

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
MESTRADO EM ARTES**

**AMÉRICO JACOMINO (CANHOTO): UM ESTUDO SOBRE OS EFEITOS DA
MEDIÇÃO FONOGRÁFICA NA CULTURA DO VIOLÃO BRASILEIRO**

VITÓRIA

2022

FELIPE PESSIN MANZOLI

**AMÉRICO JACOMINO (CANHOTO): UM ESTUDO SOBRE OS EFEITOS DA
MEDIÇÃO FONOGRAFICA NA CULTURA DO VIOLÃO BRASILEIRO**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes, na área de concentração de Interartes e na linha de pesquisa Novas Mídias.

Orientador: Prof. Dr. Fabiano Araújo Costa

VITÓRIA

2022

FELIPE PESSIN MANZOLI

**AMÉRICO JACOMINO (CANHOTO): UM ESTUDO SOBRE OS EFEITOS DA
MEDIAÇÃO FONOGRÁFICA NA CULTURA DO VIOLÃO BRASILEIRO**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes, na área de concentração Arte e Cultura, na linha de pesquisa Interartes e Novas Mídias.

Vitória, 2022

Ficha catalográfica disponibilizada pelo Sistema Integrado de Bibliotecas - SIBI/UFES e elaborada pelo autor

M296a Manzoli, Felipe Pessin, 1996-
Américo Jacomino (Canhoto): um estudo sobre os efeitos da mediação fonográfica na cultura do violão brasileiro / Felipe Pessin Manzoli. - 2022.
92 f.

Orientador: Fabiano Araújo Costa.
Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes.

1. Violão. 2. Registros sonoros. 3. Música - Análise, apreciação.. 4. Música popular. I. Costa, Fabiano Araújo. II. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Artes. III. Título.

CDU: 7



Universidade Federal do Espírito Santo
Centro de Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes
Credenciamento/MEC 609, de 14/03/2019

192ª/2022 ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM ARTES

Às dezenove horas e trinta minutos do dezenove de maio do ano de dois mil e vinte e dois, reuniu-se via webconferência a Banca Examinadora composta pelos seguintes membros: Professor Dr. Fabiano Araújo Costa (Orientador - PPGA/UFES), Prof. Dr. Alexandre Siqueira de Freitas (Examinador Interno - PPGA/UFES), Prof. Dr. Celso Garcia de Araújo Ramalho (Examinador Externo – UFRJ) e Prof. Dr. Gilson Uehara Gimenes Antunes (Examinador Externo – UNICAMP) para a sessão pública de defesa de dissertação de Mestrado do aluno **Felipe Pessin Manzoli**, com o tema: "Américo Jacomino (Canhoto): um estudo sobre os efeitos da mediação fonográfica na cultura do violão brasileiro". A banca, após o exame do trabalho, considerou-o:

APROVADO (X)

REPROVADO ()

Em caso de aprovação, o(a) aluno(a) somente terá direito ao título de Mestre após entrega da versão final de sua dissertação, em papel e meio digital, à Secretaria do Programa e da homologação do resultado da defesa pelo Colegiado Acadêmico do PPGA. Nada mais havendo, foi encerrada a sessão da qual se lavra a presente ata, que vai assinada pelos membros da banca examinadora.

Observações:

A banca destacou a relevância do trabalho para a pesquisa sobre o violão brasileiro e a análise musicológica de fonogramas históricos. Considerou que o trabalho contribui notadamente para a abertura de um leque de possibilidades para novas pesquisas. Recomendou uma revisão final, gramatical e ortográfica, do texto. Recomendou que o trabalho tenha continuidade para publicação, após revisões, seja na íntegra ou em artigos, e sobretudo em pesquisa em nível de doutorado.

Documento assinado digitalmente
gov.br FABIANO ARAÚJO COSTA
Data: 23/05/2022 19:29:07-0300
Verifique em <https://verificador.ufes.br>

Prof. Dr. Fabiano Araújo Costa (Orientador - PPGA/UFES)

Prof. Dr. Alexandre Siqueira de Freitas (Examinador Interno - PPGA/UFES)

Prof. Dr. Celso Garcia de Araújo Ramalho (Examinador Externo – UFRJ)

Prof. Dr. Gilson Uehara Gimenes Antunes (Examinador Externo – PPGMus/UNICAMP)

“A psique humana não pode funcionar sem a cultura, e o indivíduo não é possível sem a sociedade”

Nise da Silveira

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais Ismael e Zilda, demais familiares, professores e amigos que sempre me incentivaram e apoiaram.

Ao Programa de Pós Graduação em Artes (PPGA) da UFES pela possibilidade de fazer o mestrado.

Ao meu orientador e amigo Prof. Dr. Fabiano Araújo Costa pelo apoio que sempre me deu em todos os trabalhos realizados em parceria.

À Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Espírito Santo (FAPES) pela bolsa de estudos para a realização deste trabalho.

Ao coordenador do curso Prof. Dr. José Cirillo pelas possibilidades de participação em eventos científicos memoráveis e pelo apoio durante todo o mestrado.

A todos os professores do PPGA-UFES, pela ajuda direta através das aulas ou indireta por meio de contatos.

Ao professor Gilson Uehara Antunes pela disponibilização de materiais para serem analisados e pela participação como avaliador nas bancas de qualificação e de defesa da minha dissertação.

Aos professores Dr. Alexandre Siqueira de Freitas e Dr. Celso Garcia de Araújo Ramalho pelas contribuições ao meu trabalho, principalmente através da participação como avaliadores nas bancas de qualificação e de defesa da minha dissertação

Ao violonista e pesquisador Jefferson Motta pela ajuda em relação à consulta de fontes sonoras presentes no acervo de Ronoel Simões.

Aos professores e amigos Prof. Me. Moacyr Teixeira Neto, Prof. Dr. Gustavo Rocha Chritaro e Prof. Dr. Victor Neves de Souza pelas aulas de violão e pelos incentivos para seguir nos estudos sobre esse instrumento.

Ao Canhoto e a todos os outros violinistas estudados pela possibilidade de analisar um conteúdo riquíssimo de detalhes.

RESUMO

Neste trabalho delineamos uma investigação sobre os efeitos da mediação fonográfica na cultura do violão brasileiro mediante um estudo focado no violonista Américo Jacomino, o “Canhoto” (1889-1928). O tema é tratado em duas frentes: de um lado, a relação de Canhoto com a fonografia, mediação tecnológica que se estabeleceu no campo da música nas primeiras décadas do século XX; de outro, uma análise sobre traços musicais específicos da obra fonográfica de Canhoto que se cristalizaram na cultura do violão brasileiro ao longo do século XX. Para isso, recorreremos ao quadro teórico da Musicologia Audiotátil, que identifica as maneiras de formar música nas culturas a partir de uma abordagem mediológica e cognitiva, distinguindo mediação “matriz visual” de “matriz audiotátil”, assim como outras referências que estudam o impacto das mídias na arte e na sociedade. Assim, partimos da ideia de que a mediação fonográfica desempenha um papel fundamental de registro e transmissão de traços estilísticos característicos da prática musical ligada ao violão brasileiro, e que através das gravações de Canhoto é possível reconhecer as especificidades desse processo criativo que se perpetuaram no estilo ulterior de violonistas brasileiros. Em nossas análises, evidenciamos na obra gravada de Canhoto a existência de estruturas complexas e pertinentes esteticamente, denominadas groovemas, que são produzidas e inscritas como texto na obra pela ação do corpo, e não a partir do sistema de notação musical tradicional, a partitura. Corrobora com esta observação o estudo que apresentamos na primeira parte do trabalho sobre o método prático criado por Canhoto, que oferece pistas a respeito de sua prática pedagógica e até mesmo sobre seu programa poético como violonista. Os fonogramas utilizados nos procedimentos de análise foram extraídos das gravações históricas de “Viola minha Viola” e “Abismo de Rosas”. Identificamos e classificamos as partículas formativas do groove, por meio de análises macroestruturais e microestruturais, com a ajuda de softwares especializados. No caso de “Abismo de Rosas”, realizamos análises em perspectiva comparativa sobre onze gravações dessa mesma peça, registradas por violonistas consagrados na história do violão brasileiro, a fim de verificar a capacidade de transmissão de aspectos característicos da expressividade de Canhoto pela mediação tecnológica de gravação. Esperamos, por meio desta pesquisa, abrir novas perspectivas de análise e para pesquisas futuras, ampliando a compreensão a respeito da potência deste recurso.

Palavras-chaves: Américo Jacomino; novas Mídias; audiotatibilidade; violão Brasileiro.

ABSTRACT

In this work, we undertook an investigation into the effects of phonographic mediation in Brazilian's guitar culture through study about the guitarist Américo Jacomino, the "Canhoto" (1889-1928). Moreover, there are two aspects considered: (1) Canhoto's relationship with phonography, a technological mediation that was established in the field of music in the first decades of the 20th century; (2) a musicological analysis of the specific musical traits of Canhoto's phonographic work that crystallized in the culture of the Brazilian guitar throughout the 19th century. XX. For this purpose, the theoretical framework of audiotactile musicology is used. This theory identifies the ways of forming music in cultures from a mediological and cognitive approach. Furthermore, it distinguishes "visual matrix" and "audiotactile matrix" mediation, and other references that study the impact of media in art and society. Thus, the starting point is the idea that phonographic mediation plays a fundamental role in recording and transmitting stylistic traits characteristic of the musical practice linked to the Brazilian guitar. Besides, through Canhoto's recordings, it is possible to recognize specificities of this creative process that have been perpetuated in the later style of Brazilian guitarists. As a result of our analysis, we evidenced in Canhoto's recorded work the existence of complex and aesthetically relevant structures, called groovemas, which are produced and inscribed as text in the work by the action of the body, and not from the traditional musical notation system, the score. This observation corroborates the study presented in the first part of the work on the practical method created by Canhoto, which offers clues about his pedagogical practice and even about his poetic program as a guitarist. The phonograms used in the analysis procedures were extracted from the historical recordings of "Viola minha Viola" and "Abismo de Rosas", made by Canhoto. To identify and classify the forming particles of the groove, macrostructural and microstructural analyses, were applied, with the help of specialized software. In the case of "Abismo de Rosas", we carried out analyzes in a comparative perspective on eleven recordings of the same piece, made by renowned guitarists in the history of the Brazilian guitar, in order to verify the ability to transmit characteristic aspects of Canhoto's expressiveness through technological mediation of recording. Finally, this research might facilitate the opening for new analysis perspectives and future research, expanding the understanding of the power of this resource studied.

Keywords: Américo Jacomino, New Media, Audiotactility, Brazilian Acoustic Guitar;

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Texto de instruções presente no método do Canhoto	11
Figura 2 - Imagem da capa do Método prático de Canhoto	12
Figura 3 - Posições de dó maior	13
Figura 4 - "Posições" da tonalidade de Dó maior. Referências às relações harmônicas entre os acordes.	16
Figura 5 - Informações sobre o funcionamento do sistema de cifras	17
Figura 6 - Explicações presentes no método Tupan (Impresso em março de 2020).....	18
Figura 7 - Posições para cavaquinho, presentes no método prático Tupan, de Garoto.	18
Figura 8 - Posições extraídas do método ABC de Viola e Violão, de Tonico e Tinoco	19
Figura 9 – Explicação da teoria do ritmo	20
Figura 10 - Diagramas para aprendizagem de levadas	21
Figura 11 - Imitação da voz humana	42
Figura 12 - Imagem capturada da análise realizada no software Samplitude, com a separação das partes no esquema macroformal e microformal (subseções)	45
Figura 13 - Imagem capturada da análise realizada no software Samplitude, com a separação das partes no esquema macroformal.....	46
Figura 14 - As duas últimas seções da peça: B" e A".....	47
Figura 15 - Comparação entre os 8 primeiros compassos do groove 1 (acima) e do groove 2 (abaixo).....	48
Figura 16 - Comparação entre os 8 primeiros compassos do groove 1 (acima) e do groove 3 (abaixo).....	48
Figura 17 - Análise Microestrutural dos dois primeiros compassos da seção "groove 1 - Modelo". No eixo x, os tempos, e no eixo Y, a duração de cada tempo. Construção da tabela no Microsoft Excel.	49
Figura 18 - Análise Microestrutural dos oito primeiros compassos da seção "groove 1 - Modelo". No eixo x, os tempos, e no eixo Y, a duração de cada tempo. (8 compassos)	50
Figura 19 - Gráfico de duração dos tempos em segundos. Oito primeiros compassos do "groove 2".....	51
Figura 20 - Gráfico de comparação entre a duração dos tempos no groove 1, groove 2 e groove 3. Oito primeiros compassos.	52

Figura 21 - Groovema capturado através de um espectrograma no software sonic visualizer. Na imagem é possível perceber o ataque, prolongamento e relaxamento do som.....	53
Figura 22 - Comparação entre dois groovemas encontrados na parte "groove 1".	54
Figura 23 - Comparação entre groovemas - "Viola minha Viola" - Groovemas extraídos da seção "groove 1 - modelo".....	55
Figura 24 - Introdução "Abismo de Rosas" - Canhoto	58
Figura 25 - À esquerda - transcrição dos dois primeiros compassos, respectivamente de "Acordes do Violão" e "Abismo de Rosas".....	58
Figura 26 - Partitura de "Abismo de Rosas".....	59
Figura 27 - Excerto da partitura de "Abismo de Rosas".....	60
Figura 28 - Transcrição da versão de Baden Powell da música "Abismo de Rosas", composta por Canhoto.	61
Figura 29 - Parte A (8 primeiros compassos) "Abismo de Rosas" - Canhoto.....	62
Figura 30 - Através da comparação realizada no software Sonic Lineup, podemos observar como há uma dilatação temporal na gravação de 1927	64
Figura 31 - Tabela de comparação entre a duração dos tempos – Parte A – Acorde do violão e "Abismo de Rosas".....	65
Figura 32 - Excerto da parte A de "'Rosas Desfolhadas" (acima) e Excerto da parte B de "Abismo de Rosas" (Abaixo)	67
Figura 33 - Groovemas - Parte A "Acordes do Violão" (acima - 1916) e Abismo de Rosas (1927). Espectrograma Sonic visualizer. Em destaque, a presença de uma variação, tanto temporal quanto no acompanhamento.	68
Figura 34 - Terças paralelas - "Abismo de Rosas".....	69
Figura 35 - À esquerda, transcrição de um excerto "frase 1" (aos 1min) da interpretação de Garoto sobre a peça "Abismo de Rosas". À direita, análise utilizando a função sung pitch do software Sonic Lineup, com a adição de setas para apresentar as durações de cada	71
Figura 36 - Análise comparativa entre as gravações de Canhoto (1927) e Dilermando Reis (1952) Acima, gravação de Dilermando e abaixo gravação de Canhoto, com os eventos sonoros sendo demarcados em azul.	72
Figura 37 - Eventos sonoros presentes nas gravações de Baden Powell (1980) e Canhoto (1927)	73

Figura 38 - Excerto da transcrição de "Abismo de Rosas", realizada por BrazilOnGuitar. Na imagem, a primeira frase da parte A da música. Compassos 6 a 8.	74
Figura 39 - Excerto da transcrição de "Abismo de Rosas", realizada por Gilson Antunes. Na imagem, a primeira frase da parte A da música. Compassos 9 a 11	74
Figura 40 - Excerto da transcrição realizada por BrasilOnGuitar. Compassos 70 e 71.	75
Figura 41 - Análise realizada no software Sonic Lineup, com a primeira frase a parte A da música "Abismo de Rosas". Acima, em branco, a gravação de Raphael Rabello, no meio e em azul os eventos sonoros da gravação de Baden Powell e abaixo, em vermelho, a gravação. ..	76
Figura 42 - Comparação entre a execução de Canhoto e de Gilson Antunes da peça "Abismo de Rosas".....	77
Figura 43 - Comparação entre a parte A das execuções de Fabio Lima e de Canhoto, da peça "Abismo de Rosas".....	78

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Gravações de “Abismo de Rosas”, da mais antiga para a mais atual entre as escolhidas	56
Tabela 2 - Gravações de "Abismo de Rosas", da mais antiga para a mais nova entre as escolhidas.	62
Tabela 3 - Tabela duração dos tempos – "Abismo de Rosas" – Parte A – gravações de 1916 e 1927. (duração em segundos).....	65

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	1
1.1	FONOGRAMAS E MÉTODOS PRÁTICOS: FONTES HISTÓRICAS DE UMA FORMA DE PRODUZIR E ENSINAR MÚSICA.....	5
1.1.1	Canhoto e a fonografia brasileira do início do século XX.....	5
1.1.2	Canhoto e o reconhecimento musical prático do violão	9
2	EFEITOS DA MEDIAÇÃO FONOGRÁFICA NO CAMPO DA MÚSICA....	23
2.1	TRANSIÇÕES MEDIOLÓGICAS E OS SEUS IMPACTOS NA PRÁTICA ARTÍSTICA MUSICAL.....	23
2.2	EFEITOS DA FONOGRAFIA NA PERSPECTIVA DA MUSICOLOGIA AUDIOTÁTIL	33
3	ANÁLISE DE FONOGRAMAS: UM RETRATO DAS FONTES AUDIOTÁTEIS NAS OBRAS DE CANHOTO.....	41
3.1	SOBRE OS PROCEDIMENTOS ANALÍTICOS	41
3.2	ANÁLISE DA PEÇA "VIOLA MINHA VIOLA"	44
3.2.1	Análise macroestrutural	44
3.2.2	Análise microestrutural	49
3.3	ANÁLISE DA PEÇA "ABISMO DE ROSAS"	56
3.3.1	Visualidade e audiotatibilidade os suportes tecnológicos de registro da peça "Abismo de Rosas"	57
3.3.2	A transmissibilidade das fontes audiotáteis de Canhoto através de fonogramas da peça "Abismo de Rosas"	70
3.3.3	Resultados obtidos a partir da análise e reflexão teórica	78
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS	80
5	ANEXOS	89

1 INTRODUÇÃO

O advento da fonografia no cenário musical brasileiro, na primeira década do século XX, provocou o surgimento de novas formas de produção e recepção de música em relação aos modelos de tradições oral e escrita. Essa mediação tecnológica foi responsável pela criação de um mercado fonográfico brasileiro, além do registro do repertório característico a partir do início do século XX. Nesta pesquisa, estudamos os efeitos que emergem do contato entre músico e a mediação tecnológica de gravação, a partir de uma investigação focada especificamente nos fonogramas e na poética de um violonista que exerceu uma intensa e pioneira atividade de gravação já nas primeiras décadas do século passado: Américo Jacomino (1889-1928), o “Canhoto”. O violonista, que não escrevia suas músicas, passou a ter o suporte fonográfico como principal forma de registro.

No Brasil, a fonografia assume o importante papel de immortalizar um repertório histórico, bem como práticas interpretativas singulares. Neste período a forma de escrita tradicional ocidental, a partitura, ainda não era amplamente utilizada para aprendizagem e consumo de música em todas as classes sociais, principalmente no que diz respeito ao repertório de violão¹. A popularização da gravação fonográfica aconteceu em um período paralelo ao estabelecimento da partitura como principal forma de registro de músicas compostas para violão. Assim como Canhoto, a maioria dos violonistas brasileiros da época tinha pouco ou nenhum contato com o sistema de escrita tradicional ocidental (a partitura). Geralmente, a prática musical associada ao violão estava ligada à função de acompanhador de modinhas e lundus², normalmente como componente de grupos regionais, e a atuação como solista³ ainda de uma forma incipiente em recitais ou realizando gravações.

O objetivo principal desta pesquisa consiste em uma reflexão sobre os efeitos da mediação fonográfica na cultura do violão brasileiro⁴, e para isso, focamos especialmente nos fonogramas

¹ De acordo com Taborda (2011, p. 80) as primeiras obras escritas para violão surgem apenas no início do século XX; PRANDO (2021, p. 157) relata que até o momento a primeira obra escrita para violão por um compositor não violonista foi composta por João Octaviano Gonçalves na década de 1920.

² Cf.: BARTOLONI (2000, p. 63).

³ A partir das recentes pesquisas desenvolvidas por Humberto Amorim percebemos que a utilização do violão como um instrumento solista já acontecia antes do que se pensava. (AMORIM, 2018)

⁴ Tanto o termo “violão instrumental brasileiro” quanto “violão brasileiro” ou outras declinações utilizadas neste trabalho ainda não possuem uma definição clara e acertada entre especialistas, apesar de o tema já ter sido tratado por Márcia Taborda (2011), Carlos Elias Llanos (2018), dentre outros. O escopo desta pesquisa não é amplo suficiente para que seja possível entrar em uma discussão tão complexa e que requer uma atenção especial. Porém, é preciso delimitar o nosso entendimento desta terminologia. Portanto, restringimos o termo “violão instrumental

registrados por Canhoto. Em primeiro momento, estudamos o seu método prático, através do qual foi possível perceber que seu atributo “prático” remete a uma forma específica de ensino, que pode nos fornecer pistas sobre sua prática pedagógica, como também seu programa poético. Através do estudo focado nos fonogramas, identificamos ainda a presença de estruturas complexas que caracterizam sua obra e seu estilo violonístico como uma espécie de texto fonofixado. No segundo e terceiro capítulos, entendemos essas estruturas como “fontes audiotáteis”, tanto nos fonogramas registrados por Canhoto, quanto na execução de violonistas contemporâneos.

Canhoto manteve contato contínuo com as tecnologias de gravação durante boa parte da sua carreira e foi um dos violonistas que mais gravou em sua época, o que pode ter influenciado, inclusive, na sua poética e na forma como ele se projetava artisticamente na sociedade⁵. Consideramos a hipótese de que a gravação de repertórios comumente transmitidos de forma oral, causou efeitos de ordem cognitiva nos artistas. Além disso, ressaltamos o fato de que Canhoto se projetava esteticamente na sociedade como um concertista de violão, porém tanto sua técnica quanto o repertório e forma de atuação nos fazem perceber a prática de Canhoto a partir de uma outra ótica.

A partir das hipóteses levantadas, surgem algumas questões que foram desenvolvidas e refletidas ao decorrer do trabalho:

- A forma de se expressar e de produzir música de Canhoto foi afetada pelo uso das mediações tecnológicas de gravação?
- Em que medida a relação singular de Américo Jacomino com a mediação de gravação musical no Brasil no início do Século XX contribuiu para a transmissão de traços estilísticos característicos de sua obra?

Para cada uma das questões separamos um conjunto de análises, seguidas por uma reflexão teórica, a fim de auxiliar na compreensão dos processos ocorridos. A primeira delas será sobre a música “Viola minha Viola”, gravada no ano de 1927⁶, considerando as estruturas presentes

brasileiro” a um conjunto de violonistas e práticas associadas ao violão de forma instrumental, arraigado de alguma forma à cultura musical brasileira, sem considerar a clássica distinção normalmente utilizada entre erudito e popular. Neste capítulo, inclusive, abordamos uma perspectiva que pode ser uma saída epistemológica para a compreensão da dicotomia erudito/popular, para se classificar os tipos de práticas musicais: a distinção entre audiotatibilidade e visualidade operada por Vincenzo Caporaletti (2014).

⁵ O termo “*projetava artisticamente*” remete à forma que Canhoto queria ser reconhecido artisticamente pela sociedade.

⁶ Número da matriz: 1014. Gravadora: Odeon. Nº do disco: R 123212 / 123213 – Lado A “Invejoso” (composta por Canhoto), interpretada pelo autor no violão. Lado B “Viola minha Viola” (composta por Canhoto), também interpretada pelo autor no violão. Ano de lançamento: 1927.

Fonte: IMS. <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/18753/viola-minha-viola> acessado: 28.04.2022.

na macroestrutura e na microestrutura que podem ser percebidas e caracterizadas como *groove*, de acordo com a definição de Vincenzo Caporaletti nos textos que compõem a Teoria das Músicas Audiotáteis⁷. Para desenvolver um raciocínio a respeito da segunda questão, realizaremos uma série de análises sobre onze áudios, com o intuito de identificar e classificar as estruturas transmitidas pela mediação tecnológica de gravação, produzidas pela ação do corpo. Durante a análise, foi considerada a recorrência dessas estruturas nas interpretações dos violonistas contemporâneos a Canhoto, especificamente sobre registros fonográficos da peça “Abismo de Rosas”⁸.

