

The musical score for Debussy's 'Oitavo prelúdio do segundo livro' (c. 71-74) is shown. It is in G major and 3/4 time. The score consists of three systems. The first system shows the piano introduction with a descending eighth-note pattern in the right hand and a sustained bass line in the left hand. The second system shows the beginning of the main piece with a descending eighth-note pattern in the right hand and a sustained bass line in the left hand. The third system shows the conclusion of the piece with a series of chords in the right hand, marked 'm. g.' and 'pp', and a final chord in the left hand.

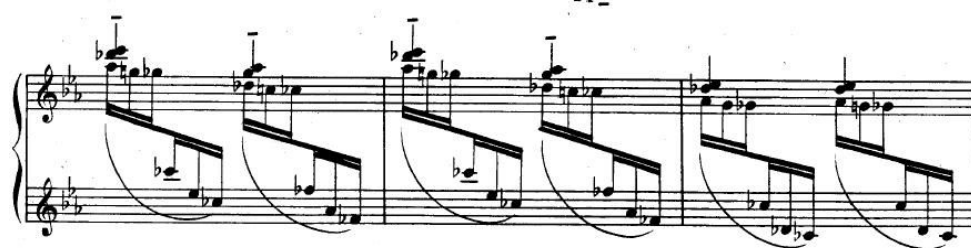
O exemplo acima demonstra como Debussy condensa as duas utilizações do G2 como exposto nos exemplos anteriores e expressa a maneira pela qual o compositor francês explora o uso desse gesto, em termos de funções, seja para percorrer o registro do piano ou para a antecipação ornamental de acordes finalizadores da peça. Percebe-se, portanto, uma semelhança entre Hime e Debussy no que diz respeito ao uso-função do gesto G2 atinente a elementos de textura, ritmo, harmonia e aspectos idiomáticos.

#### Movimento contrário do G2

Debussy utiliza, também, o movimento contrário do G2 como forma de acompanhamento no Prelúdio XI (vide ex. 34), preenchendo a textura com arpejos em movimentos descendentes.



Ex. 34: Prelúdio XI, livro I. (c. 44-46) – Debussy.



Tal utilização do gesto pode ser percebida igualmente na Balada Op. 10 (vide ex. 35) de Brahms, sendo aplicado o G2 como forma de ligação entre a voz superior e a linha do baixo, explorando o registro do piano. Semelhantes usos do G2 também estão expressos no prelúdio IV de Debussy (Ex. 36), onde o G2 realiza a ponte entre a nota (sol 3) e a nota grave (lá -1).

Ex. 35: Ballada Op. 10 n. 4 (c. 1-4) – Brahms.

4  
Op. 10, No.4

*Andante con moto  
espressivo*

Ex. 36: Prelúdio IV livro I (c. 36-37) – Debussy.

Cédez - - - // Rubato Serrez

Ex. 36.1: Estudo no. 11 livro II (c. 15-16) – Debussy.

Este uso do gesto G2 em movimento descendente, expresso em Brahms e Debussy, pode ser também encontrado, em menor incidência, na escrita pianística de Hime, como se pode observar no exemplo a seguir:

Ex 37: a) Parceiro (c. 40).

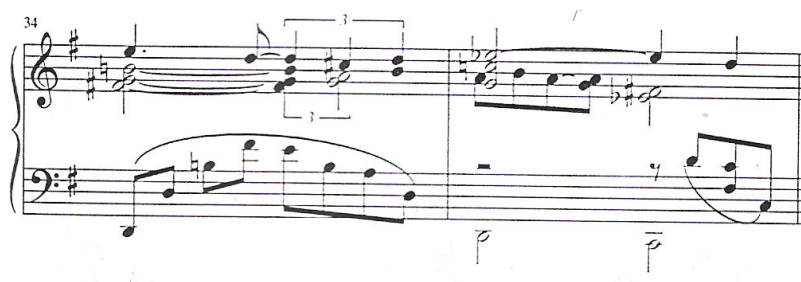
b) Atrás da porta (c. 42-43).

Comparando os exemplos 36 a (37a), observa-se em ambos a utilização do G2 em movimento descendente, explorando o registro médio-grave, ligando elementos da melodia principal, em registro agudo, com a linha do baixo, como

bem evidenciado no ex. 36.1, na ponte realizada entre o (mi 4) e o (ré 1). Tal contexto de uso gestual denota a influência da música francesa, no que concerne a elementos do estilo impressionista, proporcionando a composição de gestos pianísticos de feições semelhantes, tanto na sua escrita como no uso diverso de tais gestos.

Semelhante aplicação gestual também está presente em compasso 43 da canção “Atrás da porta” (Ex. 37b), onde vemos, novamente, a presença de tal tipologia gestual atrelada à formação e alternância de acordes.

Ex. 38: A grande ausente (c. 34-35).



É importante ressaltar a semelhança na composição da textura e aplicação gestual entre o fragmento da peça “A grande ausente” (Ex. 38 – c.35) e a Balada de Brahms (Ex. 35) em alguns aspectos a serem considerados:

1. A semelhança quanto à composição da textura, apresentando caráter polifônico, podendo ser concebida em três níveis: melodia, preenchimento harmônico e linha do baixo, sendo que, em Hime, a feição da textura se mostra mais harmônica.

2. A aplicação do G2 em movimento descendente, de forma mais imbricada na textura e ligando elementos das camadas melódicas que caracterizam o aspecto polifônico.
3. O G2 funcionando como ponte entre registros extremos, que são representados pelas linhas melódicas: superior e inferior.
4. O G2 como recurso gestual melódico, pautado em arpejos, possibilitando o preenchimento harmônico e manutenção do fluxo rítmico.
5. A semelhança quanto à composição gestual de caráter idiomático, pela sua execução cômoda e bem adequada a morfologia da mão.

### **Gesto G3**

Outro importante gesto, que possui bastante incidência (Vide tabela 4) na elaboração pianística de Francis Hime, corresponde ao movimento arpejado realizado unicamente pela mão esquerda e que constitui um tipo de acompanhamento melódico bastante utilizado. Percebe-se a semelhança com o G2, em termos do movimento e composição do gesto, diferenciado-se deste por não possuir uma execução intercalada pelas mãos. Observa-se, entretanto, como o compositor expressa um uso variado do G3 em aplicações diversas nos arranjos como explicitado nos itens a seguir.