As análises foram realizadas com a ajuda de *softwares* desenvolvidos para a visualização, edição e medição de sons gravados que possam ser acessados digitalmente. Por isso, todos os fonogramas utilizados nesta pesquisa foram captados e transformados em arquivos digitais. Através da utilização desses *softwares*, foi possível visualizar as estruturas que não podem ser transmitidas através de sistemas de escrita baseados em códigos semiográficos e representativos. A presença desses elementos remete a um emergente campo de pesquisa em termos musicológicos, que será muito importante para o desenvolvimento desta dissertação, tanto em relação às discussões teóricas, quanto como referência para as análises: a Teoria das Músicas Audiotáteis (TMA). O quadro teórico tem como objetivo o estudo de estruturas orgânicas de natureza corpórea e não segmentada, como é o caso do *groove*, que não pode ser inscrito na partitura. Além disso, a TMA traz ainda referências a respeito do estudo das relações entre músico e mediação tecnológica de gravação musical, incrementando os estudos sobre o assunto.

No primeiro capítulo, a fim de coletar pistas que possam contribuir para compreensão das práticas pedagógicas de Canhoto, bem como seu programa poético, realizamos a contextualização histórica, levando em conta seu método e uma série de fonogramas. Em um

⁷ A Teoria das Músicas Audiotáteis, idealizada pelo pesquisador italiano Vincenzo Caporaletti propõe uma série de reflexões sobre estruturas orgânicas e não segmentadas como, por exemplo, o *groove* e o *swing*, considerando principalmente os efeitos das mídias na experiência estética nas fases de produção e recepção das músicas (Cf.: CAPORALETTI, 2019a, 2018a, 2014). A TMA propõe ainda caminhos metodológicos para análises de aspectos expressivos presentes em músicas transmitidas pela oralidade, e a partir do momento que estas músicas passam a ser gravadas. Acreditamos que as mediações culturais e tecnológicas (neste caso, a modalidade cultural de performance em concerto e tecnológica de gravação musical) são determinantes para a compreensão do processo de produção/recepção artística e a experiência estética.

⁸ Foram utilizadas três versões da mesma peça, sendo que a primeira ainda nomeada “Acordes do Violão”. (1) JACOMINO. “Acordes do Violão”.; Disco 121249, Odeon, 1916, Disponível em: < <https://discografiabrasileira.com.br/disco/12740/odeon-r-121249> > ; (2) *Id.* “Abismo da Rosas”, Disco 122933, Odeon, 1926, Disponível em < <https://discografiabrasileira.com.br/disco/17764/odeon-r-122933>>; (3) *Id.* “Abismo das Rosas” Disco 10021, Odeon, 1927, Disponível em <<https://discografiabrasileira.com.br/disco/9669/odeon-10021>>, Acesso em 28.04.2022.

primeiro momento, durante a análise do seu método prático, foi possível perceber que o seu formato propicia o ensino de músicas no violão que possuem formas de expressão pautadas na existência de estruturas complexas, de natureza *groovêmica*. Em seguida, estudamos brevemente outros métodos que também possuem o atributo de método prático, com o objetivo de ampliar o *corpus* e chegar a algumas conclusões a respeito deste tipo de recurso. Neste estudo foi possível perceber as semelhanças entre os métodos, dentro da amostragem coletada, principalmente no que diz respeito à presença ou não de conteúdos ligados à teoria musical tradicional ocidental.

Após, no segundo capítulo, são apresentadas fontes bibliográficas que demonstram exemplos do impacto das novas mídias no campo da arte. Além disso, descrevemos as premissas metodológicas de análise e os principais conceitos desenvolvidos dentro da Teoria das Músicas Audiotáteis, que serão amplamente utilizados nesta pesquisa. Além disso, desenvolvemos uma reflexão sobre as relações possíveis entre o violonista Américo Jacomino e as premissas epistemológicas da TMA, a fim de compreendê-lo a partir de uma perspectiva ligada à musicologia audiotátil e fomentar discussões a respeito da sua poética. Ao utilizar esta teoria, adquirimos recursos, principalmente para compreender a relação do artista (violonista) com o novo *médium*⁹ (a gravação). Explicamos brevemente os principais conceitos relacionados à TMA e propomos uma aproximação entre a prática musical de Canhoto e as Músicas Brasileiras Audiotáteis (MBRA).

Já no terceiro capítulo são apresentadas duas análises realizadas por meio de *softwares* capazes de medir com alta precisão a duração dos eventos musicais e outros aspectos do som. Optamos analisar o fonograma da obra “Viola minha Viola” registrada por Canhoto ao violão, a fim de encontrar “fontes audiotáteis”¹⁰ presentes no áudio. Em um segundo momento, com uma perspectiva diacrônica, foram analisados onze fonogramas recolhidos de intérpretes nacionalmente reconhecidos tocando a peça “Abismo de Rosas”.

⁹ Neste trabalho, entende-se o termo “*médium*” segundo a descrição de Marshall. MCLUHAN, Marshall & FIORE, Quentin, *The Medium is the Massage*. New York. Bantam Books. 1967.

¹⁰ As “fontes audiotáteis”, nesse caso, são estruturas complexas e orgânicas criadas a partir da ação do corpo humano comuns em músicas transmitidas pela oralidade e que, com o advento da fonografia, passam a ser gravadas. A partir do momento que essas estruturas são registradas na mediação fonográfica, acontecem uma série de consequências, tanto em relação à produção, quanto sobre a recepção de música. Um exemplo deste tipo de estrutura é o *groove*, presente na música brasileira. O tema é discutido por Vincenzo Caporaletti (2012) ao discutir a utilização de temas brasileiros pelo compositor francês Darius Milhaud na obra *Le Bœuf sur le toit* e por Fabiano Araújo Costa (2018a) ao propor uma localização das músicas populares brasileiras dentro quadro das músicas audiotáteis.

1.1 FONOGRAMAS E MÉTODOS PRÁTICOS: FONTES HISTÓRICAS DE UMA FORMA DE PRODUZIR E ENSINAR MÚSICA

1.1.1 Canhoto e a fonografia brasileira do início do século XX

Com o advento da fonografia no Brasil, o violão passou a ser amplamente utilizado logo nas primeiras gravações desempenhando a função de acompanhador e de solista¹¹. O fonógrafo, desenvolvido por Thomas Alva Edison, chegou ao Brasil no final do século XIX, primeiramente em uma apresentação experimental¹² e posteriormente com o empresário e jornalista tcheco Frederico Figner. O objetivo inicial do fonógrafo não era a criação de um mercado e registrar músicas em larga escala. Até mesmo o gramofone¹³, inventado por Emile Berliner, não foi pensado como um instrumento de reprodução musical séria¹⁴. Por outro lado, logo no início do século já foram realizadas gravações com perspectivas comerciais e um incipiente mercado fonográfico foi sendo desenvolvido na medida que a demanda por novos discos aumentava.

Esse período do início do Século XX coincide também com o momento histórico em que o violão ganhou certa notoriedade no cenário musical brasileiro nas mais diversas camadas sociais. Nessas primeiras décadas, alguns nomes de destaque internacional ao violão ligados à tradição da música erudita, como o violonista e compositor paraguaio Agustín Barrios de Mangoré (1885-1944)¹⁵ e a violonista espanhola Josefina Robledo (1897-1972)¹⁶, estiveram nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro realizando concertos muito comentados pelas críticas do jornal. Nesse cenário, o violonista paulista Américo Jacomino, também conhecido como Canhoto, destacava-se como precursor da arte do violão no Brasil. O pesquisador e violonista Gilson Antunes considera que Canhoto foi um dos precursores de maior renome da arte solística do violão no Brasil, sendo que o seu período de atuação foi considerado um início definitivo para o desenvolvimento desta prática artística¹⁷. Como o apelido sugere, o violonista era canhoto, mas tocava em um violão projetado para destros sem inverter a ordem das cordas. Ele

¹¹ O violão já foi o instrumento acompanhador de uma das músicas mais antigas gravadas no país, a modinha Isto é Bom, por Xisto Bahia. Fonte disponível no catálogo de 1902 da casa Edison (FRANCESCHI, 2002, p. 91-92).

¹² De acordo com Humberto Franceschi as primeiras aparições do fonógrafo no país foram em 1878, em uma das Conferências da Glória, no Rio de Janeiro (FRANCESCHI, 2002, p. 18) e depois a partir de 1891 com a chegada de Frederico Figner (*Ibidem*, p. 17).

¹³ O gramofone e o fonógrafo possuem suportes similares quanto à forma de registro, mas diferentes quanto à sua morfologia. No caso do fonógrafo, era utilizado um cilindro para a gravação, já o gramofone, um disco.

¹⁴ *Idem*, p. 77.

¹⁵ Para mais detalhes a respeito da vinda de Agustín Barrios ao Brasil: ANTUNES (2002, p. 36-43).

¹⁶ Para mais detalhes a respeito da vinda de Josefina Robledo ao Brasil: *ibidem*, (p. 43-50).

¹⁷ ANTUNES, 2002, p. 131.

começou a estudar violão em um instrumento que pertencia ao seu irmão que era destro, por isso não podia inverter as cordas e acabou desenvolvendo uma técnica própria para executar o instrumento.

Canhoto não escrevia suas músicas, a maioria de suas obras grafadas por meio de partituras teve a sua primeira edição produzida para piano, como descreve Estephan (2017). Essas edições geralmente aconteciam em parcerias com músicos amigos de Canhoto, como Zequinha de Abreu. Estephan destaca também a diferença existente entre o que está escrito na partitura e o que o autor gravou, como no caso da música “Quando os Corações se Querem”¹⁸, em que há um “certo atraso” em algumas passagens da peça, que não são registrados na partitura. O autor ainda afirma que “*De modo geral, as partituras de Canhoto necessitam de uma edição crítica como forma de expressar a riqueza de suas composições e interpretações, dentro dos limites de uma partitura*”¹⁹.

No entanto, apesar dessa relação pouco estreita com a atividade de escrita por notação musical, é notável na bibliografia de referência sobre Canhoto, principalmente em trabalhos biográficos sobre o violonista, sua intensa relação com a fonografia. Esse aspecto da atividade profissional do músico é o ponto central do presente trabalho. Nosso argumento é que Canhoto estava envolvido em uma atividade de escrita de suas músicas não por meio da grafia notacional, mas por meio da fonografia. Estava empenhado no registro de elementos musicais orgânicos, como o *groove*, produzido diretamente na sua performance diante do fonógrafo. Esse argumento encontra sustentação na perspectiva teórica da musicológica audiotátil, de Vincenzo Caporaletti, que será discutida de forma mais aprofundada no capítulo 2.2. Na perspectiva audiotátil, tal processo consiste, na verdade, na transformação de aspectos expressivos em texto, em um sentido similar ao processo de escrita do sistema notacional tradicional ao qual o compositor expressa através de notas com suas respectivas alturas e uma série de outros procedimentos. Segundo Caporaletti, a “*textualização objetivada*”²⁰, que surge com o processo de fonofixação sonora, agrega novos sentidos à obra:

Essa textualização objetivada (que seria melhor entendida como uma forma de “escritura” do que uma oralidade secundária), ao subtrair da forma musical a efemeridade própria das culturas orais, possibilita às músicas audiotáteis o acesso às categorias da estética moderna ocidental – identidade autoral, originalidade criativa e mobilidade da norma estética, autonomia da obra, recepção não funcional –, anulando de fato a oposição popular/erudito.²¹

¹⁸ N° do disco: 10188. Gravadora: Odeon. Data de lançamento: junho 1928. N° da matriz: 1595 – Lado B. Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/disco/14116/odeon-10188> acessado: 29.04.2022.

¹⁹ ESTEPHAN, 2017, posição 1714 (Edição *kindle*).

²⁰ CAPORALETTI (2018, p. 10.)

²¹ *Ibidem.*: (p. 10-11)

Canhoto (1889-1928), em conjunto com outros violonistas como João Teixeira Guimarães, o João Pernambuco (1883-1947), eram reconhecidos como pioneiros da atividade de concertistas brasileiros. Nos anos 1910 e 20, esses músicos circulavam em apresentações de violão solo. Nos anos 1930 a meados dos anos 1950, com a ascensão do mercado radiofônico no Brasil, outra geração de violonistas brasileiros, como Dilermando Reis (1916-1977), Aníbal Augusto Sardinha (1915-1955) e Laurindo de Almeida (1917-1995), passaram a trabalhar constantemente com gravações, e, na perspectiva audiotátil, é possível inferir que continuaram esse processo de inscrição de valores microestruturais de natureza *groovêmica*²² nos meios fonográficos.

A pesquisa da violonista e historiadora Márcia Taborda, por sua vez, descreve a importância do violão para o cenário musical brasileiro no final do século XIX e início do século XX, enfatizando a ampla utilização do instrumento para a execução de modinhas e lundus²³. A partir do momento em que a modinha e outros gêneros musicais passam a ser gravados comercialmente, novas relações são criadas no que diz respeito ao consumo de música e inclusive o próprio conceito de performance musical. De acordo com Molina (2006), “o advento da gravação alterou para sempre a consciência da *performance* para o próprio músico, uma vez que a escuta de *sua* própria execução permitiu o despertar para imprecisões e maneirismos que antes certamente passavam despercebidos²⁴. Vale ressaltar ainda que no caso de Julian Bream, um dos maiores intérpretes de violão do século XX, o processo de registro de música trouxe para o cenário das gravações musicais um ideal comumente associado à prática musical, a construção de um recital, como descreve Molina:

Bream parece inverter o conceito discográfico de Segóvia – o disco como forma de registro, como meio de um recital perdurar no tempo ou, ainda, o modo pelo qual uma interpretação musical pode chegar a locais distantes dos grandes centros musicais mundiais. Ele recusa a ideia comum do disco como ténue reflexo da música ao vivo e transforma seus LPs na própria história do violão, como se a própria história – em forma de som – pudesse se presentificar nos discos. Assim, suas inúmeras turnês passam a ser pautadas por projetos fonográficos coerentes, e **os discos passam a ser**

²² Como veremos no Cap. 2.2, os *groovemas*, por sua vez, seriam as *partículas* formativas do *groove* existentes em nível microestrutural nas performances das músicas audiotáteis. Caporaletti relaciona essa estrutura ao conceito de “*participatory discrepancies*” formulado em 1966 pelo etnomusicólogo Charles Keil, pioneiro do estudo sobre o groove. Para Caporaletti, as “discrepâncias” descritas por Keil estão relacionados aos “*groovemas*”. CAPORALETTI (2014, p. 305).

²³ Cf.: (op. cit.) TABORDA (2011 p. 202-203). De acordo com Araújo Costa, a modinha e o lundu são os primeiros indícios de músicas do tipo audiotátil no país: “Para estabelecer um ponto de referência para uma história da música brasileira 'audiotátil', deve-se voltar às primeiras gravações mecânicas (em cilindros) de modinhas brasileiras e de lundus, datando de 1897, realizadas por Frederico Figner, o pioneiro da fonografia no Brasil. ARAUJO COSTA (2018, p. 3)

²⁴ MOLINA, 2006, p. 40 – Grifo em itálico no original. Grifo em negrito nosso.

escutados não como um conjunto mais ou menos arbitrário de escolhas de repertório interpretadas a partir das idiosincrasias de um artista individual, mas em forma de uma “edição sonora”, o disco como substituto da partitura, como “ensaio sem palavras”. (MOLINA, 2006, p. 130 GRIFO NOSSO)

Nesse caso, a *experiência estética* está diretamente relacionada a uma experiência segmentada, a partitura age como meio formador prevalente da experiência²⁵ no processo criativo da obra. O violonista parte do uso de um suporte grafado por signos, e os elementos interpretativos que ocorrem na performance (ou na gravação) são calculados e estudados a priori. Deve-se considerar, ainda, o fato de que a mediação utilizada na fase *poiética* da produção da obra musical, a partitura, que molda experiência estética na produção e recepção de música de acordo com sua própria lógica operativa. O processo em si é apresentado por Molina em relação ao caso de Bream, no que diz respeito ao “som do intérprete”: “*Se as músicas concretas e eletrônica haviam transformado a escrita em som e suprimido o intérprete, esse novo conceito de disco permite entender o som do intérprete como forma avançada e completa de escrita musical*”²⁶.

No caso de Canhoto, a interação com a mediação não acontece de forma tão planejada, mas ainda assim efeitos podem ser notados em sua poética. O cenário musical que o violonista tinha contato continuamente era possivelmente muito caracterizado pela presença de músicas populares, com raízes africanas e transmitidas pela oralidade. De acordo com Sandroni, as primeiras tentativas de se reproduzir músicas de origem afro-americanas através de partituras foram assim realizadas porque os que o fizeram utilizaram os meios de que dispunham, o sistema que foram educados²⁷. O autor afirma, porém, que há uma forma de se compreender a diferença entre o processo artístico envolvido na criação de músicas europeias em comparação a músicas de origem africana. A rítmica ocidental teria uma base divisível, fundamentada na divisão dos tempos em valores iguais. Já a rítmica africana seria aditiva, as durações são atingidas através da soma de unidades menores, com isso, podem não ter um denominador comum.

Com os processos de gravação do repertório de origem africana, que tem uma lógica operativa baseada em elementos orgânicos como o *groove*, que acontece no *jazz*, têm-se a inscrição de valores que antes eram transmitidos apenas através da oralidade. No que diz respeito ao violão brasileiro, inclusive, encontramos trabalhos que relatam a presença dessas

²⁵ Este processo é explicado por ARAÚJO COSTA (2018b, p. 3)

²⁶ MOLINA, 2006, p. 130 (GRIFO NOSSO).

²⁷ SANDRONI (2001, n.p.)

estruturas. Llanos, por exemplo, descreve a presença de aspectos expressivos com natureza estética, que estão além das capacidades notacionais do sistema de escrita tradicional:

É com a música, enquanto manifestação expressiva, que definimos o nosso grau de pertencimento a uma tradição e também é com ela que rejeitamos, negociamos, contestamos, subvertemos ou variamos essa mesma tradição. Podemos também pensar, por exemplo, nos correlatos políticos de eventos técnicos e poéticos: as *blue note* de um blues, um choro com uma linha de baixos executada com a dedeira, um compasso de 7/4 seguindo de um 5/4, uma livre e desinibida performance violonística cheia de toques “sujos” e trastejamentos? **Todas essas ocorrências performáticas não se reduzem, felizmente, às grafias representadas numa partitura e, portanto, não expressam apenas o que se ouve delas.** Tais características tímbricas e melódicas se tornam arquétipos musicais, traços de uma determinada cultura. (LLANOS, 2018, p. 1, GRIFO NOSSO)

O fato de que Canhoto não lia e nem escrevia foi um dos parâmetros considerados na escolha do violonista para esta pesquisa. Consideramos que, nesse caso, a mediação fonográfica serviu como a sua forma de cristalização e textualização dos conteúdos musicais que são produzidos durante as performances. Dois processos foram destacados: o registro e a difusão de seus conteúdos musicais, em uma perspectiva sincrônica e diacrônica. Pode-se considerar que este suporte fonográfico ajudou na divulgação do trabalho de Canhoto durante o seu período (perspectiva sincrônica) e ao mesmo tempo eternizou seus traços na história da música brasileira (perspectiva diacrônica). Ambos os efeitos são possíveis graças à mediação fonográfica. A partir desses ideais, surgem as seguintes questões: *a utilização desses meios teria afetado, de certa forma, a poética do compositor? Quais desses efeitos podem ser notados através de análises macro e microestruturais?* Essas e outras questões ligadas às mediações tecnológicas de gravação sonora, são tratadas no segundo capítulo, seguidas de análises no terceiro capítulo, a fim de identificar e classificar os efeitos da relação de Canhoto com a mediação fonográfica.

1.1.2 Canhoto e o reconhecimento musical prático do violão

De acordo com Humberto Amorim (2020), nas primeiras décadas do século XX já existiam métodos voltados para o ensino de violão no Brasil criados por professores brasileiros, apesar da incipiente atividade pedagógica. O violonista, e professor carioca, Melchior Cortez (1882-1947), por exemplo, já possuía métodos que abordavam aspectos técnicos do violão como arpejos e cromatismos²⁸. Existia, ainda, uma categoria de métodos que se diferenciava quanto

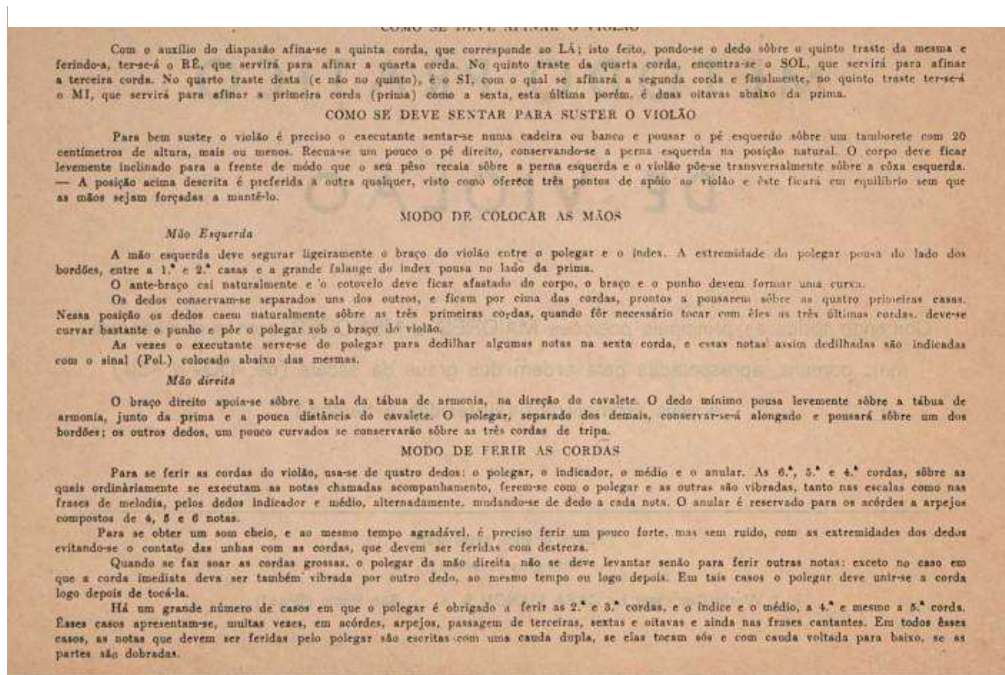
²⁸ Cf.: AMORIM (2020, p. 2-19).

à forma de abordagem dos temas, que receberam o atributo de método prático. Como o nome já sugere, a forma de transmissão dos conteúdos nesse tipo de método não acontece a partir de tópicos ligados à teoria musical tradicional.

Consideramos, neste subcapítulo, o método prático utilizado para auxílio pedagógico que Canhoto empregou durante suas aulas. Acreditamos que ele pode ser uma fonte de informações a respeito das práticas pedagógicas empregadas pelo violonista. Além disso, identificaremos os conteúdos presentes e ausentes no método, buscando reconhecer quais aspectos são destacados, na expectativa de encontrar pistas sobre seu programa poético. Assim, procuramos reconhecer indícios de que o violonista utilizava em sua atividade pedagógica uma metodologia que propiciava a transmissão de estruturas orgânicas e complexas como o *groove*, além de outros aspectos expressivos que não são registrados por meio da partitura.

A abordagem metodológica de Canhoto parece, em uma primeira aproximação, muito mais intuitiva e acessível que a dos métodos que não são chamados práticos. Por outro lado, considerando o fato de que o músico atuava como solista, seu método não possui conteúdo voltado especificamente para o desenvolvimento dessa prática, o que nos leva a supor que era geralmente utilizado para o ensino da função de acompanhamento. No caso de um aprofundamento da prática como solista, o conteúdo seria passado pelo professor sem o auxílio de um suporte. No método, são apresentados uma série de acordes, chamadas “posições”, como também os seguintes tópicos: (1) como se deve afinar o violão; (2) como se deve sentar para sustentar o violão; (2) modo de colocar as mãos (com os subtítulos “mão esquerda” e “mão direita”); (3) modo de ferir as cordas; (4) instruções; (5) como se consegue os sons *armônios (sic)*; (5) sinais convencionais

Figura 1 - Texto de instruções presente no método do Canhoto



Fonte: Método de violão (de Canhoto) p. 2.

Normalmente, os métodos tradicionais de violão²⁹ são construídos a partir de elementos da teoria musical ocidental e uma série de outros elementos representativos no que diz respeito ao som, como fundamentação pedagógica de ensino do instrumento e de música em geral. O método de Canhoto possui, por sua vez, um viés figurativo, com uma representação menos pautada na existência de sistemas de escritas. Possivelmente, isso acontece porque o violonista não lia e nem escrevia música e sua formação aconteceu de forma autodidata. Diante disso, a breve análise aqui apresentada não objetiva uma crítica negativa ao conteúdo do método, mas busca analisar suas limitações pedagógicas, considerando uma metodologia de análise através de parâmetros de ensino.

De acordo com Antunes (2002), o método provavelmente foi editado na segunda metade da década de 1920, produzido para suprir uma necessidade de disponibilização de materiais aos alunos de Canhoto³⁰. A edição escolhida para a análise principal foi o método editado pela Casa

²⁹ Entre os métodos que já circulavam no país nas primeiras décadas do século XX, existiam métodos de origem europeia, como o de Dionísio Aguado (1784-1849). Inclusive, a série de 27 estudos de Aguado foi revisada e digitada por Melchior Cortez, que publicou o método em 1934, de acordo com Humberto Amorim (2020).

³⁰ O autor descreve ainda a presença de três métodos: um deles sem a edição e sem data, com 28 páginas e nomeada “*Methodo pratico para violão por Américo Jacomino (Canhoto)*”. O segundo, de nome “*metodo práctico para violão por Américo Jacomino.*” Editado pela Casa Del Vecchio, também sem data com 27 páginas. E o terceiro nomeado “*metodo de violão (prático) (Canhoto) Américo Jacomino, contendo todas as tonalidades e acompanhado com sete acordes em cada tom.*” Editado pela Casa Manon S.A. que também está sem data e possui 32 páginas. Cf.: ANTUNES (2002, p. 119-120).

Manon, que não possui data, tem 32 páginas e é nomeado *Método de Violão (prático) (Canhoto) Américo Jacomino: contendo todas as tonalidades e acompanhado com sete acordes em cada tom*.

Figura 2 - Imagem da capa do Método prático de Canhoto

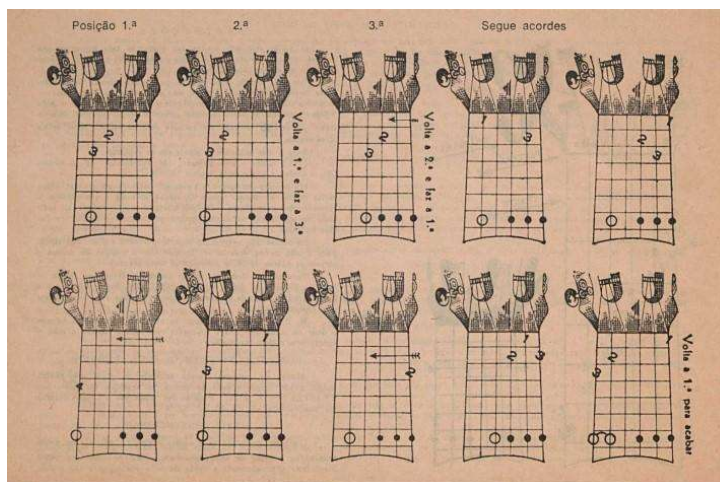


Fonte: Método prático de Canhoto, provavelmente, na década de 1920.

Apesar do conteúdo do método prático de Canhoto não parecer, em um primeiro momento, com outros métodos de origem europeia, existiam certas similaridades, como por exemplo, as indicações sobre forma correta de se sentar e “suster” o violão e o “modo de ferir as cordas”. De acordo com Antunes, esses procedimentos se aproximam do que se tinha em métodos do período clássico³¹. Por outro lado, Canhoto não adicionou, por exemplo, aspectos voltados para o desenvolvimento rítmico do aluno. Surgem, portanto, duas hipóteses: a primeira é que Canhoto já pressuponha que o aluno teria a ajuda de um professor no processo de aprendizagem, a segunda é que o seu método de ensino era baseado em práticas aurais, em um processo também conhecido como “tirar de ouvido”. O método traz os diagramas de acordes como uma referência visual que provavelmente eram utilizados em paralelo a uma forma de ensino baseada na imitação do aluno em relação ao que o professor executa. Nota-se inclusive que a transmissão dos conteúdos acontece de forma bastante simplificada, com poucos acordes por tonalidade, o que pode facilitar a aprendizagem das técnicas envolvidas no que se entende por “tocar de ouvido”, já que as sequências harmônicas mais comuns são apresentadas de forma simples e objetiva. No método de Canhoto, os diagramas de acordes aparecem e são configurados em uma ordem e sequência baseadas nas funções harmônicas da tônica, subdominante e dominante:

³¹ Cf.: *Ibidem*, p. 121.

Figura 3 - Posições de dó maior



Fonte: imagem retirada do Método prático do Canhoto, p. 4.

A apresentação de acordes com as “posições maiores e menores”, mais se aproxima de um dicionário de acordes³², com movimentos cadenciais comuns, do que um método munido de recursos para que um leigo possa aprender as minúcias de uma performance musical. Por outro lado, é possível compreender essa questão a partir de uma outra perspectiva: o método pode ser um indicativo da própria metodologia de aprendizagem e de produção de música de Canhoto. Podemos supor, com isso, que seu processo de desenvolvimento como músico teria sido baseado na aprendizagem de “posições” em paralelo com algumas escalas.

Para uma análise objetiva dos recursos pedagógicos do método de Canhoto, tomou-se como ponto de partida o mesmo esquema conceitual utilizado por Silva (2019) ao analisar as possibilidades didáticas de métodos de violão: o modelo C(L)A(S)P de Keith Swanwick (1991). O significado da sigla em inglês indica basicamente que o ensino de música deve abarcar três parâmetros centrais: composição (C), Apreciação (A) e Performance (P); e ainda dois parâmetros periféricos, Estudos Acadêmicos (L) e Conquista de Habilidades (S)³³. A seguir, apresentamos os aspectos centrais considerados por Swanwick demarcando, ou não, a presença no método estudado, tomando como base os critérios observados por Silva (2019):

- C □ *COMPOSITION (Composição)* - Formular ou compor um objeto musical;
- L □ *LITERATURE (Literatura)* Estudos de literatura sobre música;
- A □ *AUDITION (Apreciação)* Escuta consciente em música;
- S □ *SKILL (Técnica)* Habilidades técnicas ao instrumento;

³² Como o Dicionário de Acordes Cifrados: harmonia aplicada à música popular de Almir Chediak (1984).

³³ Cf.: MADUREIRA, José Rafael. O modelo C(L)A(S)P de Keith Swanwick no contexto de ensino de dança. Repertório, Salvador, ano 22, n. 33, p. 137-157, 2019.2.

P □ *PERFORMANCE (Performance)* Realizar todo o discurso musical;

Composição: o método de Canhoto estimula diretamente a prática composicional, já que são apresentados de imediato acordes organizados em uma sequência lógica e fácil de entender. Além disso, esse estímulo indireto favorece principalmente a criação de músicas populares da época de Canhoto que normalmente não eram escritas, em comparação a um formato (normalmente) lento de aprendizagem por meio de simbologias representativas, como a partitura.

Literatura: não foi possível perceber elementos que correspondam a esse princípio no método analisado.

Apreciação: consideramos a presença de elementos ligados à apreciação, no caso da utilização em conjunto com o professor. Como Canhoto produziu o método para o seu complemento pedagógico nas aulas, supõe-se que o seu uso se dava principalmente em paralelo a um repertório. Assim, acreditamos que exista o elemento da escuta consciente de músicas.

Técnica: em relação a técnica, podemos destacar as instruções do método, como o posicionamento das mãos e o modo de ferir as cordas.

Performance: A partir da análise do método, consideramos que a performance provavelmente era um ponto importante durante as aulas, como forma de exercitar as posições de cada tom e de aprendizagem das músicas de forma imitativa.

Através dessa breve análise, considerando tópicos preestabelecidos, pode-se notar que na maioria dos casos a presença de um professor é fundamental para que tais objetivos pedagógicos sejam atingidos. O estímulo direto à prática composicional, aliado ao processo de simplificação de uma forma objetiva e clara de sequências harmônicas muito usuais, pode ser um indicativo de que a atividade artística de Canhoto não dependia diretamente de uma carga teórica muito extensa. A ênfase existente nos tópicos da composição e da performance, são indícios de que a prática pedagógica de Canhoto dependia de um modo específico de produção de música baseado na transmissão de elementos formativos que não eram escritos, mas sim a partir do contato entre o professor e o aluno.

Considerando o conteúdo do método de Canhoto, percebemos que a complexidade de sua obra pode estar associada a aspectos rítmicos/expressivos, aprendidos e executados pelo violonista através de uma ação corpórea, prescindindo, assim, de uma execução pautada na escrita musical. Enfatizamos a ideia de que a forma de apresentação dos conteúdos reverbera aspectos de sua prática pedagógica, bem como o seu processo criativo e, além disso, evidencia

uma maneira específica de dar forma³⁴ aos recursos musicais que ele dispunha. Portanto, buscamos compreender também o que não é dito no método, mas pode ser percebido nas músicas de Canhoto.

Elementos formativos da prática musical do violonista, como as levadas, que eram muito utilizadas, principalmente para a prática de acompanhamento, são exemplos de recursos musicais que não são apresentados no método. Considerando o fato de que esse recurso didático para o ensino de violão não era utilizado apenas por Canhoto, mas também por vários outros professores ao longo do século XX, entendemos que os conteúdos que não aparecem no método seriam ensinados de outras formas, sem uma representação escrita. Para perceber a recorrência da forma de ensino em outros métodos que possuem o atributo “prático”, escolhemos quatro métodos e os utilizamos como fonte, sendo que dois foram criados na primeira metade do século XX e outros dois editados na segunda metade. Além disso, dois dos quatro métodos foram criados para outros instrumentos, cavaquinho e viola caipira, o que possibilita identificar a presença dessa forma de ensino na prática pedagógica de outros dois instrumentos muito populares no Brasil. Os quatro³⁵ métodos práticos escolhidos foram: (1) o método prático do Paraguassu, de 1932; (2) o método Tupan, de Aníbal Augusto Sardinha (Garoto) para cavaquinho, de 1940; (3) o ABC de viola e violão, de Tônico e Tinoco, 1975; e (4) o método prático Primeiros Acordes ao Violão, de Othon G.R. Filho, 1976. Optamos por não utilizar o modelo C(L)A(S)P de Keith Swanwick, pois o resultado seria muito similar ao que obtivemos na análise do método de Canhoto. A escolha especificamente desses quatro métodos se deu por causa da particularidade de cada um, sendo que o primeiro é bastante parecido com o método de Canhoto, o segundo e o terceiro são destinados a outros instrumentos, respectivamente cavaquinho e viola caipira, e o último é o que mais se aproxima, de certa forma, dos métodos tradicionais de violão de origem europeia, apesar de apresentar elementos rítmicos ainda de uma forma muito comedida.

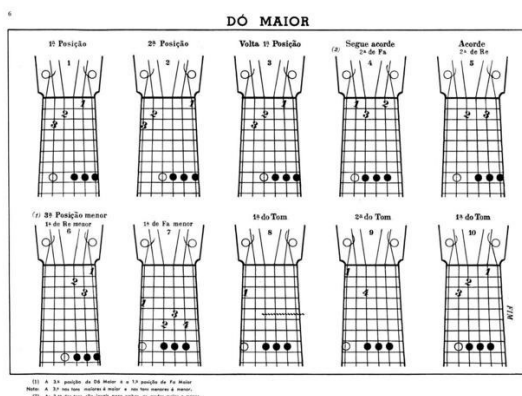
Roque Ricciardi (1890-1976), o Paraguassu, foi um violonista e cantor que conviveu com Canhoto, por isso consideramos analisar o seu “Método Prático para Violão Sem Mestre – Paraguassu” (1932), buscando uma outra referência sobre as primeiras décadas do século XX. Em uma perspectiva comparativa, ambos os métodos são muito parecidos e apresentam basicamente instruções iniciais seguidas de diversos diagramas de acordes, organizados de

³⁴ A noção de “forma” aqui remete à Teoria da Formatividade de Luigi Pareyson (1993).

³⁵ Optamos por analisar apenas quatro métodos práticos porque, nesta pesquisa, eles aparecem como fontes que apontam para um tipo de prática e não como objetivo principal. Quem assume esse papel são os fonogramas, que são amplamente utilizados no terceiro capítulo.

acordo com as “posições” e as sequências. O método de Paraguassu possui uma seção voltada para o estabelecimento de referências primárias, como a afinação das cordas, maneira de sustentar o violão e especificidades referentes à mão direita e à esquerda. Já na maior seção, como acontece também no método de Canhoto, são apresentados os diagramas de acordes organizados de acordo com uma tonalidade, prescindindo, mais uma vez, da representação por meio da notação musical tradicional:

Figura 4 - "Posições" da tonalidade de Dó maior. Referências às relações harmônicas entre os acordes.



Fonte: Método prático de violão sem mestre – Paraguassu (1932)

Uma das diferenças entre o método de Canhoto e o de Paraguassu é que o último traz no final uma explicação direta e simplificada de como funciona o sistema de cifras seguido de exemplos das posições de cada tom nas tonalidades maiores e menores. No caso das tonalidades maiores, o método apresenta seis acordes denominados: primeira, segunda, preparação, terceira maior, preparação e terceira menor³⁶. Já as tonalidades menores possuem quatro acordes: primeira, segunda, preparação e terceira menor.

³⁶ Este sistema de classificação harmônica é muito comum nos métodos práticos de violão, principalmente do século XX. Basicamente segue o seguinte esquema: 1ª posição □ Tônica; 2ª posição □ Dominante; 3ª posição □ Subdominante; Preparação: Dominante secundário (geralmente o I7 [V7/IV]); 3ª menor □ subdominante menor.

Figura 5 - Informações sobre o funcionamento do sistema de cifras

30

CIFRADO
O cifrado é universal.

TONALIDADES
As tonalidades são indicadas por letras.

Tons maiores
Letras maiúsculas
{ A B C D E F G
{ lá si dó ré mi fá sol

Tons menores
Letras maiúsculas, seguidas de um (m) minúsculo.
{ Am Bm Cm Dm Em Fm Gm
{ lá si dó ré mi fá sol

SINAIS USADOS NO CIFRADO

- ♯ sustenido
- ♭ bemol
- 6 (sexta) – 7 (sétima) – etc.
- 9 M (nona maior) – 7 M (sétima maior) – etc.
- 5* (quinta aumentada) – 9* (nona aumentada) – etc.
- 9- (nona menor)
- dim (acorde diminuto)

No violão popular, as tonalidades dividem-se nas seguintes posições:
Tom maior – primeira, segunda, preparação, terceira maior, preparação e terceira menor.
Tom menor – primeira, segunda, preparação e terceira menor.

Os tons maiores são compostos de seis acordes e os tons menores, de quatro acordes.

EXEMPLOS

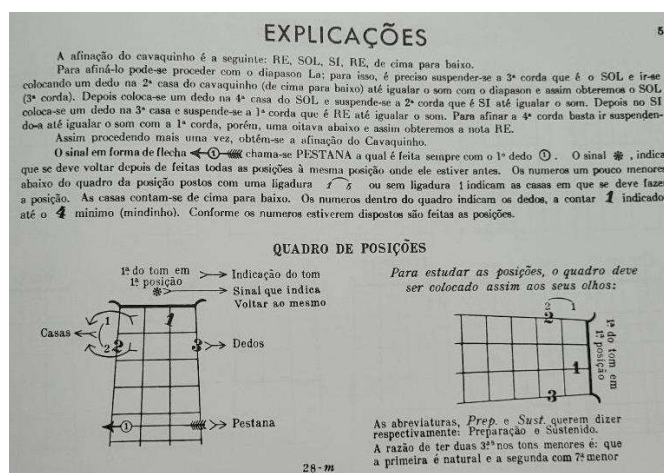
Fonte: método prático para violão sem mestre - Paraguassu.

Retomamos, com base nas informações coletadas a respeito do método de Paraguassu, a questão levantada sobre os fundamentos que não estão presentes no método de Canhoto: *existem elementos constitutivos da prática de ensino de violão da época que não eram adicionados aos métodos práticos?* Considerando os métodos de Canhoto e Paraguassu, podemos afirmar que sim, já que não se tem conteúdos voltados para a aquisição de conhecimentos relacionados à rítmica das levadas que percebemos nos fonogramas gravados no início do século XX. Esses conteúdos estão associados, normalmente, à ação da mão direita no instrumento (no caso de Canhoto, a mão esquerda) como forma de sustentação rítmica das músicas. Basicamente, podemos perceber que os métodos práticos analisados até o momento apresentam, na maioria das vezes, assuntos relacionados à ação da mão esquerda no violão, ou seja, a mão que atua na escala do instrumento (no caso de Canhoto, a mão direita³⁷). Portanto, entende-se que para o autor, os aspectos relacionados à mão direita não precisavam ser aplicados no método, o que evidencia a existência de uma prática de ensino baseada na observação e escuta.

O mesmo formato pode ser observado no Método Prático Tupan (1940), para cavaquinho, criado pelo compositor e violonista Aníbal Augusto Sardinha (Garoto), que conta com uma seção inicial para explicações muito breves e apenas apresentando tópicos essenciais como a afinação do instrumento e o funcionamento da leitura dos diagramas de acordes.

³⁷ Apesar de ser canhoto, Américo Jacomino projetou seu método para destros, provavelmente pela quantidade de alunos deste tipo.

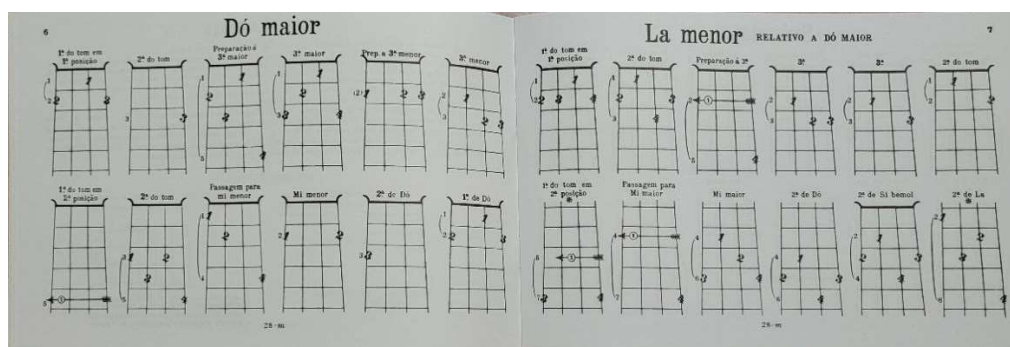
Figura 6 - Explicações presentes no método Tupan (Impresso em março de 2020)



Fonte: Método prático de Aníbal Augusto Sardinha, o Garoto

Logo após as explicações iniciais, segue-se a maior seção do método, que contém os diagramas de acordes com as posições de cada tom, de uma forma muito similar a um “dicionário de acordes”, como se tinha no método de Canhoto.

Figura 7 - Posições para cavaquinho, presentes no método prático Tupan, de Garoto.



Fonte: Método prático Tupan.

A presença da mesma forma de abordagem nos métodos analisados até o momento evidencia a recorrência do tipo de prática destacado também na forma de ensino de outros professores da época. Assim, buscamos identificar fontes do processo formativo de Canhoto, bem como dos autores de outros métodos analisados, que possuem um gesto criativo baseado em uma ação corpórea, que funciona como a forma formante³⁸ dos processos criativos envolvidos. O que procuramos compreender neste subcapítulo são elementos de natureza *groovêmica*, similares aos impulsos energéticos apresentados por Celso Ramalho (2018), mais especificamente em uma análise de arpejos característicos da música “Goiabeira”, do compositor Marcus Ferrer,

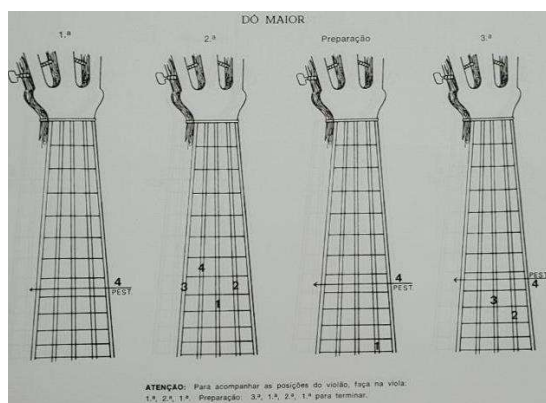
³⁸ O termo “forma formante” foi idealizado por Luigi Pareyson (1993) remete ao conjunto de leis que regem o processo criativo de uma obra, o que leva a obra a termo, a ser percebida como forma formada, o resultado.

executada pela Camerata Dedilhada da UFRJ. Ramalho percebe a existência de um pulso contínuo que sustenta o fluxo groovêmico através do arpejo realizado pela mão direita no violão³⁹. Além disso, o autor demonstra como seria complexo compreender o ritmo pulsivo da música por meio das regras métricas da escrita musical, e que seria necessário, de certa forma, “desaprender” a teoria musical aplicada como um treinamento da escuta escrita.

Observamos que essa forma de ensino continua sendo utilizada e aplicada na segunda metade do século XX. A técnica instrumental da viola caipira se baseia fortemente no ponteio e na execução de levadas, que sustentam ritmicamente as músicas. Consideramos que essas levadas possuem um pulso contínuo, de origem corpórea, similar ao exemplo apresentado por Ramalho, porém seguindo as características estilísticas da música caipira.

O Método Prático ABC de Viola e Violão – Tônico e Tinoco (1975), possui a mesma forma de abordagem dos conteúdos que os outros métodos analisados. Ele apresenta em 44 páginas conteúdo para a aprendizagem de viola caipira e de violão, e com isso podemos destacar o uso da forma de ensino também para outros instrumentos, como vimos até agora no caso do ensino de cavaquinho (no método Tupan) e de viola caipira. Como destacamos acima, a ausência de explicações ligadas à execução da mão direita é o que mais chama a atenção nos métodos analisados. Isso confirma a ideia de que as habilidades geralmente eram ensinadas através de uma relação entre aluno e professor, por meio de uma prática baseada na repetição de movimentos, sem a mediação de um sistema de escrita. Possivelmente, essa prática está relacionada ainda à forma de aprendizagem dos próprios criadores dos métodos práticos.

Figura 8 - Posições extraídas do método ABC de Viola e Violão, de Tônico e Tinoco



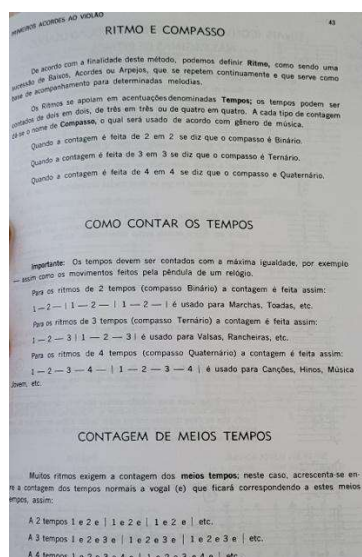
Fonte: método ABC de Viola e Violão editado pela Fermata do Brasil em 1975.

³⁹ RAMALHO (2018, p. 15)

A discussão sobre as levadas de música caipira e a suas particularidades formativas são retomadas no terceiro capítulo, com um outro nível de aprofundamento, considerando, sobretudo, os fonogramas registrados pelo violonista. Até o momento, a análise dos métodos práticos evidenciou a existência de elementos formativos da prática musical que não são apresentados nos suportes, mas foram percebidas auditivamente e, durante as análises sobre os fonogramas, identificadas, “fotografadas” e mensuradas.

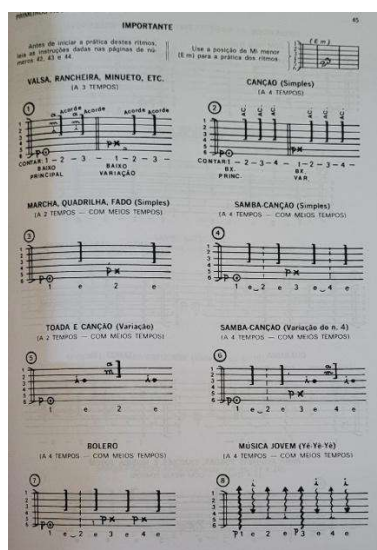
Seguindo para o último método prático analisado nessa pesquisa, chamado Primeiros Acordes ao Violão (1976), de Othon G. R. Filho, no qual, chamamos a atenção para a existência de conteúdos relacionados às habilidades rítmicas, notas e escalas, o que ainda não apareceu nos métodos anteriores.

Figura 9 – Explicação da teoria do ritmo



Fonte: Primeiros Acordes ao Violão (1976, p.43)

Figura 10 - Diagramas para aprendizagem de levadas



Fonte: Primeiros Acordes ao Violão (1976)

O método possui os diagramas de acordes como todos os outros, porém, em uma das seções, pode-se perceber uma explicação sobre a estruturação de fórmulas de compasso e de levadas. O que chama atenção é que, apesar de utilizar uma forma de ensino de aspectos rítmicos, o autor apresenta uma explicação, na página 42 do método, antes da apresentação dos ritmos, com observações importantes para a aprendizagem de músicas utilizando esse recurso:

“Em primeiro lugar, queremos lembrar aqui, que – O MELHOR PROCESSO PARA SE APRENDER UM RITMO É O DE IMITAÇÃO, isto é, OUVINDO E IMITANDO O PROFESSOR OU OUTRO BOM EXECUTANTE, DISCOS, RÁDIOS, ETC. Assim sendo, os esquemas práticos de ritmos apresentados nas páginas seguintes deste método deverão ser considerados apenas como recursos ou uma ajuda aos que, por qualquer circunstância, não puderem obter a assistência de um professor. (FILHO, 1976, p. 42 Grifo no original).

A ênfase dada à imitação pelo autor do método para a aquisição de habilidades rítmicas parece estar de acordo com a dificuldade de compreensão de certas estruturas que se tornam complexas quando observadas a partir da ótica da teoria musical, como por exemplo, as estruturas percebidas nas análises, já comentadas, de Ramalho (2018). No método, Othon remete ainda à ideia de que cada gênero musical possui várias modalidades rítmicas e que aqueles exemplos citados não seriam nem únicos e nem definitivos, “...porque todo violonista acaba criando a sua <<base rítmica pessoal>>⁴⁰. Ao que parece, Canhoto reconhecia, tanto a importância do processo imitativo, expresso por Othon, quanto a dificuldade de se aprender certos tipos de expressão musical a partir de elementos da teoria musical, apresentados por Ramalho. O fato de que Canhoto não utilizava o sistema da teoria musical para produzir suas

⁴⁰ Cf.: FILHO (1976, p. 42 Grifo no original)

músicas pode ser um outro argumento que explicaria a ausência desse tipo de recurso no seu método. Porém, observamos o caso a partir de uma outra ótica, se abstendo do discurso eurocêntrico hegemônico e considerando essa forma de ensino como legítima e funcional, principalmente para o desenvolvimento da prática de acompanhamento.

A análise dos métodos práticos nos proporcionou as seguintes conclusões: (1) existem elementos gestuais, rítmicos, que dependem de uma ação corpórea que não são apresentados nos métodos, e que seriam ensinados por um professor, ou por meio da audição de outros músicos; (2) os métodos práticos possuem pouco ou nenhum elemento ligado à teoria musical tradicional. Dependendo da prática, a teoria pode, inclusive, dificultar o processo de aprendizagem, por exemplo, de levadas executadas pela mão direita, que possuem um pulso contínuo pessoal (diferente da noção de pulso, ou tempo na música erudita) como fator formativo primordial; (3) nenhum deles se aprofundou em conteúdos teóricos, como por exemplo, a parte de rítmica, as figuras musicais e suas durações ou a escrita na partitura, e quando esses elementos foram mencionados, o autor enfatizou a importância do uso do ouvido e do auxílio de um professor. Tais argumentos servem, portanto, como ponto de partida para as análises, já que os métodos práticos possuem abertura para a propagação de estruturas que não podem ser inscritas através da escrita musical ocidental.

2 EFEITOS DA MEDIAÇÃO FONOGRÁFICA NO CAMPO DA MÚSICA

2.1 TRANSIÇÕES MEDIOLÓGICAS E OS SEUS IMPACTOS NA PRÁTICA ARTÍSTICA MUSICAL

O desenvolvimento de tecnologias capazes de registrar o som na segunda metade do século XIX afetou o campo da música de diversas formas, seja no setor econômico, nas relações de trabalho, nas relações sociais e familiares, no consumo de música ou ainda no processo criativo dos artistas envolvidos. Em um contexto brasileiro, as primeiras décadas do século XX foram marcadas por um período de transição de um momento em que o repertório de música popular (composto normalmente por polcas, valsas, lundus, modinhas, habaneras, maxixes e *schottischs*⁴¹) era transmitido pela oralidade, para outro em que as mediações fonográficas se tornaram responsáveis pela imortalização de tais práticas através do registro fonográfico. De modo geral, o advento da fonografia afetou também os processos de escuta musical, que passou a ser mediada pelos recursos tecnológicos⁴². O tema é abordado, inclusive, pelo pesquisador e compositor canadense Murray Schafer, que criou o termo “esquizofonia” para descrever o processo de separação ocorrido entre o som e a fonte sonoras que o produz⁴³.

Em relação ao consumo de música, a chegada de equipamentos de reprodução sonora fez com que não fosse mais necessário se deslocar por grandes distâncias para ouvir músicos ou grupos de outras regiões. O pesquisador e historiador José Ramos Tinhorão apresentou o exemplo das bandas militares, que podiam ouvir a sonoridade de outras orquestras sem se deslocar para o local das apresentações⁴⁴. Basicamente, o fonógrafo trouxe à sociedade a possibilidade de acesso à interpretação de um determinado artista dentro de sua própria casa, e ainda, repetir a experiência por várias vezes, pelo menos enquanto o disco mantivesse a qualidade do som⁴⁵.

Apesar da facilitação ao acesso de conteúdos musicais, alguns dos suportes ainda não possuíam qualidade sonora aceitável para todos os públicos. Na fase mecânica, por exemplo, o ruído da agulha nos sulcos poderia ser algo positivo ou negativo para a reprodução sonora. Sobre a fase elétrica, Gonçalves (2006) destacou duas funcionalidades das gravações para os

⁴¹ Cf.: CASCAES (2016, p. 60)

⁴² A ideia de que a escuta musical passou a ser instrumentalizada e mediada pelos recursos tecnológicos foi discutida pelo pesquisador Fernando Iazzetta (IAZZETTA, 2009, p. 19).

⁴³ Cf.: SCHAFFER (1986, p. 159-165)

⁴⁴ TINHORÃO (2014, p. 30)

⁴⁵ Certamente isso dependia da qualidade do material utilizado para produzir o disco ou cilindro.

consumidores: haviam os que compareciam aos recitais e concertos e queriam passar pela experiência de ouvir a música novamente, e existia também uma outra categoria de consumidores que utilizavam o fonógrafo para conseguir acessar novas experiências pelo contato com as mediações⁴⁶.

Da mesma forma que a fonografia impactou o contexto musical, outros meios também implementaram na sociedade novas formas de socialização, produção e consumo de música. Por isso, apontamos aqui práticas artísticas características de momentos de transições mediológicas, articulando com uma bibliografia especializada, a fim de verificar em que medida os meios causam efeitos perceptíveis na cultura, sobretudo no campo da música.

A ideia de que os meios interferem na transmissão da mensagem, desenvolvida pelo filósofo canadense Marshall McLuhan em meados do Século XX, por exemplo, está de acordo com a concepção de que os meios causam efeitos perceptíveis nas culturas. McLuhan foi um dos pioneiros no estudo das mídias, como também, um visionário a respeito do impacto das tecnologias, principalmente no campo da comunicação. Segundo ele, “*É impossível entender as mudanças sociais e culturais sem um conhecimento do funcionamento da mídia*”⁴⁷. O autor desenvolveu ainda vários estudos sobre as mediações tecnológicas no campo da comunicação, dentre eles, talvez o mais famoso que culminou na frase “*O meio é a mensagem*”.

O tema também é debatido no campo de estudos de Arte e Mídia, pelo pesquisador e professor paulista Arlindo Machado, que considera os meios determinantes para o resultado nas práticas artísticas. Machado defende a ideia de que as mediações tecnológicas seriam insubstituíveis no processo criativo do artista:

[...] as técnicas, os artifícios, os dispositivos de que se utiliza o artista para conceber, construir e exhibir seus trabalhos não são apenas ferramentas inertes, nem mediações inocentes, indiferentes aos resultados, que se poderiam substituir por quaisquer outras⁴⁸.

De acordo com Machado, inovações tecnológicas como a fotografia, o cinema, o vídeo, e diversas outras, geralmente são criadas com objetivos práticos, produtivos e dentro da lógica capitalista de mercado. O ato artístico em si teria que passar por um processo de “reinvenção dos meios”, e remoldar sua lógica operativa. Pode-se perceber tal adequação, no caso do fonógrafo, que inicialmente não foi inventado com o objetivo de criar um mercado especificamente para o campo da música.

⁴⁶ Cf.: GONÇALVES (2006, p. 50).

⁴⁷ Cf.: MCLUHAN (1996, p. 8).

⁴⁸ Cf.: MACHADO (2002, p. 19).

No Brasil, a constante presença de músicos que atuavam em grupos de choro em ambiente de gravação aconteceu, possivelmente, pela operacionalidade do meio fonográfico utilizado no início do século XX. De acordo com Humberto Franceschi⁴⁹, durante a era da gravação mecânica no Brasil (1902-1927) havia uma limitação quanto à gama de frequências registradas, o que tornava, por exemplo, o piano um instrumento pouco adequado para a nova função. Isso acontecia porque o instrumento possui um espectro de frequências emitidas muito grande, além de questões relacionadas ao transporte. Houve, portanto, uma preferência pelos grupos de sopro e cordas, o que levou a uma rápida profissionalização dos instrumentistas que tocavam nesses grupos, uma boa parte era violonista. O período do início do século XX foi marcado pelo surgimento de uma fonte de renda para os músicos⁵⁰ que passaram a trabalhar realizando gravações.

O impacto do advento da fonografia nas formas de consumo de música no Brasil pode ser observado também em uma perspectiva política e econômica, causado principalmente pela criação do mercado fonográfico. O tema foi discutido por Jacques Attali em seu livro *Noise: The Political Economy of Music*⁵¹, onde o autor identifica quatro momentos de transformações históricas percebidas pela escuta das interações entre música e sociedade no contexto ocidental assim nomeados: Sacrifício⁵², Representação⁵³, Repetição⁵⁴, e Composição⁵⁵.

O surgimento do primeiro momento de transição mediológica apontado por Attali teria sido marcado pela chegada da tecnologia de impressão na sociedade, o que configura a transição da era do *Sacrifício* para a *Representação*. O autor destaca que esse momento foi marcado pela canalização da violência e do ruído, bem como o surgimento de novas perspectivas econômicas

⁴⁹ Cf.: FRANCESCHI (2002, p. 148).

⁵⁰ José Ramos Tinhorão relata que até o momento as únicas formas que se tinha de ganhar algum dinheiro com a música no país eram a edição de composições em partes para piano, emprego em casas de música, trabalhos em orquestras estrangeiras de teatro que passavam pelo país, orquestras brasileiras, música para dança ou nas bandas militares. (TINHORÃO, 2014, p. 30).

⁵¹ Cf.: ATTALI (1985 [1977])

⁵² O termo “Sacrifício”, neste caso, remete à função ritualística da música na organização social antes do período de implementação dos códigos semiográficos de escrita musical. A música tinha como finalidade a canalização do ruído, através do simulacro do sacrifício. Cf.: ATTALI (1985 [1977], p. 21-46)

⁵³ O momento descrito como “Representação” está diretamente ligado ao surgimento das formas de escrita na sociedade e suas consequências políticas e econômicas, como a utilização de músicas para a criação de espetáculos e a consequente produção de recursos financeiros. *Ibidem*, (p. 46-86)

⁵⁴ A era da “Repetição” remete ao surgimento da gravação fonográfica na sociedade e as suas consequências, como por exemplo: a possibilidade de estocagem de música, consumo individualizado e o prenúncio de um novo estágio de organização do capitalismo com a reprodução e criação em massa não só de música, mas de todas as relações sociais. *Ibidem*, (p. 87-133)

⁵⁵ A era da composição remete a um momento em que a música passa a ser utilizada para o prazer próprio e cria-se a ideia de que o corpo não precisa ficar restrito à produção e consumo, mas também um prazer próprio. *Ibidem*, (p. 133-148)

para os músicos. Este impacto também foi notado por McLuhan (1962), que descreve inicialmente os efeitos da introdução do alfabeto fonético na sociedade, e posteriormente da tecnologia de impressão nas relações sociais e culturais do ocidente.

Durante vários períodos da história da música, a escrita musical possibilitou o desenvolvimento de procedimentos composicionais, como a polifonia, a noção de forma musical, a criação de tema e variações melódicas, bem como vários outros. Além disso, a dicotomia intérprete/compositor, o aparecimento da figura do maestro, e a crescente autoridade ao que está escrito na partitura como expressão fundamental do pensamento do compositor, são exemplos de outras práticas culturais criadas a partir do uso das tecnologias de escritura. A maioria das (e outras) possibilidades foram desenvolvidas em paralelo a um repertório de tradição europeia da música erudita⁵⁶.

A notação musical de tradição europeia foi desenvolvida basicamente a partir de um processo de codificação de elementos sonoros, através de convenções sistematizadas que se diferem consideravelmente da forma de registro que se tem na fonografia. O desenvolvimento das tecnologias de impressão no século XV pelo alemão Johannes Gutenberg (1398-1468) possibilitou para o campo da música uma série de revoluções, como a criação de um mercado de venda de partituras e novas formas de se produzir e consumir música. Attali, por exemplo, destaca o surgimento da polifonia: “*Na música, a impressão deu sentido ao advento da polifonia e da escala, ou seja, ao advento da escrita harmônica e das partituras padronizadas*”⁵⁷. Além disso, como já apontamos, a distinção entre compositor e intérprete, o surgimento da figura do maestro, o crescimento no número de instrumentos da orquestra, são outros exemplos do impacto do surgimento desse novo meio na sociedade.

No caso dos suportes fonográficos, por outro lado, existem outras características: o som é registrado de forma física ou elétrica (ou mais recentemente, digital) e o que fica gravado, na verdade, são as ondas sonoras. Até o momento da chegada do fonógrafo e as suas primeiras utilizações em perspectiva comercial, a escrita era a principal forma de registro das músicas

⁵⁶ Consideramos problemática a utilização da distinção entre *erudito* e *popular* no contexto do violão brasileiro. Sobre esse assunto, concordamos com a afirmação de Flávia Prando: “(...) para o violão brasileiro, as concepções música erudita e música popular não se ajustam, pois, além de transitar entre diferentes contextos sociais, o seu caráter híbrido acaba por fundir estilos e técnicas. Categorias que para o estudo e o mercado são funcionais, na prática nem sempre traduzem a realidade, que apresenta fronteiras muito mais tênues. Ocorre ainda que o ecletismo do repertório dos primeiros violonistas paulistanos dificulta sobremaneira a categorização em erudito ou popular, evidenciando o quão restritos são esses conceitos quando usados para caracterizar a música que estes compositores instrumentistas cultivaram e produziram. (PRANDO, 2021, p. 125)

⁵⁷Original: *In music, printing gave meaning to the advent of polyphony and the scale, in other words, the advent of harmonic writing and standardized scores.* (ATTALI, 1985, p. 52 TRADUÇÃO NOSSA)

para a posteridade com uma fidelidade aproximada⁵⁸. Na categorização desenvolvida por Attali, o advento da fonografia marca o período de transição da era da *Representação* para a era da *Repetição*. O autor defende que gêneros populares como o jazz e o rock foram essenciais para o desenvolvimento do mercado fonográfico⁵⁹ durante o período da *Repetição*. A reflexão de Attali, na verdade, está de acordo com o que diz o historiador José Ramos Tinhorão sobre a música brasileira. O autor reconhece que “... *no campo da música popular [...] as gravações em cilindros e discos estavam destinadas a provocar a maior revolução*”⁶⁰. De fato, por uma série de questões, o mercado da música popular foi o mais afetado pelo surgimento da fonografia. Nota-se que, no primeiro catálogo de gravações publicado na Casa Edison no ano de 1902⁶¹, constam várias modinhas e lundus, que eram exemplos de músicas populares até o início do século passado.

As transições mediológicas descritas por Attali podem ser percebidas ainda considerando três momentos na história do violão brasileiro discutidos por Manzoli & Araújo, (2020): (1) a poética do violonista Américo Jacomino e os primeiros equipamentos de gravação (primeiras décadas do Século XX); (2) Egberto Gismonti e as possibilidades de edição na pós-produção (a partir da década de 1960); (3) O projeto *Desafio Canto da Praya* (2020)⁶², de João Bosco e Hamilton de Holanda, com as possibilidades de produção musical através de *streaming* e os sistemas digitais. A conclusão a que se chegou neste trabalho reflexivo, foi que as formas de consumo e de produção de música podem ser alteradas amplamente de acordo com a lógica operativa do *médium*.

Considerando um cenário mais amplo, para além do contexto do violão brasileiro, outro exemplo que chama a atenção no que diz respeito à utilização das novas possibilidades existentes graças às mediações tecnológicas é o caso do pianista canadense Glenn Gould (1932-1982). Durante parte da sua carreira, Gould se dedicou exclusivamente às gravações, ao invés de realizar apresentações ao vivo. Um aspecto que chamou a atenção na carreira do pianista foi a utilização de técnicas que ficaram conhecidas como *Orquestração Acústica*. Basicamente,

⁵⁸ Em relação ao repertório de violão no país, vale ressaltar que boa parte da aprendizagem de música não acontecia através de partituras. No início do século XX já existiam músicos que escreviam e liam música, porém em pouca quantidade.

⁵⁹ Cf.: ATTALI (1985 [1977], p. 103-105)

⁶⁰ O autor relata ainda que a chegada dos equipamentos de gravação de 78 RPM se deu em um momento precioso, contemporâneo à abolição do regime escravo e com isso, possibilitou o registro de gêneros musicais como o lundu e o batuque.

⁶¹ O catálogo pode ser consultado no livro *A Casa Edison e seu tempo*, de Humberto M. Franceschi (2002, p. 91-92).

⁶² Disponível em: <https://cantodapraya.com.br/> acessado: 12.03.2022.

Gould recorreu a uma espacialização na captação do som, posicionando os microfones para se ter um controle da qualidade sonora do que era registrado. Ele trouxe para o estúdio de gravação musical várias técnicas de câmera cinematográfica, como: plano aberto, médio e fechado, cortes, dissolução, *zoom*. A orquestração acústica tinha como elementos constitutivos quatro pares de microfones: o primeiro par era posicionado dentro do piano; o segundo, a 1 metro e meio; o terceiro, a dois metros e setenta centímetros e o quarto para o final da sala⁶³.

Outra obra que possui uma perspectiva similar ao trabalho desenvolvido por Gould, principalmente no que diz respeito à experimentação com microfones, é a peça audiovisual “*De todos os cantos do meu confinamento*”⁶⁴ (MANZOLI, 2021). Diferente do trabalho de Gould, a peça não prevê uma busca pelo som mais agradável para gravação da música. O objetivo do posicionamento do microfone em lugares distintos dentro do quarto (e fora do quarto) era explorar as possibilidades tímbricas do violão dependendo da distância que o microfone estava localizado. Normalmente, em estúdio, o microfone é posicionado por alguém experiente e que sabe o lugar ideal para se extrair o melhor som do instrumento, no caso daqueles que utilizam microfones externos, como acontece em boa parte dos casos com o violão. Assim, a escolha do local onde colocar o microfone geralmente acontece com base em conhecimentos técnicos e artísticos⁶⁵. No caso da peça descrita, a escolha dos locais foi justamente um elemento contrastante que gerou novas perspectivas sonoras criadas sobre uma composição que possui partes que se repetem exaustivamente. Por isso, cada novo local escolhido para posicionar o microfone agregou à peça variações tímbricas. Essas e outras possibilidades que sistemas digitais trazem para a produção caracterizam o período da composição descrito por Attali, no qual se tem novas formas de produção de música sem uma necessidade de se adequar a um mercado, apenas com o objetivo de consumo e prazer próprio.

Considerando ainda a amplitude do impacto dos sistemas digitais na sociedade no que diz respeito à produção e armazenamento de música, surgem estudos sobre a materialidade dos suportes das obras de arte, como por exemplo, a ideia de in-objeto desenvolvida pelo filósofo

⁶³ Documentário completo sobre a carreira de Gould e que demonstra alguns dos processos utilizados pelo pianista: https://www.youtube.com/watch?v=jIc_USZtIiE acessado: 15.04.2022.

⁶⁴ A peça foi criada por Felipe Pessin Manzoli sobre a orientação do professor Alexandre Siqueira de Freitas durante o período de isolamento social causado pela pandemia de COVID - 19. A criação se deu de forma coletiva, com sugestões dos estudantes presentes na turma e sem o uso de nenhum tipo de efeito, ou manipulação do som. Ela está disponível para consulta através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=dpo44AFhURE> Acessado: 29.04.2022.

⁶⁵ A respeito destes atributos necessários para o trabalho em estúdio, o autor e professor Daniel Tápia descreve em seu livro “O áudio musical e o áudio musicista” a importância do viés artístico para quem trabalha com gravações de estúdio. (TÁPIA, 2018).

Vilém Flusser. O autor desenvolve o conceito para discutir sobre o processo de transformação das coisas em informações⁶⁶. Um exemplo de in-objeto, de acordo com o que o autor apresenta, seria a utilização do sistema digital para a produção de arte e as obras criadas através desse sistema. Pode-se considerar ainda o impacto que tal mediação pode ter no cenário econômico. De acordo com Flusser, os in-objetos têm se tornado cada vez mais valiosos do ponto de vista econômico, se compararmos com os objetos. “*Tal deslocamento dos objetos para o horizonte do interesse e tal fixação do interesse sobre os in-objetos não têm paralelo na história da humanidade*”⁶⁷.

Ampliando o escopo para outras mediações existentes com os sistemas digitais, a artista e professora Giselle Beiguelman relata que “*Somos hoje corpos ‘ciborguizados’ pelos celulares, uma espécie de ponto conexão permanente que nos expande para além do aqui e nos insere em um tempo de eterno agora*”⁶⁸. A autora desenvolve um trabalho que tem sua poética baseada em QR-Codes (*Quick Response Code*), que são, segundo ela, a primeira forma de escrita voltada para leitores nômades. Isso porque é possível ler os códigos pela câmera de um celular em deslocamento, ou envolvidos em outras atividades pelas ruas.

Outro motivo de sucesso é o fato de nos liberar da tarefa tediosa de digitar nas minúsculas teclas dos celulares. Basta apontar o celular e capturar informações sobre prédios históricos, legendas de quadros, procedência de alimentos nos supermercados, endereços, URLs etc. Tudo isso, enquanto estamos em deslocamento, pelas ruas ou envolvidos em outras atividades. Os QR-Codes, nesse sentido, podem ser entendidos, portanto, como a primeira forma de escrita desenvolvida para leitores nômades. (BEIGUELMAN, 2013, p. 149).

A obra musical interativa de Beiguelman se chama *Suíte para mobile tags*, que tem como princípio a leitura de QR-Codes para a geração de sons⁶⁹. O processo possibilita a criação de uma composição coletiva e anônima. Pode-se notar que na maioria das obras construídas a partir da mediação tecnológica digital, a interatividade possui um papel fundamental. Isso acontece porque o meio digital em si já prevê interações em tempo real ou assíncronas. A lógica operativa desse meio facilita a interação com inúmeras possibilidades de combinações entre as linguagens, transmutações e traduções, graças a forma de inscrição das informações, que acontece através de códigos binários.

Esses tipos de práticas interativas podem ser observados no campo da música em vários formatos: através de uma gravação pré-registrada, na interação com outros músicos de forma

⁶⁶ Cf.: FLUSSER (2006).

⁶⁷ *Idem*, p. 33.

⁶⁸ Cf.: BEIGUELMAN (2013, p. 147)

⁶⁹ Para mais informações sobre a obra de Beiguelman e Fleury, consultar o site: <http://www.desvirtual.com/portfolio/suite-for-mobile-tags/> acessado: 16.03.2022.

remota (como acontece no caso do *Desafio Canto da Praya*, que já foi comentado anteriormente), por meio da interação consigo mesmo, ou até mesmo interagindo com a própria mediação para a criação musical. Esse tipo de interação também pode ser encontrado no caso do multi-instrumentista Jacob Collier e o guitarrista Pat Metheny, discutido por Caio Maciel *et al.*⁷⁰. Em cada um dos casos foi utilizada a poética *one-man-band* para a criação musical baseada em formas interativas realizáveis graças a lógica operativa das redes sociais e canais de *streaming*. Tanto no caso do *Desafio Canto da Praya*, quanto nas performances de Collier⁷¹ ou de Metheny⁷², existem particularidades presentes apenas na era digital. Isso acontece também em relação a outros meios, principalmente no que diz respeito à experiência estética do espectador/ouvinte de uma obra musical. No caso da tradição de música erudita de origem europeia, por exemplo, o consumo de música normalmente está associado à presença de um intérprete, que em si já interfere na experiência estética de apreciação de uma obra musical.

No caso da fita magnética, principalmente a partir da década de 1960, diversas experiências musicais só poderiam acontecer mediadas pelo suporte tecnológico de registro. Graças ao surgimento de processos de edição dos sons gravados e adição de efeitos sonoros, passou-se a criar em estúdio obras musicais que sequer poderiam ser executadas em sua totalidade ao vivo, como apresenta Arbo:

Para ter acesso ao trabalho do Pink Floyd, não precisamos mais da mediação de um intérprete: basta ouvir o disco. Melhor ainda: ouvir o disco é a forma mais correta de vivenciar esse trabalho. Porque o que ouvimos, quando ouvimos *The Wall* (1979), é um resultado que não poderíamos encontrar em nenhuma performance produzida em concerto por eles mesmos, menos ainda, por outros (essa possibilidade existe, obviamente, mas é concebida como um exercício diferente: como uma repetição, correspondendo a critérios de julgamento e acolhimento autônomo) (ARBO, 2016, p. 08 TRADUÇÃO NOSSA)⁷³

A utilização dos meios de forma criativa, por exemplo, com a adição de efeitos e gravações em formato *overdubs* evidencia a capacidade criativa de tais mediações e nos leva a crer na

⁷⁰ MACIEL, MANZOLI, ARAÚJO, (2021).

⁷¹ O estudo foi voltado para o álbum *In My Room*, desenvolvido entre os anos de 2015 e 2016 pelo multi-instrumentista Jacob Collier. Deste projeto, analisamos especificamente as particularidades decorrentes da lógica operativa das redes sociais, como a ampla utilização de referências visuais múltiplas do músico tocando consigo mesmo, dentre outros processos.

⁷² Estudamos especificamente o trabalho *The Orchestrion Project*, (2010), onde o guitarrista Pat Metheny desenvolve com a ajuda de solenoides uma poética baseada no *one-man-band*. O projeto consiste na performance do músico junto com uma orquestra onde os instrumentos são controlados por computadores, e por ele mesmo, ao invés de intérpretes.

⁷³ Original: *Pour avoir accès à l'œuvre des Pink Floyd, nous n'avons plus besoin de la médiation d'un interprète : il nous suffit d'écouter le disque. Mieux encore: écouter le disque est la manière la plus correcte de faire l'expérience de cette œuvre. Parce que ce que nous écoutons, lorsque nous écoutons *The Wall* (1979), est un résultat que nous ne pourrions retrouver dans aucune exécution produite en concert par eux-mêmes ni, à plus forte raison, par d'autres (cette possibilité existe, évidemment, mais elle est conçue comme un exercice différent: comme une reprise, correspondant à des critères de jugement et de réception autonomes).* (ARBO, 2016, p. 08).

existência de novas ontologias da música. Georgina Born (2005), por exemplo, ao tratar desse tema, chega à conclusão de que na contemporaneidade, graças a particularidade dos meios, tem-se novos modos de criação interativa e colaborativa. A mídia digital traz novos fluxos de recriação, criação, decomposição e composição. A autora parte da ideia de *agência criativa* de Alfred Gell (1998) para tratar de questões como a colaboração de agentes humanos e não humanos para formar modos de criação na contemporaneidade, em um processo de *criatividade retransmitida*. Outro tema bastante discutido a respeito dos meios tecnológicos em meados do século XX é o impacto da reprodutibilidade técnica no campo da arte. Walter Benjamin (1973 [1936]) defende a ideia de que com a chegada de tais processos reprodutíveis a obra de arte perde sua aura⁷⁴, o seu aqui agora, sua essência e sua unicidade.

Apesar de o fonógrafo não ter sido responsável pela existência dos *in-objetos* apresentados por Flusser, ou ainda, causar a interatividade possível nos sistemas digitais e plataformas de *streaming*, sua lógica operativa propicia novas formas de experiência para a época. O uso do meio como ferramenta criativa, a fim de se divulgar e ser reconhecido artisticamente através da sua reprodução e o fato de que as obras não possuíam mais uma existência única são exemplos de efeitos causados pelo fonógrafo no início do século passado.

Além disso, o registro e reprodução técnica de manifestações culturais constitutivas de gêneros característicos de música popular, como é o caso do *groove* e do *swing*, foi algo sem precedentes na história da música. Esses elementos formativos microestruturais normalmente não são inscritos em sistemas codificáveis, como a partitura. Deve-se considerar o fator estético que está envolvido em cada uma dessas estruturas presentes em músicas como o jazz, o choro, o rock progressivo, dentre outros. Com o advento das tecnologias digitais e as possibilidades de edição dos materiais gravados, o acesso às alterações em nível microestrutural deu profissional que trabalha como “*áudio musicista*”⁷⁵ a capacidade de executar procedimentos composicionais na pós-produção de um fonograma. Esse ideal é defendido por Brøvig-Hanssen e Danielsen ao tratar das possibilidades geradas pelos sistemas digitais:

As ferramentas digitais também permitiram a manipulação profunda do ritmo, inclusive no micronível. [...] Comum a esses grooves é o fato de que seu aspecto de “sentir” é quase exagerado. A tendência evocou os grooves funk “profundos” das bandas funk dos anos 1970, embora essa sensação orgânica de outrora tenha recebido uma atualização computadorizada distinta por meio de manipulações digitais e, em

⁷⁴ Para Benjamin, a aura da obra de arte se apresenta através de sua singularidade, ela seria a expressão de um “aqui e o agora”, uma existência única, autêntica e original.

⁷⁵ O termo “áudio musicista” foi criado por Daniel Tápia (2018) para fazer referência ao profissional que atua dentro de estúdio durante os processos de gravação, mixagem e masterização, dentre outros trabalhos ligados ao áudio. O autor defende o caráter criativo necessário para esta função, que normalmente é conhecida como “engenheiro de som” ou “técnico de som”, o que faz parecer que o trabalho possui basicamente atributos técnicos.

particular, as novas possibilidades de edição microtemporal trazidas pela gravação digital. [...] Essas novas sensações foram possibilitadas pela estação de trabalho de áudio digital, que forneceram oportunidades extraordinárias para controlar e manipular o aspecto temporal da música – por exemplo, padrões rítmicos inteiros e/ou eventos rítmicos únicos podiam ser movidos mais cedo ou mais tarde com especificidade sem precedentes, ou uma amostra pode ser integrada no groove principal e depois torcida ou dobrada, produzindo efeitos rítmicos peculiares como resultado. (BRØVIG-HANSSSEN & DANIELSEN, 2016, p. 137 TRADUÇÃO NOSSA)

No caso dos meios digitais, a operacionalidade de mídias de *streaming*, como o YouTube, por exemplo, não se baseia mais na compra de um objeto reproduzível, como acontecia no caso do disco. Nos novos formatos de *streaming*, os lucros são gerados a partir de anúncios. Arbo lembra ainda da utilização de algoritmos para aplicar sugestões nas próprias mídias, como também coletar cada vez mais informações sobre as preferências de cada espectador.

Observamos então outro fato novo: o que ouvimos, a nossa própria escuta, sem nosso conhecimento (ou quase) são gravados, arquivados, selecionados por algoritmos que produzem informações. Assim, em sites como YouTube, Pandora ou Last.fm, a mesma interface que usamos para pesquisar a música que nos interessa virá a nos oferecer, com base em nossa escuta anterior, mas também as palavras-chave de nossas pesquisas ou nosso “like” e “dislike”, uma escolha baseada em critérios de semelhança estilística, genérica ou temática: predispoem a vitrine de acordo com nossos próprios gostos. A solicitação costuma ser bastante discreta e não tem o caráter intrusivo das redes sociais; mas ainda assim testemunha uma mudança em curso. (ARBO, 2016, p. 21)⁷⁶

Por meio destas reflexões, foi possível perceber os diferentes tipos de comportamento dos artistas frente às mediações tecnológicas, principalmente nos momentos de transição mediológica. Notamos que a operacionalidade do meio interfere diretamente no tipo de impacto causado na poética dos artistas. Para compreender especificamente os efeitos das mediações tecnológicas de gravação que emergem no início do século XX no Brasil, considerando a relação singular existente entre os violonistas e os meios de gravação, escolhemos um aporte teórico capaz de dialogar com as referências apresentadas e sobretudo dispor de ferramentas de análise para as fontes históricas. A seguir, apresentamos os conceitos desenvolvidos dentro da Teoria das Músicas Audiotáteis (TMA), que foram os principais recursos metodológicos utilizados nesta pesquisa.

⁷⁶ Original: *On note ensuite un autre fait nouveau: ce que nous écoutons, nos propres écoutes, à notre insu (ou presque) sont enregistrés, fichés, sélectionnés par des algorithmes qui produisent l'information. C'est ainsi que sur des sites comme YouTube, Pandora ou Last.fm, la même interface que nous avons utilisée pour rechercher la musique qui nous intéresse viendra nous proposer, sur la base de nos écoutes précédentes, mais aussi des mots clé de nos recherches ou de nos « like » et « dislike », un choix fondé sur des critères de ressemblance stylistique, générique ou thématique : elles prédisposent la vitrine selon nos propres goûts. La sollicitation est ordinairement plutôt discrète, et n'a pas le caractère intrusif des réseaux sociaux; mais elle n'en témoigne pas moins d'un changement en cours.* (ARBO, 2016, p. 21)

Este capítulo aborda revisão da literatura que dá sustentação teórica a este estudo, fazendo-se referência a autores conceituados na área. Inicialmente, apresenta-se o histórico e o conceito de marketing de relacionamento, suas vantagens às organizações que a utilizam e a seus clientes. Em seguida, apresentamos como se realiza o marketing de relacionamento, com seu planejamento, implementação e controle.

2.2 EFEITOS DA FONOGRAFIA NA PERSPECTIVA DA MUSICOLOGIA AUDIOTÁTIL

O advento da fonografia no Brasil foi responsável pela existência de um período de transição no que diz respeito à forma de produção e transmissão de música na sociedade. Nesse cenário, notamos que a atuação do violão como um instrumento solista, de uma maneira consolidada e consistente, aparece em um período muito próximo ao das primeiras experiências de gravação musical no Brasil. Além disso, os equipamentos de gravação eram capazes de registrar elementos rítmicos e gestuais presentes nas performances dos violonistas. A presença de tais elementos foi premeditada a partir de uma análise sobre métodos práticos, que não contêm informações a respeito dessa maneira de se produzir música. Acreditamos que a prática didática se baseia em processos imitativos, envolvendo a percepção de tais estruturas de uma forma mais orgânica que a aprendizagem por meio da teoria musical. Isso nos faz questionar se o contato com as mediações tecnológicas de gravação teria causado efeitos à prática artística ligada ao violão brasileiro⁷⁷.

A prática musical associada ao violão nas primeiras décadas do século XX, acontecia de forma bastante heterogênea quanto a forma de produção de música. Ao mesmo tempo que existiam violonistas extremamente práticos, voltados para a atuação nos grupos de choro tocando de forma improvisada, havia também aqueles que buscavam se adequar à imagem que se tinha de um violonista concertista. Em relação a este nicho, o pesquisador Humberto Amorim

⁷⁷ Tanto o termo “violão instrumental brasileiro” quanto “violão brasileiro” ou outras declinações utilizadas neste trabalho ainda não possuem uma definição clara e acertada entre especialistas, apesar de o tema já ter sido tratado por Márcia Tabora (2011), Carlos Elias Llanos (2018), dentre outros. O escopo desta pesquisa não é amplo suficiente para que seja possível entrar em uma discussão tão complexa e que requer uma atenção especial. Porém, é preciso delimitar o nosso entendimento desta terminologia. Nesta pesquisa, portanto, restringimos o entendimento de tais terminologias como um conjunto de violonistas e práticas associadas ao violão de forma instrumental, arraigado de alguma forma à cultura musical brasileira, sem considerar a clássica distinção normalmente utilizada entre erudito e popular. Neste capítulo, inclusive, abordamos uma perspectiva que pode ser uma saída epistemológica para a compreensão da dicotomia erudito/popular, e classificar os tipos de práticas musicais: a distinção entre audiotatibilidade e visualidade operada por Vincenzo Caporaletti (2014).

tem apontado importantes fontes para a compreensão do cenário cultural do período estudado, como a apresentação de dados sobre a carreira do carioca Melchior Cortez⁷⁸. Outros violonistas transitavam continuamente entre os estúdios de gravação, apresentações em grupos regionais e queriam ser considerados concertistas, como é o caso do paulistano Américo Jacomino, Canhoto⁷⁹.

Propomos nesta pesquisa uma perspectiva de estudos distinta daquelas encontradas na leitura preliminar de textos ligados ao contexto cultural do violão no Brasil, considerando especialmente o registro fonográfico de um fenômeno muito característico das músicas transmitidas pela oralidade, o *groove*. Nossa hipótese inicial é que durante o período de estabelecimento do repertório dos primeiros violonistas concertistas no Brasil, aspectos constitutivos do *groove* foram gravados e são fontes de pesquisa para se compreender as práticas artísticas do início do século XX. Tais aspectos de natureza *groovêmica*⁸⁰ teriam origem na própria prática dos violonistas nas rodas de choro e na atividade como acompanhador, que eram bastante frequentes, inclusive entre os violonistas que se projetavam esteticamente como concertistas. Por isso, buscamos identificar possíveis explicações para que a gravação tenha desempenhado um papel tão importante no estabelecimento de certas correntes estéticas associadas ao violão no Brasil.

Para compreender o fenômeno do *groove* e as possíveis consequências da sua gravação, utilizamos os textos da Teoria das Músicas Audiotáteis (TMA), que apresentam tanto uma perspectiva mediológica, quanto cognitiva e cultural. Normalmente, a forma de se categorizar

⁷⁸ Cf.: AMORIM (2018)

⁷⁹ Antunes aponta sobre a carreira de Canhoto: “...pode-se concluir que o período que percorre a carreira artística do violonista corresponde ao início definitivo do desenvolvimento da arte solística do violão no Brasil.” (ANTUNES, 2002, p. 53). O violonista, inclusive, se autodeclarava concertista (*Ibidem.*: p. 73). Por outro lado, observamos nesta pesquisa que Canhoto não se adequava exatamente à corrente estética ligada ao violão de concerto (que inclusive se instaura aos poucos no país, mas ainda de uma forma incipiente, alimentada por influências estrangeiras). Sua prática musical ultrapassava os limites desta categorização e por isso, nesta pesquisa buscamos compreender a prática de Canhoto para além da concepção de concertista, considerando as categorizações de visualidade e audiotatibilidade, proposta por Vincenzo Caporaletti (2018)

⁸⁰ Entendemos a palavra “*groovêmica*” como relativa ao “*groovema*” descrito por Caporaletti: “*O groovema corresponde à menor unidade temporal, teoricamente proporcional à unidade de pulso (batida) de uma pulsação de tendênciamente isócrona (continuous pulse), sujeita a ativação por parâmetros sonoros do princípio audiotátil. É a partícula sonora elementar do swing e da música audiotátil com base na ação do princípio audiotátil (PAT). Naturalmente, a duração do groove dependerá da unidade periódica de referência, que é inversamente proporcional à frequência, em BPM, da continuous pulse.*” <<Il groovema corrisponde alla più piccola unità temporale, teoricamente proporzionale all'unità di impulso (beat) di una pulsazione tendenzialmente isocrona (continuous pulse), passibile di attivazione sonora da parte del principio audiotattile. È la particella sonora elementare dello swing e della musica audiotattile basata sull'azione del principio audiotattile (PAT). Naturalmente la durata del groovema dipenderà dall'unità periodica di riferimento, che è inversamente proporzionale alla frequenza, in BPM, della continuous pulse.>> (CAPORALETTI, 2014, p. 293 TRADUÇÃO NOSSA)

maneiras distintas de se produzir música nos estudos sobre o violão no Brasil se baseiam em um viés sociológico, como a noção de “erudito” e “popular”, ou cultural, considerando as formas de transmissão da tradição “escrita” e tradição “oral”. A TMA, por outro lado, parte de outra forma de categorização das músicas: a noção de *visualidade* e *audiotatilidade*. Nesse caso, como veremos, as propriedades do *médium* são consideradas, bem como as formas de transmissão e recepção de música.

A matriz cognitiva visual (visualidade) pressupõe a existência de estruturas codificáveis, como notas com alturas e durações definidas, como acontece na partitura. De acordo com Camila Gonçalves, a escrita musical remete a um processo no qual seria preciso “...converter a música em estímulo visual”⁸¹. A utilização de fontes visuais como forma formante⁸² causam a segmentação da experiência estética, tanto nos processos produtivos quanto nos processos receptivos (respectivamente artista e espectador). Isso acontece por causa da necessidade de interpretação de códigos representativos, além de uma série de regras preestabelecidas dentro do âmbito das músicas de tradição europeia. No caso da matriz cognitiva audiotátil (audiotatilidade), as estruturas produzidas possuem uma natureza orgânica e não segmentada, geradas pela ação do corpo. Caporaletti parte da distinção realizada por McLuhan entre a oralidade e visualidade para, no campo da música, desenvolver o neologismo “*audiotatilidade*”⁸³.

A gravação musical, no contexto das audiotáteis, funciona como uma forma de “escrita”, porém sem passar pelo processo de segmentação que acontece na visualidade. Através do disco, portanto, seria possível registrar elementos orgânicos presentes nas culturas transmitidas de forma oral, como o *groove*, de uma forma análoga à notação musical tradicional⁸⁴. Podemos, portanto, identificar algumas particularidades formativas de cada *médium* citado: (1) a escrita musical possui uma estrutura segmentada, baseada em alturas e durações pré-definidas, que proporcionam um tipo específico de experiência estética tanto para quem produz, quanto para quem consome músicas ligadas a esse meio (2) a gravação musical, capaz de registrar o som executado e reproduzi-lo com uma fidelidade ao que foi tocado, e que causa um outro tipo de experiência estética distinto do consumo de músicas produzidas a partir da matriz cognitiva visual. É importante frisar que normalmente a visualidade e a audiotatilidade aparecem nas

⁸¹ Cf.: GONÇALVES (2006, p. 06)

⁸² Considerando o termo desenvolvido por Luigi Pareyson (1993), é possível compreender o caso de Julian Bream citado no tópico 1.1 desta dissertação. A visualidade, neste caso, foi utilizada como *médium* formativo, e consequentemente causou a segmentação da experiência estética do artista.

⁸³ Cf.: CAPORALETTI (2014, p. 212)

⁸⁴ Cf.: *Idem.* (2018, p. 10)

culturas de forma colaborativa, como veremos no caso de Canhoto. A presença de uma não anula a existência da outra por definitivo.

Para descrever a experiência do artista que possui fontes audiotáteis e se projeta esteticamente através das mediações tecnológicas de gravação, dois conceitos são propostos nos textos da TMA: (1) o Princípio Audiotátil (PAT) e a Codificação Neoaurática (CNA)⁸⁵. O primeiro conceito diz respeito a presença da experiência estética orgânica do corpo humano, como *médium* capaz de criar estruturas globais, como acontece com o *groove*. Já o segundo se ocupa principalmente da projeção estética do artista, ou seja, a consciência de que ele será ouvido e reconhecido pelo que foi registrado.

Nesse sentido, o Princípio Audiotátil pode ser descrito a partir de uma reflexão pautada em um viés antropológico, mediológico, fenomenológico, ou ainda considerando a Teoria da Formatividade de Luigi Pareyson⁸⁶. Basicamente, Caporaletti centraliza a racionalidade do corpo como elemento formador de experiência e que induz um modelo cognitivo e forma/mo de agir e pensar. Considerando a teoria da formatividade pareysoniana, o PAT seria uma forma formante acionada como interface do corpo, que age como tal no processo criativo das obras que não tenham como elemento fundador um sistema baseado em códigos. Em um sentido mediológico, o PAT pode ser entendido como *médium* formativo⁸⁷ ou *médium* psicocognitivo, capaz de agir na microestrutura e na macroestrutura temporal na criação das músicas, gerando estruturas que podem ter nomes distintos, de acordo com cultura, como por exemplo, o *groove*, o *swing*, o balanço, dentre outros.

O Princípio Audiotátil consiste, portanto, em um componente sensório-motor, de realização musical essencialmente psicocorporal que pode ser compreendido como interface ativa e *médium* cognitivo. Em um quadro interpretativo mediológico, torna-se indutor de um modo específico de conhecimento e de representação da música, coerentemente com seus próprios pressupostos orgânicos⁸⁸. A partir disso, podemos entender que ele remete à característica principal das músicas audiotáteis, a presença de valores orgânicos, os “... *indutores*

⁸⁵ No caso da CNA, Caporaletti retorna à discussão levantada por Walter Benjamin (1973 [1936]) sobre a perda da aura da obra de arte a partir da era da reprodutibilidade técnica. O autor descreve, neste caso uma nova forma de se projetar esteticamente, e consequentemente uma “nova aura” para a obra de arte.

⁸⁶ Pareyson descreve no seu livro *Estética – Teoria da Formatividade* as noções de forma formante e de forma formada (1993, p. 75-76). Enquanto a forma formada consiste na obra que chega “ao bom termo”, “ao êxito”, ou seja, está finalizada, a forma formante seria o processo, o conjunto de leis que regem a obra para que ela chegue ao termo.

⁸⁷ O termo *médium*, nesta dissertação, será utilizado principalmente de acordo com a noção de *médium* amplamente difundida pela escola de Toronto, sobretudo por Marshall McLuhan, Derrick De Kerkhove and Harold Inni.

⁸⁸ Cf.: CAPORALETTI (2018, p. 8)

morfológicos de energia sensório-motora, não controláveis na microestrutura temporal com uma atitude intencional/racional”⁸⁹. O PAT pode ser entendido ainda como um modo específico de compreensão e conhecimento da música, e intrinsecamente conexo à racionalidade corporal, projetada – em um “fazer” – na interação ativa com o contexto do ambiente⁹⁰. Através desse conceito, podemos definir quais músicas possuem em seu processo produtivo fontes de natureza audiotátil.

Mas o PAT sozinho não é suficiente para legitimar uma forma musical como pertencente a categoria das músicas audiotáteis. Isso porque as tradições orais, em geral, apresentam o princípio audiotátil como elemento fundador e de acordo com Caporaletti existe uma distinção entre as músicas de tradição oral e de tradição audiotátil. Falta às tradições orais um elemento central capaz de registrar as estruturas audiotáteis, para que o PAT se torne visível e perceptível, e o elemento é a gravação musical.

Um conceito criado para estabelecer as diferenças existentes entre as músicas de tradição oral das de tradição audiotátil é o conceito de Codificação Neoaurática (CNA)⁹¹. Através desse conceito pode-se perceber a importância da gravação para as músicas audiotáteis, já que ele remete basicamente a um conjunto de efeitos estéticos e cognitivos gerados por meio da gravação fonográfica. A CNA aparece nos textos da TMA como um conceito criado para descrever os efeitos cognitivos e estéticos causados pela relação entre os músicos e as mediações tecnológicas de gravação sonora.

Em um sentido etimológico, o termo “Neo Aurática” remete a uma nova forma de aura presente nas culturas após o advento da fonografia, já o sentido de “codificação” remete ao processo de inscrição no disco, (ou em qualquer outro suporte que tenha surgido a partir do século XX), que ocorre de forma similar ao formato de registro existente da obra na partitura. A junção do conceito de PAT com a noção de CNA forma um par mediológico capaz de fornecer ferramentas metodológicas para perceber fontes audiotáteis no campo da música.

A CNA pode ser identificada e classificada em dois estágios: a CNA primária e secundária. A primária foi desenvolvida em paralelo ao advento da fonografia, como resultado do contato entre os músicos e as mediações de registro sonoro. Esses percebem que podem inscrever no disco estruturas de natureza audiotátil, e com isso sofrem efeitos de ordem cognitiva. Esta percepção, aliada a compreensão de que seria possível se projetar artisticamente através do

⁸⁹ *Ibidem.* (2018, p. 9)

⁹⁰ Este ambiente pode ter a presença de um outro músico, um grupo de músicos ou ainda uma mediação tecnológica.

⁹¹ Para mais informações Cf.: CAPORALETTI (2019a, p. 65)

novo suporte, constitui a “nova aura” que se pretende estabelecer com o conceito apresentado. Para sustentar essa ideia, Caporaletti apresenta a como fundamentação epistemológica os conceitos de arte alográfica e autográfica⁹². A partir desse modelo, as músicas audiotáteis possuem caráter autográfico, ou seja, há uma intencionalidade artística no processo, o artista busca levar sua obra a termo. Isso acontece, por exemplo, no caso da implementação do disco na sociedade bem como as gravações de músicas transmitidas geralmente pela oralidade. Esse processo registra e cristaliza estruturas que não eram possíveis por meio da partitura e utilizam tais aspectos para a produção de suas obras gravadas. A consciência do artista, a de que pode ser reconhecido por aquela gravação, causa os efeitos estéticos citados acima, já que ele busca realizar uma execução única e particular, constituindo assim uma nova aura⁹³. Já o segundo estágio, o da CNA secundária, aparece com a possibilidade de edição desses valores, por meio da manipulação das faixas gravadas, de ações como colagens, *overdubs*, efeitos e etc., principalmente a partir da década de 1960⁹⁴.

Em uma perspectiva fenomenológica, as músicas baseadas no meio formativo audiotátil adquirem um caráter textual similar ao que acontece na tradição ocidental com a partitura⁹⁵. É importante notar que no contexto das músicas transmitidas pela oralidade tem-se a ação do PAT, porém, através do uso da tecnologia como ferramenta criativa, existem fatores distintivos, como a noção de autoria (obra de caráter autográfico), o uso do meio como forma de registro e a projeção estética através da mediação tecnológica. Segundo Araújo Costa (2018a), esse par mediológico se constitui a partir do esquema “*energia psicocorporal, produção de texto e fonograma*”⁹⁶, que funciona em um sentido similar ao esquema composicional clássico “*Lápis/escritura/partitura*”, tendo em mente que nos dois métodos composicionais o autor “escreve” a música, porém, o produto é distinto, assim como o *médium*.

⁹² Citadas por ARBO (2016, p. 08) e CAPORALETTI, (2019, p. 239), as noções de obra alográfica e autográfica desenvolvidas por Nelson Goodman (1968, p. 147) remetem, por exemplo, à pintura como obra autográfica e o livro como alográfica. No primeiro caso a obra possui sua unicidade e é possível definir qual é a obra original. Já no caso do livro, não é possível perceber qual seria o original e todos possuem o mesmo “valor” que o primeiro produzido, Goodman chama este tipo de manifestação artística de arte alográfica.

⁹³ Cf.: ARAUJO COSTA (2018, p. 1)

⁹⁴ “Em perspectiva diacrônica, a TMA considera dois momentos da fenomenologia musical audiotátil: o da CNA primária e o da CNA secundária. O primeiro corresponde, naturalmente, ao advento da fonografia, onde a CNA primária se especifica como *médium* indutor dos efeitos psicocognitivos e estéticos da gravação sonora sobre a formatividade audiotátil. Trata-se de um fenômeno ligado à origem da percepção por parte dos artistas de que suas músicas poderiam ser fixadas e reproduzidas infinitamente na fase de recepção, ou fase estética.” *Idem*. (p. 2)

⁹⁵ Cf.: CAPORALETTI, (2019b, p. 240)

⁹⁶ Cf.: ARAUJO COSTA, Fabiano, “Música popular brasileira e o paradigma audiotátil: uma introdução”, trad. de Patrícia de S. Araújo, RJMA – Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis, Caderno em Português, nº 1, CRIJMA – IReMus – Sorbonne Université, abril 2018, p. 1. Disponível em: <<https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/86e90f9b>> acessado: 19.09.2021.

Pode-se dizer ainda que, do conceito do princípio audiotátil, surge a ideia de que “*apenas um médium formativo é responsável pela ordem cognitiva estabelecida: essa pode, entretanto, subsumir outros media em sua lógica funcional própria*”⁹⁷. Com isso, acontece o processo de *subsunção mediológica*, que é caracterizado pelas relações de prevalência e subordinação no que se refere ao processo formativo de uma obra musical. A subsunção mediológica consiste em um processo no qual uma mediação assume o papel de *médium* formador de experiência, subsumindo outros media. O processo inverso também é possível, através da utilização de elementos pertencentes à lógica operativa do *médium* que subsume, em detrimento das características epistêmicas do *médium* subsumido. Dessa relação, pode-se compreender que sempre há um *médium* formativo e outro subordinado, gerando uma relação de prevalência e subordinação entre a visualidade e a audiotatibilidade.

Esse tipo de efeito acontece muito durante transcrições, principalmente ao tentar registrar uma música construída com base no PAT em um sistema baseado na visualidade, como a partitura. Um exemplo analisado por Caporaletti, foi o caso do compositor Darius Milhaud, que utilizou temas de músicas brasileiras do início do século XX em suas composições, causando a subsunção da mediação visual sobre a mediação audiotátil. O tema foi discutido inicialmente por Manoel Corrêa do Lago (2012) refletindo sobre o repertório, e posteriormente pelo próprio Caporaletti⁹⁸, processo de reelaboração audiotátil das peças por Paulo Aragão. Assim, acontece o processo inverso e a mediação audiotátil subsume a visualidade através do PAT externalizado durante a performance.

Outro exemplo de subsunção mediológica pode ser observado na pesquisa de Araújo Costa (2018b), que descreve o procedimento realizado para rearranjar uma peça escrita originalmente para violão, adequando a uma instrumentação distinta, um trio de violão, piano e percussão. No processo, o *médium* audiotátil subsume a visualidade e assume o papel de *médium* formador de experiência. No caso da análise proposta nesta dissertação, a subsunção mediológica acontece na medida que buscamos através da transcrição transportar para a partitura o áudio gravado. Com isso, os valores que consideramos audiotáteis, que estão inseridos no áudio e são a sua fonte de registro, adequados à lógica operativa da partitura.

Nesta pesquisa utilizamos frequentemente também o conceito de *extemporização*, processo criativo performativo que acontece em tempo real caracterizado pela existência de variações sobre um modelo preestabelecido. Os limites epistemológicos da noção de modelo, por sua vez,

⁹⁷ CAPORALETTI, 2014-2015 *apud* ARAUJO COSTA, 2018 p. 2.

⁹⁸ Cf.: *Idem.* (2014, 2012) e CORRÊA DO LAGO (2012).

são condicionados pela quantidade de regras/informações predeterminadas, a densidade do modelo, (na fase *poiética*) e o grau de contato que o ouvinte tem com o modelo. Um exemplo prático seria um choro sendo executado por um flautista de forma extemporânea, onde se tem um conjunto de regras, convenções, tipos de ornamentações comuns, que podem ou não ser utilizadas na performance. O modelo pode ser, portanto, uma melodia, uma escala ou modo, uma sequência de acordes, uma sequência formal, uma seção escrita que pode servir de base para a extemporização. A noção de modelo descrita por Lortat-Jacob⁹⁹ tem como base a densidade do modelo, ou seja, a quantidade de informações pré-determinadas e estabelecidas antes da extemporização. A ideia de modelo extemporizativo utilizada nesta pesquisa tem, portanto, uma fundamentação tanto na noção de *extemporização* presente nos textos da Teoria das Músicas Audiotáteis¹⁰⁰ como na noção de modelo de Lortat-Jacob (1987). De acordo com Caporaletti, a ação formativa do PAT durante uma performance extemporizativa, leva o modelo figural ao status de enunciado real¹⁰¹.

⁹⁹ O autor Bernard LORTAT-JACOB apresenta uma classificação dos tipos de modelo, contendo os seguintes tipos: modelo composição, modelo fórmula, modelo composto ou modelo a ser descoberto. (LORTAT-JACOB, 1987, n.p.)

¹⁰⁰ Cf.: CAPORALETTI (2019, p. 89-94)

¹⁰¹ Cf.: *Ibidem*, (p. 91)

3 ANÁLISE DE FONOGRAMAS: UM RETRATO DAS FONTES AUDIOTÁTEIS NAS OBRAS DE CANHOTO

3.1 SOBRE OS PROCEDIMENTOS ANALÍTICOS

O período do início do século XX no Brasil foi extremamente propício para o surgimento das primeiras fontes audiotáteis brasileiras. Durante a análise dos métodos práticos foi possível perceber quais aspectos foram enfatizados (a presença do diagrama dos acordes) e aqueles que não foram abordados (como os aspectos ligados à teoria musical). Com isso, compreendemos que o formato do “método prático” propicia a transmissão de estruturas que consideramos as fontes audiotáteis de Canhoto. Pode-se dizer que os ingredientes para que essas fontes emergissem estavam presentes no cenário cultural brasileiro, como a ampla aprendizagem de músicas pela oralidade e o advento da fonografia. O violão surge nesse contexto justamente como um instrumento característico dos grupos de choro ou regionais, que foram intensamente requisitados para a função de acompanhador de cantores, ou como solistas. Américo Jacomino atuava em ambas funções, como violonista acompanhador no grupo do Canhoto ou como solista em recitais e além disso, nas suas gravações.

Os parâmetros de análise comumente utilizados para compreender o sentido musical de uma peça, sua estrutura, sua poética, características estéticas ou ontologia geralmente têm como base uma forma de pensamento eurocêntrico, baseado no uso de transcrições, ou a partitura de uma obra musical. Ao assumir a musicologia audiotátil como parâmetro reflexivo com uma perspectiva crítica e empírica, trazemos para o campo especulativo outros processos que podem ter contribuído para a formação das correntes estéticas presentes no cenário brasileiro que utilizam o violão como instrumento fundamental.

Após uma pré-seleção, ouvindo as peças, uma delas se destacou e foi escolhida para ser a primeira peça analisada: o samba nortista “*Viola minha viola*”, lançado por Américo Jacomino no ano de 1927, ou seja, um ano antes de sua morte. A peça foi bastante comentada nos trabalhos biográficos sobre Canhoto, principalmente porque ela foi uma das músicas tocadas no concurso *O que é nosso*, realizado pelo jornal Correio da Manhã (1927)¹⁰². Antunes descreve também os recursos técnicos utilizados pelo autor nessa composição, como os *Pizzicatti* e outras

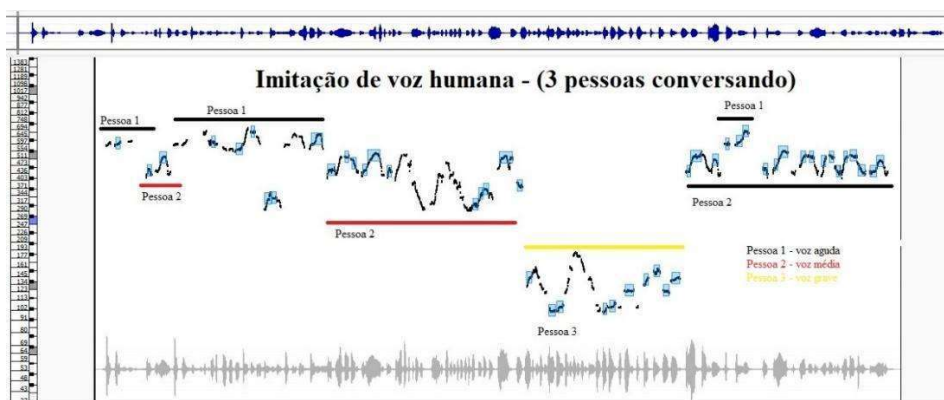
¹⁰² Mais informações a respeito deste concurso podem ser obtidas na dissertação de mestrado de Gilson Antunes (2002, p. 74-84)

formas não convencionais de se tocar para criar, dentre outros efeitos, sons que simulam a voz humana, que são muito chamativos:

E pela gravação da peça *Viola, Minha Viola*, que tanto agradou o público do concurso, em que o violonista utiliza efeitos inusitados para a descrição de uma cena de vida sertaneja, como rasqueados à maneira da viola caipira e um curioso efeito tocado na região da boca do violão, soando como uma fala de caboclo, efeito único no repertório violonístico brasileiro até hoje, não é difícil perceber o porquê de ele ter ganhado o prêmio principal. (ANTUNES, 2002, p. 78).

Provavelmente, a música soava de forma interessante para o público, já que ela aparece várias vezes na seção “*O repertório dos violonistas e as salas de concerto em que se apresentaram*”¹⁰³. Na figura 10, podemos observar a linha melódica presente na seção que denominamos “imitação de voz humana”, que é composta por sons indefinidos. As linhas em preto, apresentam as partes melódicas que lembram o timbre da voz de uma pessoa que tem voz aguda, que chamamos de pessoa 1. Em vermelho, as partes relacionadas ao que seria a pessoa 2 e em amarelo, a pessoa 3:

Figura 11 - Imitação da voz humana



Fonte: Análise realizada no software Tony¹⁰⁴. Seção “imitação à voz humana”.¹⁰⁵

A música "Viola minha Viola" foi a obra escolhida para o primeiro trabalho de análise em função de seus recursos estilísticos, como por exemplo, o *groove* de viola caipira. Possui em uma de suas seções intermediárias (vide Anexo I) uma duração de tempo maior em relação às outras partes. A diferença de andamento entre as seções pode ser pensada a partir de duas hipóteses: a primeira, seria pelo fato de que haviam limites de tempo por gravação realizada, o

¹⁰³ Cf.: ANTUNES, (2002, p. 141)

¹⁰⁴ O software Tony, amplamente utilizado nesta pesquisa, possui uma função de análise que encontra um contorno melódico claro em relação ao que está inscrito no fonograma, o que facilita a visualização das estruturas musicais, em comparação com o tradicional formato das ondas sonoras gravadas sem nenhum tipo de filtro.

¹⁰⁵ A seção analisada pode ser ouvida no link: <https://youtu.be/YqQQ-WpYhVw?t=124> (até os 2'29") acessado: 15.04.2022.

que fazia normalmente os músicos correrem no final das peças. A segunda hipótese seria de que existem seções *extemporizativas* baseadas no que consideramos “*groove I*” que possui um caráter propulsivo¹⁰⁶. Ainda sobre a macroestrutura da peça, Antunes descreve outros procedimentos técnicos utilizados para a interpretação da obra:

Américo Jacomino apresenta em *Viola, Minha Viola* um efeito de fala se utilizando do pizzicato tocado de forma normal (sobre o cavalete), porém com a mão esquerda (ou direita, no caso de Jacomino) tocando na mesma região da roseta do instrumento, apresentando, desta forma, sons indeterminados. Este efeito é inédito até então, e nenhum outro compositor, até onde se saiba, se utilizou do mesmo recurso. (ANTUNES, 2002, p. 98-99)

Após definir a peça “Viola minha Viola” como a primeira peça a ser analisada, o próximo passo foi a identificação das partes da estrutura macroformal presente no fonograma e realização de análises utilizando *software* de edição de áudio, como o *Samplitude* e outros voltados para a visualização e análises microestruturais, tais como o *Sonic Visualizer*, o *Sonic Lineup* e o *Tony*. Em paralelo às análises mediadas por *software*, produzimos também uma transcrição da peça utilizando o sistema notacional de escrita (vide Anexo II)¹⁰⁷. A partir daí, sugerimos um esquema formal dividido em duas partes principais com suas respectivas subdivisões sendo que a parte A é constituída a partir da estrutura “*Groove 1*” e suas respectivas variações, que chamamos de *extemporizações*.

A utilização da fonografia, nesse caso, impacta a poética do violonista na medida em que sua performance foi cristalizada por meio de um fonograma e de acordo com o conceito de Codificação Neoaurática, esse processo pode causar efeitos de ordem cognitiva aos músicos. Assim, Canhoto teria percebido a capacidade da mediação de registrar sua performance, (consequentemente também o seu *groove*) e com isso, se projetado artisticamente através da mediação, o que teria causado ao violonista impactos em relação à sua poética, já que ele poderia ser reconhecido artisticamente pela gravação.

¹⁰⁶ A propulsividade seria uma aceleração contínua em relação à *continuous pulse* (Cf.: CAPORALETTI, 2014, p. 60). Caporaletti apresenta a *continuous pulse* como uma “...pulsção contínua, isócrona, que representa o homólogo da energia vital biológica, não mediada por aquelas superestruturas racionais, matemático-quantitativas e mecânicas, predominantes na fase da Galáxia de Gutenberg da cultura ocidental.” Cf.: CAPORALETTI (2014, p. 295 TRADUÇÃO NOSSA).

¹⁰⁷ Ao realizar a transcrição, ativamos o processo de subsunção mediológica descrito por Caporaletti, no qual a partitura assume o papel de *medium* prevalente em relação à mediação do corpo (audiotátil) que é subsumido.

3.2 ANÁLISE DA PEÇA "VIOLA MINHA VIOLA"

Neste subcapítulo observamos a música “Viola minha Viola” a partir dos recursos analíticos desenvolvidos dentro do campo de estudos da Teoria das Músicas Audiotáteis, através de uma análise em nível macroestrutural e microestrutural. Na macroestrutura, percebemos uma discrepância entre a duração das partes e propomos uma ideia para compreender o procedimento envolvido considerando o conceito de extemporização. Já na microestrutura, nossos esforços foram voltados para a identificação e visualização das partículas formativas do *groove*: os *groovemas*.

3.2.1 Análise macroestrutural

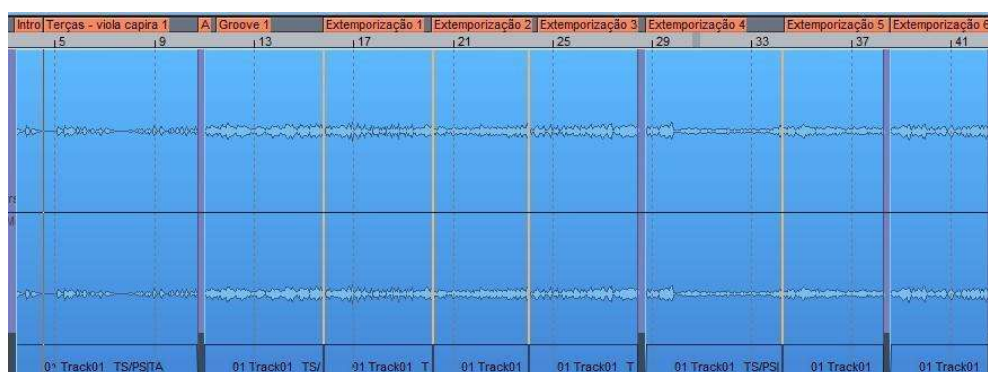
Durante a análise na macroestrutura da peça, separamos e classificamos as seções de acordo com suas respectivas funções e características estéticas. A primeira parte é composta por uma subseção que chamamos de “*groove* 1 – modelo” seguida de seis subseções extemporizativas. A separação foi feita dessa forma porque cada uma das subseções seguintes ao “modelo” apresenta variações sobre um material preestabelecido. Consideramos que essas extemporizações têm como referência o modelo e o *groove* realizado nos oito primeiros compassos. A partir de uma escuta preliminar, foi possível perceber que a gravação de Canhoto possui uma levada característica de viola caipira, que remete às fontes audiotáteis brasileiras. As variações realizadas pelo violonista são produzidas de uma forma totalmente extemporânea, pela ação de sua racionalidade corpórea, ou seja, do PAT. Pode-se notar, com isso, os seguintes fatores: (1) a experiência estética não está ligada à lógica operativa da escrita musical; (2) a música foi gravada, e a partir da noção de CNA, podemos compreender que tal processo pode gerar efeitos cognitivos no artista;¹⁰⁸ (3) tem-se, neste caso, a união de unidades globais textuais e suprasegmentadas, ao invés de elementos segmentados como uma figura rítmica ou uma nota com determinada altura¹⁰⁹.

¹⁰⁸ Uso do *médium* de gravação como uma ferramenta criativa para músicas audiotáteis, em comparação com a notação musical para a tradição da música ocidental escrita. Cf.: CAPORALETTI (2019 p. 240)

¹⁰⁹ *Um problema surge, no entanto, quando se tenta formalizar fenômenos sonoros identificáveis com nebulosas extracodificadas, como a energia sensório-motora do groove, que não pode ser conceituada nem realizada - no nível microestrutural - por meio de uma combinação sintática de unidades (colcheias, semicolcheias e assim por diante, que, se alguma coisa, agem no nível macroestrutural do groove), e que dependem, em vez da ativação de unidades textuais globais, não segmentadas como gestálticas, que por sua vez são o resultado de um interface corporal que continua a se desdobrar ao longo do tempo. (Idem, 2014, p. 185 apud idem, 2019, p. 236, TRADUÇÃO NOSSA, GRIFO NOSSO)*

Neste caso, considera-se que, a partir da utilização da gravação musical como mediação tecnológica de registro, o processo de composição de Canhoto no fonograma analisado tem em sua dimensão formativa critérios estéticos mais relacionados à audiotatilidade, do que à visualidade. O *médium* formativo da obra musical, portanto é o próprio corpo de Canhoto, que externaliza uma série de estruturas que chamamos de *groove* e que são acionadas pelo Princípio Audiotátil. (complementaremos esta identificação das fontes audiotáteis na análise microestrutural). Como consideramos o suporte fonográfico como uma referência textual, utilizaremos imagens retiradas do processo de separação das partes da peça analisada. Acreditamos que a referência imagética aliada ao áudio, pode contribuir para a percepção das seções:

Figura 12 - Imagem capturada da análise realizada no software Samplitude, com a separação das partes no esquema macroformal e microformal (subseções)

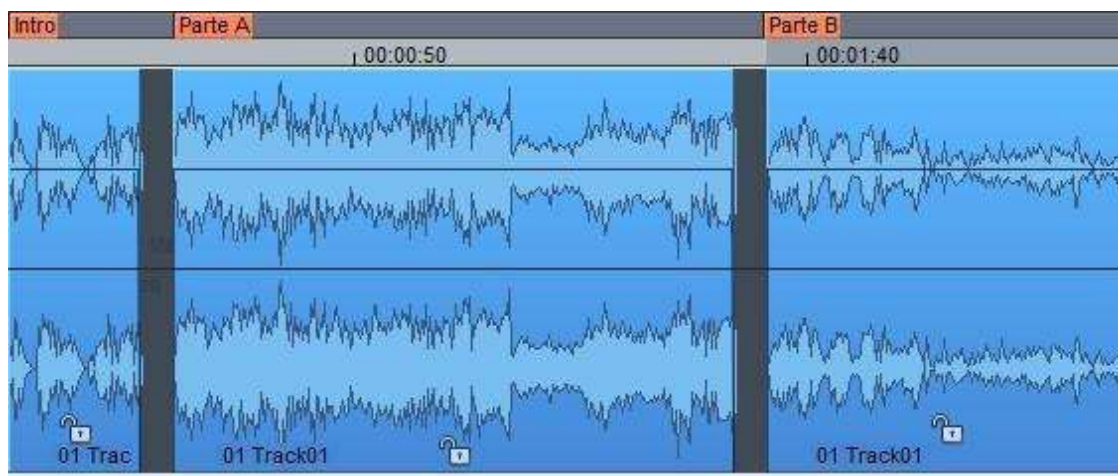


Fonte: Acervo pessoal.¹¹⁰ Na figura, a introdução e a parte A.

A parte A da música é constituída por uma série de variações sobre um modelo, que foram identificadas com base no termo *extemporização*. O conjunto de extemporizações torna a duração desta seção muito maior do que a duração da seção B. Ainda assim é possível perceber referências ligadas à visualidade na peça, como a duração dos compassos nas extemporizações, e o retorno à parte A, no caso da estrutura macroformal (*vide* Anexo I). Essa marca da visualidade provavelmente aparece na música de Canhoto porque ele se apropria dessas características de uma forma mediada, ouvindo outros músicos. Por outro lado, o caráter improvisado junto com a levada que mantém um pulso contínuo ocorrente na parte A possibilitam um alargamento da seção, o que faz com que ela tenha uma duração maior do que a parte B:

¹¹⁰ A seção analisada pode ser ouvida no link: <https://youtu.be/YqQQ-WpYhVw> (Até 1'40'') Acessado: 15.04.2022

Figura 13 - Imagem capturada da análise realizada no software Samplitude, com a separação das partes no esquema macroformal



Fonte: Acervo pessoal.¹¹¹ Na figura, a introdução e a parte B.

A seção B, por outro lado, utiliza terças paralelas, muito comuns na música sertaneja de raiz, principalmente na viola caipira. Logo depois, na seção que denominamos “imitando a voz humana” tem-se a seção mais chamativa da obra de Canhoto: o uso de sons diversos produzidos em regiões não convencionais do instrumento para produzir sonoridades que nos remete à da voz humana. Atualmente tais habilidades são denominadas na maioria das vezes como técnicas estendidas. Porém, no caso dessa gravação em especial há algo fora dos padrões normais executivos.

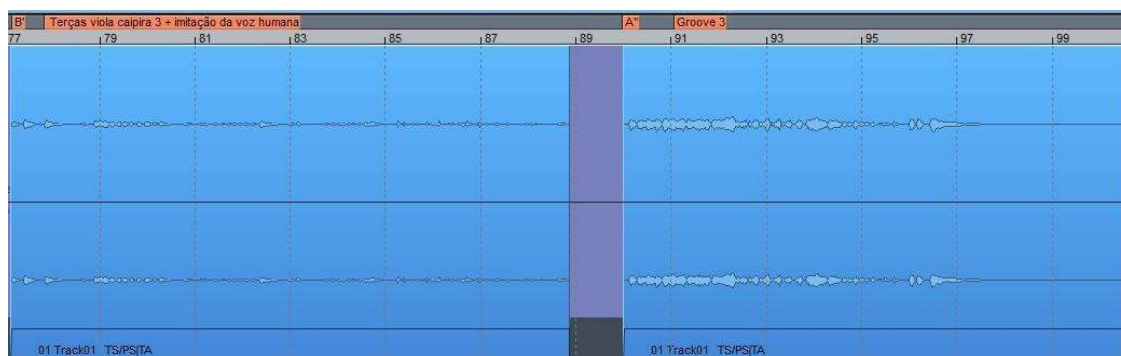
As próximas partes também apresentam uma duração de tempo cada vez menor, um pouco por causa do aumento no andamento da música à medida que vai se aproximando do fim. O que mais chama a atenção, portanto, em relação ao esquema macroformal da composição de Canhoto é que com base na análise realizada neste trabalho, a seção A possui uma duração muito maior do que as outras seções apresentadas, contando com mais subseções extemporizativas. O aspecto rítmico muito presente nas seções que chamamos de “*extemporização*”, aparece como um fator fundamental para manter o interesse da peça, independentemente de uma quadratura pensada previamente.

Por último, tem-se ainda as duas últimas partes, também reduzidas de tamanho. Nessa seção, a melodia em terças paralelas é seguida por outra imitação de vozes humanas através dos recursos de *pizzicato* no violão, em paralelo com o efeito criado pelo posicionamento da mão

¹¹¹ A seção analisada pode ser ouvida no link: <https://www.youtube.com/watch?v=tUKEeyr0JiQ> Acessado: 23.04.2022

esquerda de Canhoto, tocando próxima à região da boca do instrumento. Para finalizar, o violonista apresenta novamente o *groove*, seguido de uma escala ascendente (jônica) por duas oitavas até atingir a nota ré para finalizar.

Figura 14 - As duas últimas seções da peça: B" e A".



Fonte: acervo pessoal¹¹²

Em relação ao aumento do andamento, Caporaletti (2014) apresenta um exemplo que também possui este tipo de variação durante a troca de solistas em uma seção de improvisação: a gravação da *jam session* sobre o tema de “*Honeysuckle Rose*”, reunindo grandes nomes do *jazz* da época, como Benny Goodman, ao vivo no Carnegie Hall (1938)¹¹³. O autor apresenta, inclusive, um gráfico que mostra as variações de andamento tanto com uma característica propulsiva (a ideia de uma “aceleração contínua” em relação à *continuous pulse*)¹¹⁴.

O andamento da gravação “*Viola minha Viola*” passa de 100 bpm, no início da música, para 120/130 bpm no fim da música. A esse fatopodemos considerar a ideia de propulsividade e depulsividade apresentada por Caporaletti¹¹⁵. Na figura abaixo, pode-se notar visualmente a diferença de duração entre as seções “*groove 1*” e “*groove 2*”, que pode ser percebida visualmente:

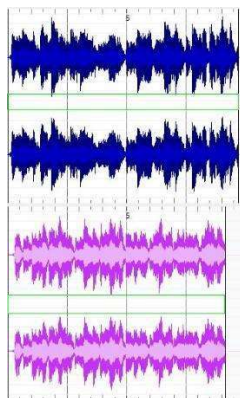
¹¹² A seção analisada pode ser ouvida no link: <https://www.youtube.com/watch?v=4ushR5RbMJA> Acessado: 23.04.2022

¹¹³ Cf.: (op.cit) CAPORALETTI, *Swing e Groove...* 2014, p. 57

¹¹⁴ Caporaletti apresenta a *continuous pulse* como um “...pulsazione continua, isocrona, que representa o homólogo da energia vital biológica, não mediada por aquelas superestruturas racionais, matemático-quantitativas e mecânicas, predominantes na fase da Galáxia de Gutenberg da cultura ocidental.” Cf.: Idem. (p. 295 TRADUÇÃO NOSSA). Original: “...pulsazione continua, isocrona, che rappresenta l’omologo dell’energia vitale biologica, non mediato da quelle sovrastrutture razionali, matematico-quantitative e meccaniche, predominanti nella fase della Gutenberg Galaxy della cultura occidentale.

¹¹⁵ Cf.: Idem. (p. 54-55)

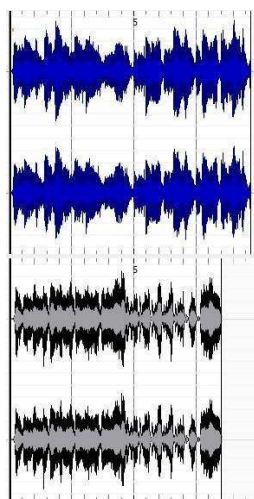
Figura 15 - Comparação entre os 8 primeiros compassos do groove 1 (acima) e do groove 2 (abaixo)



Fonte: Acervo pessoal¹¹⁶

A diferença entre o “groove 1” e o “groove 3” é ainda mais perceptível (fig. 16). A discrepância aproximada é de 20 bpm, sendo que o primeiro groove é realizado por volta de 100 bpm e o terceiro, por volta de 120 bpm (em média). Assim, é possível pensar essa alteração de andamento contínua de Canhoto no decorrer da música como uma atitude propulsiva ligada à energia formativa relacionada ao groove que ele realiza. Um ponto que pode ser considerado em contraposição a hipótese de que o violonista teria corrido no final para se manter dentro do tempo total estabelecido para a gravação é o fato de que o aumento do andamento da música acontece de forma gradativa.

Figura 16 - Comparação entre os 8 primeiros compassos do groove 1 (acima) e do groove 3 (abaixo)



Fonte: Acervo pessoal¹¹⁷

¹¹⁶ O áudio da parte analisada pode ser ouvido através do link: <https://youtu.be/v0zfi8RK1Ag> (Até 20”)

¹¹⁷ O áudio da parte analisada pode ser ouvido através do link: https://youtu.be/YjSA5L5Je_k

Até o momento, apresentamos alguns caminhos relacionados à macroestrutura que nos remetem à musicologia audiotátil. Na próxima seção, serão apresentados alguns exemplos de variações microestruturais, ativados pelo PAT e sobre a ação da CNA.

3.2.2 Análise microestrutural

Para confirmar a presença e medir estruturas microtemporais utilizamos novamente *softwares* especializados como o *Sonic Visualizer*, o *Tony* e o *Sonic Lineup*. Durante o processo, alguns conceitos já apresentados de maneira teórica serão lembrados em uma perspectiva prática. O conceito de *continuous pulse*¹¹⁸, por exemplo, bem como a noção de propulsividade e depulsividade, já introduzidos no capítulo interior. Na primeira análise, separamos o trecho denominado “groove 1 – modelo” e medimos a duração de cada tempo nos dois primeiros compassos. Dos quatro tempos, nota-se que o primeiro tem uma duração maior do que os seguintes:

Figura 17 - Análise Microestrutural dos dois primeiros compassos da seção "groove 1 - Modelo". No eixo x, os tempos, e no eixo Y, a duração de cada tempo. Construção da tabela no Microsoft Excel..



Fonte: Acervo pessoal ¹¹⁹

A unidade de medida para a duração de cada tempo foi a de segundos (S), e o *software* utilizado foi o *Sonic Visualizer*, que possui ferramentas de medições gráficas. Os dados brutos

¹¹⁸ A ideia de “*continuous pulse*” nos termos da TMA assume uma característica isócrona e que “...*representa o homólogo da energia vital biológica, não mediada por essas superestruturas racionais, matemático-quantitativo e mecânico, predominante na fase da galáxia de Gutenberg da cultura ocidental.*” CAPORALETTI, 2014, p. 295 TRADUÇÃO NOSSA

¹¹⁹ O áudio da parte analisada pode ser ouvido através do link: <https://youtu.be/v0zfi8RKlAg> (Até 03”)

foram levados para o programa Microsoft Excel, que gerou as tabelas apresentadas nesta pesquisa. Podemos considerar que o violonista inicia a música com uma atitude propulsiva a partir do primeiro tempo até manter uma regularidade. Após o terceiro tempo, ele atinge uma regularidade e se aproxima do que entendemos por *continuous pulse*, com pouca variação em relação a duração dos tempos, como é possível observar em uma análise que compreenda uma maior quantidade de compassos:

Figura 18 - Análise Microestrutural dos oito primeiros compassos da seção "groove 1 - Modelo". No eixo x, os tempos, e no eixo Y, a duração de cada tempo. (8 compassos)



Fonte: Acervo pessoal ¹²⁰

Após o desenvolvimento das seções denominadas “extemporização” e as partes contrastantes (seção B), Canhoto retorna à parte A, mas com uma característica propulsiva do *groove*, notada através da diferença de andamento. Chamamos esta seção de *groove 2*, justamente por causa da mudança de andamento e para a facilitação da comparação entre as partes. Um dos pontos interessantes ao se comparar a repetição do *groove 1*, (considerando a mudança de andamento), é que a estrutura que aparece nos quatro primeiros compassos se repete no *groove 2*. Essa fórmula pode ser pensada como uma estrutura que representa uma sequência de notas longas-curtas-curtas¹²¹. É importante salientar que este padrão aparece novamente no sexto tempo do *groove 2* (*vide* fig. 18). Podemos destacar também que a seção 2 possui muito mais variações entre as durações de cada tempo do que o *groove 1*.

¹²⁰ O áudio da parte analisada pode ser ouvido através do link: <https://youtu.be/YqQQ-WpYhVw?t=18> (Até 29”)

¹²¹ Esta metodologia é utilizada por Caporaletti como uma forma de análise das músicas constituídas por *groove* e *swing* para a identificação dos “*groovemas*”, unidades microestruturais formadas a partir das variações sobre a *continuous pulse*. Cf.: CAPORALETTI (2014, p. 318)

Figura 19 - Gráfico de duração dos tempos em segundos. Oito primeiros compassos do "groove 2".



Fonte: Acervo pessoal ¹²²

Ao comparar os três momentos em que a parte *groove* aparece, pode-se observar de uma forma mais clara a ideia de propulsividade apresentada acima. Isso acontece porque desde o início até o fim de cada seção formal, há um aumento gradativo no andamento da música. De certa forma, isso reduz as possibilidades de que a diferença de andamento entre o início e o fim da música seja causada por uma necessidade de se adequar ao limite máximo de minutos que cada um suporte pode registrar de uma vez. Em seguida, apresentamos uma análise comparando os três *grooves* identificados na música e é possível perceber que a duração dos tempos no início do primeiro *groove* fica em média entre os 0,55s+-0,61s. Já no fim do terceiro *groove* a duração de cada tempo fica entre 0,44+-0,5.

¹²² A seção analisada pode ser ouvida no link: <https://www.youtube.com/watch?v=V9Asjnw9230> Acesso: 23.04.2022

Figura 20 - Gráfico de comparação entre a duração dos tempos no groove 1, groove 2 e groove 3. Oito primeiros compassos.



Fonte: Acervo pessoal ¹²³

Outro ponto a ser acrescentado nessa análise é a investigação sobre a presença das menores estruturas que formam o *groove*, de acordo com a TMA: os *groovemas*. Essas unidades microestruturais, características das músicas audiotáteis, são criadas a partir da ação do princípio audiotátil no nível *poiético* da criação musical. Tais estruturas são globais e criadas pelo corpo humano. Em relação a parte A da música, tem-se uma levada que sustenta ritmicamente uma seção caracterizada por um desenvolvimento rítmico harmônico. Consideramos que toda a seção é baseada em um *groove* característico da viola caipira, citado por autores como “samba nortista”¹²⁴ e este *groove*, por sua vez é constituído a partir de *groovemas*. Caporaletti define estas estruturas através de sua dimensão produtiva:

Ao contrário das notas, estaticamente representadas e definidas de forma padronizada em sua dimensão quantitativa e sonora pelo código semiográfico, o *groovema* propõe em seu próprio conceito o ser-para-modificar, é pensado como uma unidade fluida e não petrificada, não predeterminada em seu valor de tempo e nota. (CAPORALETTI, 2014 p. 298, TRADUÇÃO NOSSA)

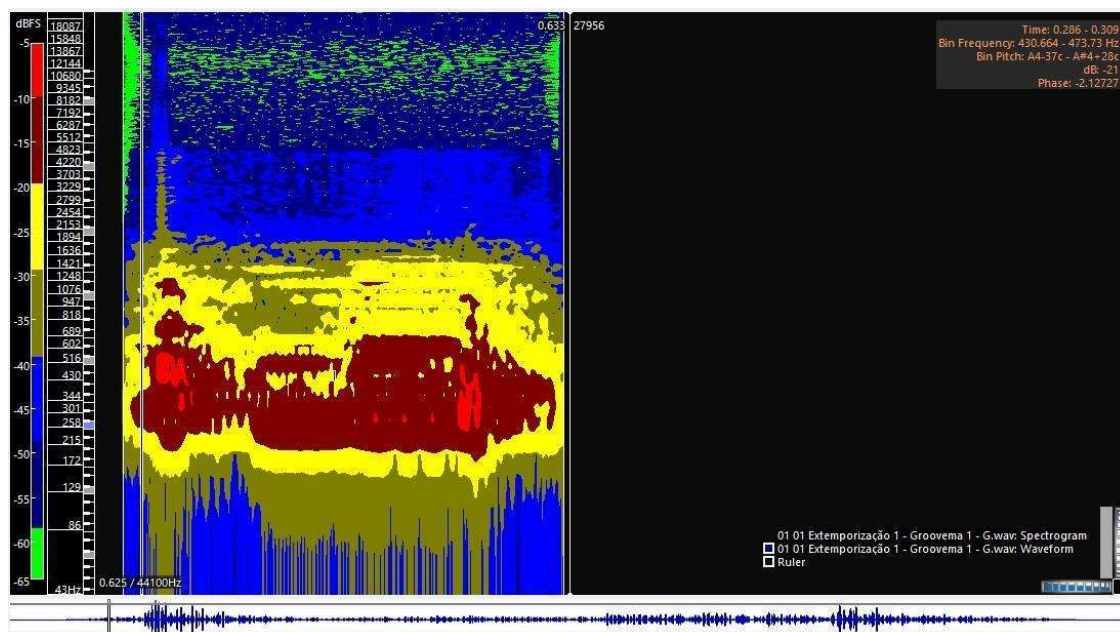
No caso da música “Viola minha viola”, a presença de *groovemas* caracteristicamente propulsivos sustentam uma seção que pode ser dividida em sete partes, que formam a maior seção da música. O curioso é que esta seção não apresenta uma melodia clara e todo o

¹²³ O áudio da parte analisada pode ser ouvido através do link: <https://youtu.be/v0zfi8RK1Ag>.

¹²⁴ Cf.: ESTEPHAN, 2017, posição 309 (edição kindle).

desenvolvimento é baseado nas extemporizações. Na figura abaixo, apresentamos em uma perspectiva visual um *groovema* extraído do áudio:

Figura 21 - Groovema capturado através de um espectrograma no software sonic visualizer. Na imagem é possível perceber o ataque, prolongamento e relaxamento do som



Fonte: Acervo pessoal¹²⁵

O processo de formação dos *groovemas* depende da ação do Princípio Audiotátil. Vale destacar a particularidade de cada uma das unidades microestruturais presentes em um *groove*. De acordo com Caporaletti, cada *groovema* apresenta a sua própria morfologia e duração, em uma relação comparativa:

Se então nos questionarmos sobre o seu significado profundo, basta observar a real natureza das notas executadas, **quando submetidas à análise computacional: veremos como nenhuma corresponde ao valor da outra**, como não há consistência e uniformidade repetibilidade no que diz respeito aos parâmetros temporais, dinâmicos, frequência, etc. Será descoberto que esses sons, uma vez executados, são arranjados em uma congêria caótica, redutível a categorias apenas por meio de modelos alternativos, não compossíveis com aqueles envolvidos na estrutura do código semiográfico. **A incerteza na quantificação do tempo está incorporada na mesma estrutura do conceito de groovema, ao contrário da representação da "nota" na teoria tradicional.**¹²⁶

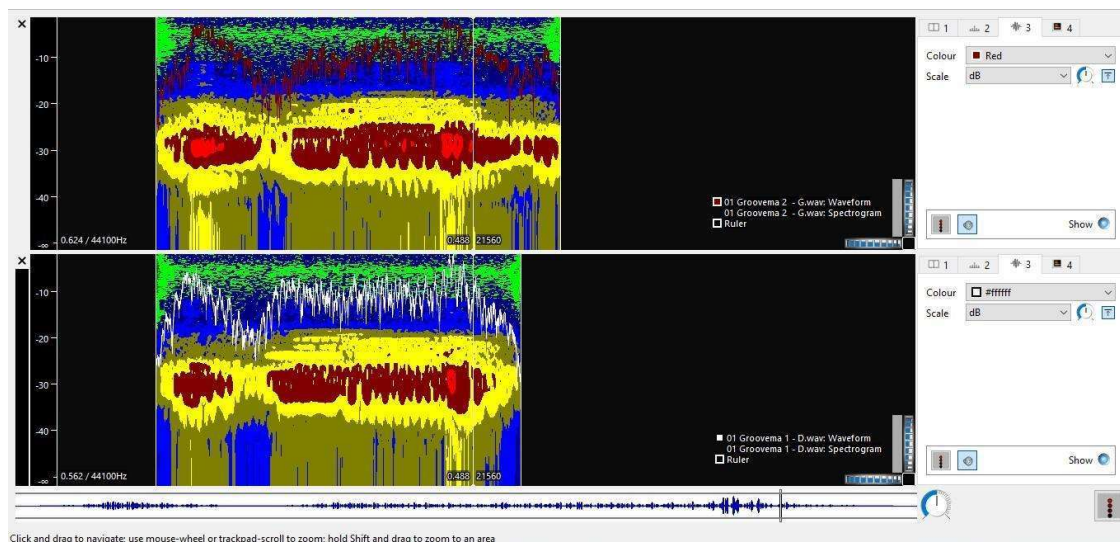
Na figura abaixo, apresentamos uma comparação entre dois *groovemas* encontrados na parte “*groove 1*”. Nessa parte o violonista não desenvolve uma melodia clara e a condução fica

¹²⁵ A seção analisada pode ser ouvida no link: <https://www.youtube.com/watch?v=mMH-BgdGh5k> acessado: 23.04.2022

¹²⁶ CAPORALETTI, 2014, p. 298 TRADUÇÃO NOSSA, GRIFO NOSSO.

a cargo de uma levada rítmico harmônica que consideramos um *groove* característico da viola caipira.

Figura 22 - Comparação entre dois groovemas encontrados na parte "groove 1".



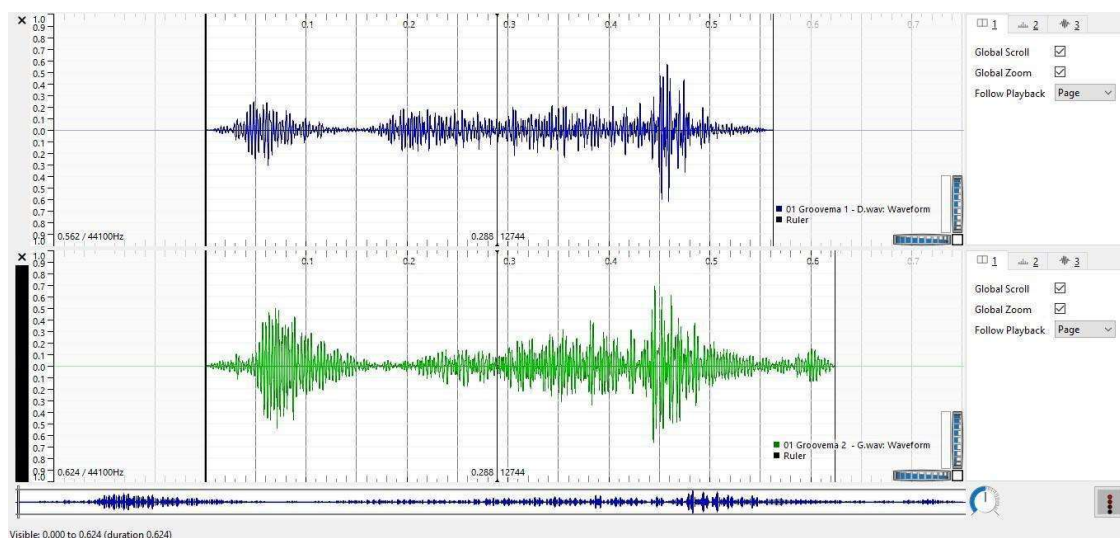
Fonte: Acervo pessoal¹²⁷

As imagens captadas pelo espectrograma foram obtidas através da extração do que seria um tempo na música. Cada ciclo do *groove* aparece por dois tempos consecutivos até mudar para o próximo acorde. A troca de acordes segue entre o primeiro e o quinto grau durante boa parte das seções extemporizativas. Apesar de uma harmonia simples e o *groove* repetitivo, os aspectos estéticos que geram interesse para se ouvir a peça durante toda esta seção provavelmente tem duas origens: a microestrutural e a macroestrutural. Em nível microestrutural, as pequenas nuances rítmicas, que também acontecem do ponto de vista dinâmico, trazem contrastes durante a peça. Assim, teríamos a presença de aspectos estéticos que não vêm de uma lógica operativa ligada à teoria tradicional ocidental, como a noção de nota ou de uma duração definida. Na produção desse *groove*, a ação do Princípio Audiotátil proporciona as variações nos *groovemas* que captamos. Abaixo, apresentamos a visão das ondas sonoras, com o objetivo de se observar também a variação em relação à dinâmica¹²⁸.

¹²⁷ A seção analisada pode ser ouvida no link: <https://www.youtube.com/watch?v=kDNU668weHQ> Acessado: 23.04.2022

¹²⁸ Neste caso, quanto mais distantes do zero central na barra lateral à esquerda as ondas atingem, maior a intensidade do som utilizado.

Figura 23 - Comparação entre groovemas - "Viola minha Viola" - Groovemas extraídos da seção "groove 1 - modelo".



Fonte: Acervo pessoal¹²⁹

Na figura acima podemos observar a representação de uma dinâmica mais acentuada. No exemplo abaixo, que também possui uma duração maior, essas variações dinâmicas e de duração temporal acontecem pela ação do PAT. O *médium*, caracterizado pela ação do corpo humano em um processo de racionalização, age em tempo real durante a execução de uma música. As variações ocorrentes nos *groovemas* são, portanto, exemplos de fontes audiotáteis, que podem ser percebidas por meio de uma apreciação auditiva e imitados graças aos neurônios espelho¹³⁰. Esse tipo de ligação entre dinâmica/duração é citado por Caporaletti ao realizar uma análise sobre a música *Night in Tunisia*¹³¹. Nesse exemplo, o autor apresenta análises ligadas à dualidade *Long/Short* (Longa/Curta), que está diretamente associada à duração das notas. O que propomos aqui é uma relação tomando como perspectiva o *groove*, segmentado e subdividido em um tempo.

Para compreender os efeitos cognitivos que a mediação fonográfica causa nos músicos que possuem o Princípio Audiotátil como *médium* formativo, recorreremos ao conceito de Codificação Neoaurática, que descreve os efeitos cognitivos causados pela relação entre o músico e o *médium*. O principal impacto da mediação fonográfica que destacamos, nesse caso, é a textualização das estruturas audiotáteis nos fonogramas e suas consequências em relação à expressividade e o programa poético: (1) a consciência do músico de que pode inscrever no

¹²⁹ A seção analisada pode ser ouvida no link: <https://www.youtube.com/watch?v=vEOyiA-OP74> Acessada: 23.04.2022.

¹³⁰ Cf.: CAPORALETTI (2018, p. 284).

¹³¹ Cf.: *Idem.* (2014, p. 311-334)

médium de registro fonográfico as estruturas de origem audiotátil; (2) a projeção estética do músico através da mediação tecnológica de gravação, e o desejo de ser reconhecido artisticamente por ela. Com isso, os *groovemas* identificados acima adquirem um outro sentido, em relação à sua utilização nas culturas orais, um caráter textual. De certa forma, o fonograma é percebido através de uma “nova aura”, e o violonista, atua de forma ativa em relação ao *médium*.

3.3 ANÁLISE DA PEÇA "ABISMO DE ROSAS"

Com o intuito de perceber a existência de estruturas audiotáteis em uma outra música de Canhoto, e identificar a transmissão dessas por meio da fonografia, realizamos uma série de análises sobre onze versões da música "Abismo de Rosas", que talvez seja a música mais famosa de Canhoto. A partir das gravações escolhidas propomos uma análise comparativa, com o objetivo de encontrar elementos comuns a todas as interpretações (ou pelo menos, em parte delas), que podem ter sido transmitidas através da mediação tecnológica da gravação. Foram tomadas como referência três gravações do próprio Canhoto da peça: a primeira, que ainda tinha o nome de "Acordes do Violão"¹³², e as outras duas que já eram conhecidas pelo nome de "Abismo de Rosas". Percebemos que seria possível reunir pelo menos uma gravação representativa da valsa por década desde a sua primeira gravação, com exemplos de violonistas com destaque nacional e internacional. Os intérpretes escolhidos possuem formações consideravelmente distintas, desde violonistas que praticamente não estudaram música de maneira formal, como o próprio compositor, até violonistas com formação acadêmica dentro do campo do violão erudito, como Gilson Antunes e Fábio Lima. Segue abaixo a tabela com as gravações escolhidas para a realização da análise:

Tabela 1 - Gravações de “Abismo de Rosas”, da mais antiga para a mais atual entre as escolhidas

Gravações de “Abismo de Rosas” utilizadas na pesquisa					
	Violonista	Número do disco	Nº da matriz	Ano	Obs.:
1	Américo Jacomino (Canhoto)	R 121249	-	1916	O nome da peça era “Acordes do violão”

¹³² Nº do disco: 121249. Gravadora: Odeon. Data de lançamento: 1916. Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/disco/12740/odeon-r-121249> acessado: 29.04.2022.

2	Américo Jacomino (Canhoto)	122933	-	1926	Já conhecida pelo nome de "Abismo de Rosas"
3	Américo Jacomino (Canhoto)	10021	1230	1927	Já conhecida pelo nome de "Abismo de Rosas"
4	Aníbal Augusto Sardinha (Garoto)	Odeon - 13.119-a	6464	1951	Violão tenor
5	Dilermando Reis	Continental - LPP 3158	16560	1961	Talvez uma das mais famosas e inspiradoras gravações da peça.
6	Paulinho Nogueira	6349 302 (Philips)	-	1976	LP Antologia do Violão
7	Baden Powell	BR 30.140 (WEA)	-	1980	LP Nosso Baden
8	Raphael Rabello	JCB-0709-084 (SESC - SP)	-	(1994) 2000	CD - A MÚSICA BRASILEIRA DESTE SÉCULO POR SEUS AUTORES E INTÉRPRETES - RAPHAEL RABELLO
9	Gilson Antunes	-	-	2003	CD - Obras Para Violão de Américo Jacomino
10	Duo Assad	Gravação disponível no Youtube	-	01/10/2018 (Data da postagem no YouTube)	Gravação realizada de um arranjo para duo de violões
11	Fábio Lima	Gravação disponível no Youtube	-	2019	Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=7VAUq5aPJ_I acessado: 03.05.2022

Fonte: O autor

A peça “Abismo de Rosas” foi escolhida, primeiramente, por ser uma música muito representativa no repertório violonístico brasileiro e contar com inúmeras gravações nos séculos XX e XXI. As análises foram realizadas, inicialmente, sobre duas formas de registro: quatro exemplares das partituras de transcrições e uma série de onze gravações realizadas entre 1916 e 2019 da peça, com figuras representativas do violão nacional.

3.3.1 Visualidade e audiotatibilidade os suportes tecnológicos de registro da peça

"Abismo de Rosas"

Antes de entrar na análise crítica, apresentaremos alguns aspectos constitutivos da peça que possuem natureza visual e audiotátil. Apesar de Canhoto não saber ler ou escrever uma partitura, ele possuía uma série de referências ligadas à visualidade, que pode ter origem no processo formativo do artista, como por exemplo, as músicas que ele era acostumado a ouvir. Nota-se, inclusive, que o violonista produziu um método prático, o que remete aos prováveis contatos que ele teve com métodos de violão durante sua carreira como instrumentista. Em relação aos elementos ligados a uma lógica operativa de matriz visual, podemos citar a forma bem definida, e a duração das partes e frases. Ressaltamos aqui a ideia de que o compositor projetou mesmo, que intuitivamente, o esquema formal da peça:

Figura 24 - Introdução "Abismo de Rosas" - Canhoto

Introdução com 8 compassos

Violão

harm.nat. V

harm.nat. VII

harm.nat. XII

Fonte: transcrição: Gilson Antunes

Ao comparar as gravações com a partitura transcrita por Gilson Antunes, temos a impressão de que a versão utilizada como base para a realização da transcrição foi a gravação de 1927 ou de 1926.

Figura 25 - À esquerda - transcrição dos dois primeiros compassos, respectivamente de "Acordes do Violão" e "Abismo de Rosas".

Abismo de rosas
Parte A - (2 primeiros compassos)
Gravação 1916

Abismo de rosas
Parte A - (2 primeiros compassos)
Gravação 1927

Fonte: à esquerda autor. À direita - Transcrição de Gilson Antunes.

Podemos notar na parte A da música, um desenvolvimento baseado em frases em um esquema de perguntas e respostas. Em relação às versões gravadas da música existem certas diferenças entre as versões encontradas. A primeira era denominada "Acordes do Violão" e contava com uma introdução distinta das outras gravações. Outro aspecto a ser destacado é a pouca flexibilidade em relação ao tempo desta gravação se compararmos com as gravações posteriores, além de apresentar um andamento mais rápido. Já nas duas próximas gravações de Canhoto, de 1926 e 1927, há uma nova forma de se interpretar e o nome da música passa a ser "Abismo de Rosas", com uma liberdade muito maior e uma redução no andamento médio da

peça. No texto que acompanha o CD Violão Imortal (2007) há um comentário sobre essa diferença entre as versões da peça:

“A estrutura das músicas (a ordem das partes) difere significativamente. Acordes do violão tem uma interpretação mais rápida e **menos elaborada**. Abismo de rosas é mais lenta, mais chorada, mais elaborada, explorando os recursos do violão (vibratos, harmônicos, etc.). A interpretação é totalmente diferente em ambas as músicas, cada uma tem a sua.”¹³³

Podemos notar que a elaboração é tomada como sinônimo de uma interpretação mais livre e com a utilização de mais recursos técnicos do violão. Como veremos nas análises, as gravações de "Abismo de Rosas" realizadas por Canhoto muito provavelmente serviram de base para intérpretes notadamente reconhecidos dessa obra, como Dilermando Reis. Ainda sobre a dimensão executiva, surge uma questão: *os atributos relativos à “elaboração da peça”¹³⁴ seriam provenientes de uma matriz audiotátil?* Encontramos, inicialmente nas partituras, algumas fontes que podem estar ligadas a esta expressividade do autor presente nas gravações. Ao analisar quatro transcrições, percebemos algumas referências à forma de expressão de natureza audiotátil, como por exemplo, o uso do termo “*espressivo*” (grafia em italiano) para referir-se a algo que o intérprete deve apresentar na execução:

Figura 26 - Partitura de "Abismo de Rosas"

Abismo de Rosas
Valsa lenta

Arranjo para Violão de
ISAÍAS SAVIO

AMÉRICO JACOMINO (*Canhoto*)

Fonte: transcrição de Isaias Sávio

Em outros casos, a utilização da palavra “canto”, que pode ter duas acepções: o primeiro e mais óbvio, é o momento em que se inicia o canto, ou seja, inicia-se a seção em que a melodia

¹³³ Reflexão do pianista Alexandre Dias no texto que acompanha o CD. Américo Jacomino (Canhoto), Violão imortal. Texto de apresentação: José Silas Xavier. Curitiba: Revivendo, 2007. 2 CDs. Remasterizado. (GRIFO NOSSO)

¹³⁴ Neste caso, o termo “elaboração” remete à crítica mencionada acima, no texto que acompanha o CD Violão Imortal.

da versão canção da música acontece em paralelo com a letra¹³⁵. O segundo sentido, possível pelo fato de a partitura ter sido arranjada para violão solo e não para o canto, pode referir-se a uma intencionalidade do transcritor de que o intérprete leia esta seção imitando o fraseado da voz e com liberdade expressiva.

Figura 27 - Excerto da partitura de "Abismo de Rosas"



Fonte: transcrita por Domingos Samenzato (1952)

Em outro caso, agora já tratando da transcrição de um arranjo da peça, foi adicionada inclusive, uma tablatura. Nessa forma de escrita comum para os instrumentos de cordas dedilhadas com a presença de trastes, ao invés de se ter a inscrição de figuras musicais com alturas definidas, são anotados números relativos às casas do instrumento, enquanto as linhas horizontais simbolizam as cordas do instrumento. Este formato é amplamente utilizado para a aprendizagem de músicas dos gêneros rock e pop, geralmente em paralelo com o sistema de cifras. É importante notar, neste caso, que o grau de informações codificadas é bem menor na tablatura, se compararmos com a partitura.

O grau de complexidade é outra coisa que se difere quando comparamos as duas formas de escrita de música¹³⁶. A tablatura necessita de uma prática aural para que o conteúdo musical seja acessado e possibilita também uma liberdade expressiva muito maior do que a partitura, abrindo caminho para execuções pautadas na ação ativa da racionalidade corpórea, ou seja, do Princípio Audiotátil.

¹³⁵ A versão de Domingos Samenzato traz a letra composta para música de Canhoto por João do Sul.

¹³⁶ Em uma pesquisa de campo realizada a fim de testar a eficiência da aprendizagem por meio do áudio, vídeo, ou tablatura, Barros (2018) percebeu que a tablatura foi a que apresentou o melhor resultado (p. 32-35). Neste estudo foram considerados acordes, melodias com cordas soltas e melodias com cordas presas. Além disso, a tablatura foi o formato que apresentou menos Distorção Perceptiva da Performance Musical (DPPM), que seria a diferença entre o que o usuário/estudante acredita ter executado e o que ele efetivamente executou.

Figura 28 - Transcrição da versão de Baden Powell da música "Abismo de Rosas", composta por Canhoto.

ABISMO DE ROSAS
As recorded by Baden Powell, 1980
(From the 1980 Album NOSSO BADEN)

Transcribed by BrazilOnGuitar

Music by Canhoto
Arranged by Baden Powell

♩ = 100

Fonte: Versão gravada no álbum “NOSSO BADEN” e a transcrição realizada por *BrasilOnGuitar*

Pode-se notar um formato similar de representação do braço do instrumento no próprio método do Canhoto, com números simbolizando os dedos da mão esquerda a serem utilizados (Fig. 3), representação muito comum em métodos práticos que possuem uma ligação com a matriz visual pelo uso de simbologias e segmentações da experiência de se tocar um instrumento. Por outro lado, pelo fato de ela apresentar uma posição no violão, apenas, sem outros valores comuns à teoria musical tradicional, subentende-se que todos os outros elementos que devem ser aprendidos para a execução de uma música estariam a cargo de outros tipos de práticas, como a utilização do ouvido, da imitação e da visualização de alguém tocando. Esses tipos de práticas são comuns no caso da aprendizagem e exteriorização de estruturas *groovêmicas*, orgânicas de matriz cognitiva audiotátil.

A época de Canhoto pode ser relacionada sincronicamente com o período do “violão moderno” descrito por Dudeque¹³⁷, apresentando figuras representativas, como o violonista e professor Francisco Tárrega (1852-1909) e o violonista espanhol Andrés Segovia (1893-1987). De fato, Canhoto teve contato com intérpretes ligados a essa tradição, como Agustín Barrios, que de acordo com o colecionador Ronoel Simões em entrevista ao historiador Sérgio Estephan¹³⁸, visitava a fábrica de Di Giorgio e lá aconteciam os encontros. Por outro lado, a maior parte da prática musical de Canhoto estava relacionada às práticas aurais de aprendizagem e de produção musical. Em alguns casos, como na música "Viola minha Viola", o compositor apresenta um fraseado muito característico da música sertaneja, diretamente ligado à viola caipira, como as terças paralelas. Nota-se, inclusive, que a viola caipira possui

¹³⁷ Cf.: DUDEQUE (1994, p. 77-95)

¹³⁸ Cf.: ESTEPHAN (2017, posição, 2148 Edição Kindle)

um enraizamento na cultura brasileira anterior a cultura do violão¹³⁹. Além disso, podemos considerar o uso de oitavas paralelas na primeira frase da música, que podem remeter auditivamente a um fraseado de viola caipira, que possui algumas de suas cordas duplas afinadas em oitavas, como também os ligados muito característicos do fraseado da música sertaneja de raiz.

Figura 29 - Parte A (8 primeiros compassos) "Abismo de Rosas" - Canhoto

Fonte: Transcrição de Gilson Antunes

Após essas breves reflexões sobre algumas partituras, passamos para as análises sobre as onze interpretações de renomados violonistas do cenário brasileiro, tanto do século XX quanto do século XXI. Na tabela abaixo, apresentamos a lista de músicas algumas com informações importantes para a análise seguinte.

Tabela 2 - Gravações de "Abismo de Rosas", da mais antiga para a mais nova entre as escolhidas.

Gravações de "Abismo de Rosas"						
	Violonista	Esquema formal	Andamento aproximado	Partes com elementos novos*	Tipos de elementos novos	Obs.:
1	Américo Jacomino (Canhoto) (1889 -1928)	ABACA	190 BPM	Introdução diferente	Frases melódico-harmônicas na introdução	Possui uma introdução própria que não aparece em nenhuma das outras versões
2	Américo Jacomino (Canhoto)	ABAC	115 BPM	-	-	Bem mais lenta e com uma agógica bastante livre

¹³⁹ “De maneira geral, pode-se resumir em três frases a maneira como a viola é apresentada no meio musical: 1) a viola é um instrumento de origem portuguesa; 2) a viola está no Brasil desde o descobrimento; 3) a viola foi utilizada pelos jesuítas na catequização dos índios. Apesar de essas informações estarem embasada em trabalhos anteriores, o que se percebe é que elas dão a conhecer outro marco fundante do instrumento que se engendra à ‘origem’ caipira da viola” (DIAS, 2010, p. 13)

3	Américo Jacomino (Canhoto)	ABAC	110 BPM	-	-	Provavelmente esta versão foi utilizada para a transcrição da peça.
4	Aníbal Augusto Sardinha (Garoto) (1915-1955)	ABC	110 BPM	Todas	Não toca a introdução Mudanças harmônicas	Toca em um violão tenor.
5	Dilermando Reis (1916 - 1977)	ABAC	110 BPM	-	-	Violão com cordas de aço Interpretação muito livre
6	Paulinho Nogueira (1929- 2003)	ABCA	100 BPM	Introdução Parte C	Criou uma ponte entre a parte C e a parte A	Interpretação bastante livre
7	Baden Powell (1937-2000)	ABCA	70 - 90 BPM	Todas	Toca de uma forma muito livre modificando as harmonias e o arranjo Escalas novas	Interpretação muito livre
8	Raphael Rabello (1962-1995)	ABC	90 BPM	Todas	Escalas rápidas Modificações harmônicas Fim em trêmulo	Interpretação livre de uma pulsação
9	Gilson Antunes (1972-)	ABAC	120 BPM	-	-	Interpretação seguindo a transcrição realizada, seguindo a gravação de Canhoto de 1927
10	Duo Assad (Sérgio Assad 1952-) (Odair Assad 1956-)	ABC	100	Todas (Arranjo para duo de violões)	Arranjo da peça para duo de violões Modificações na harmonia Adição de uma seção improvisativa	Há uma seção improvisativa no meio da peça. As frases utilizadas lembram o fraseado de jazz.
11	Fábio Lima (1982-)	ABAC	90 BPM	-	-	Violão com cordas de aço

**Entende-se elementos novos em relação à partitura mais utilizada para a aprendizagem desta música, que nesta pesquisa está sendo considerada a transcrição de Gilson Antunes.*

A primeira comparação analítica que propomos foi entre a gravação de "Acordes do Violão" e a segunda gravação de Canhoto. Para compreender o processo criativo de violonista em relação à segunda apresentação da obra e o porquê de ela parecer ser mais elaborada. Levantamos a hipótese de que a segunda gravação utiliza elementos comuns à música sertaneja, que pode ter sido tomada como modelo.

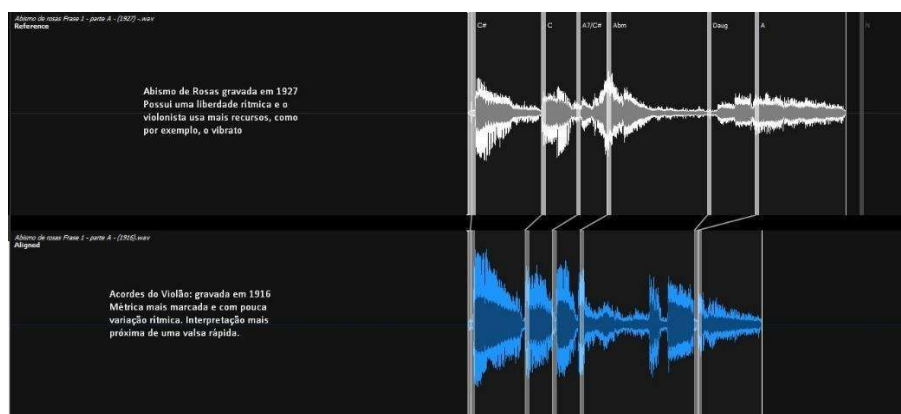
Buscamos relacionar aqui, a liberdade interpretativa do violonista às características fraseológicas da música caipira, principalmente o tipo de fraseado desenvolvido na viola caipira por meio de terças e sextas. Esse viés ideológico está mais relacionado a uma prática aural do que uma interpretação no sentido da tradição erudita europeia.

Para sustentar a hipótese, tomamos como parâmetro um conceito desenvolvido dentro da musicologia audiotátil, a ideia de *modelo extemporizativo*. Esse conceito parte da noção de

modelo, de Bernard Lortat-Jacob (1987). O autor classifica os tipos de modelo de acordo com a quantidade de “regras” estabelecidas antes da sua execução. Para isso, o autor utiliza a noção de densidade em que quanto mais elementos constitutivos preestabelecidos, mais denso é o modelo. Lortat-Jacob traz quatro tipos de classificações de modelos: composição, fórmula, composto ou modelo a ser descoberto. As classificações foram referências para desenvolver a ideia de modelo extemporizativo que utilizamos nesta pesquisa.

Consideramos esse conceito em paralelo com a noção do PAT e a CNA para traçar uma ideia sobre as práticas que levaram o violonista a criar uma interpretação mais elaborada”. Primeiramente, não tivemos a intenção apresentar um juízo de valor e apresentar as gravações posteriores como mais elaboradas do que a primeira gravação realizada pelo Canhoto e sim relacionar a primeira obra a uma lógica operativa ligada à visualidade (atingida de forma mediada), enquanto a segunda possui mais características que tem origem na matriz cognitiva audiotátil.

Figura 30 - Através da comparação realizada no software Sonic Lineup, podemos observar como há uma dilatação temporal na gravação de 1927



Fonte: Acervo pessoal¹⁴⁰

Além das imagens geradas por *software*, realizamos ainda medições que são apresentadas por gráficos, tabelas e espectrogramas. O primeiro passo foi medir a duração dos tempos em segundos, comparando as duas gravações consideradas contrastantes: "Acordes do Violão" (1916) e "Abismo de Rosas" (1927). A tabela abaixo apresenta a duração de cada tempo em segundos da primeira parte da música:

¹⁴⁰ A seção analisada pode ser ouvida no link: <https://youtu.be/dThVuD7jP8s> acessada: 01.05.2022

Tabela 3 - Tabela duração dos tempos – "Abismo de Rosas" – Parte A – gravações de 1916 e 1927. (duração em segundos)

Tempos	Compassos	Duração- 1916 ("Acordes do Violão")	Duração – 1927 (Abismo de Rosas)
1	1	0,62	0,7
2		0,34	0,42
3		0,22	0,18
1	2		
2		0,94	1,270
3		0,34	0,390

Fonte: O autor

O excerto extraído das peças foi da primeira frase da parte A dos fonogramas, mais especificamente os dois compassos. Foi possível perceber que apesar de existir uma proporcionalidade entre as durações dos tempos, o primeiro tempo de ambos os compassos tem uma duração maior em relação ao segundo e terceiro tempos. Nota-se ainda que no início do segundo compasso, esse desvio se expande, principalmente na versão de 1927. Esse fator normalmente é associado à liberdade interpretativa ou expressão musical do músico.

Figura 31 - Tabela de comparação entre a duração dos tempos – Parte A – Acorde do violão e "Abismo de Rosas".



Fonte: Acervo pessoal¹⁴¹

Para desenvolver uma reflexão sobre o assunto, Caporaletti parte da noção pareysoniana ao executar a obra, o artista inventa o modo de fazer, seguindo os preceitos da Teoria da Formatividade¹⁴². A primeira distinção entre uma obra interpretada a partir de critérios visivos, em relação a uma obra produzida a partir da audiotatibilidade é a mediação utilizada para o ato

¹⁴¹ A seção analisada pode ser ouvida no link: <https://youtu.be/dThVuD7jP8s> Acessada: 01.05.2022

¹⁴² Cf.: CAPORALETTI (2014b, p. 36-39)

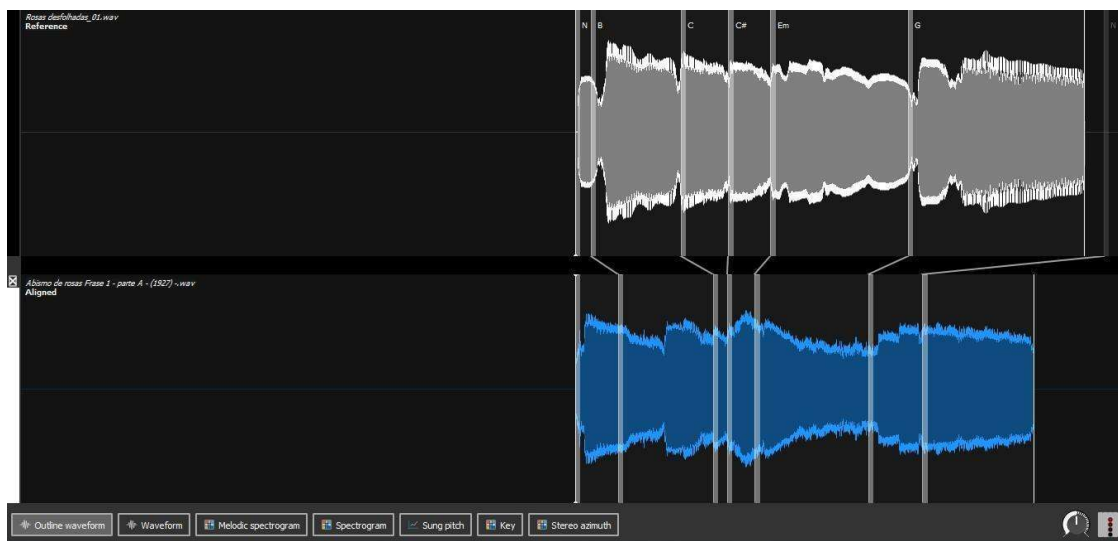
criativo. Com isso, o tipo de formatividade é distinto de um caso em relação ao outro. De acordo com o autor, a essência de uma obra fundada a partir do princípio epistêmico visual resulta de uma tensão dialética entre o texto anotado e um conjunto de inúmeras execuções da peça.

Outra forma de se compreender a diferença entre as práticas interpretativas ligadas à visualidade em comparação com a audiotatibilidade, é a noção de *Schèmes d'ordre* (esquemas de ordem) e os *Schèmes de relation d'ordre* (esquemas de relação de ordem) de Michel Imberty (2003). Os *Esquemas de relação de ordem* seriam responsáveis pela nossa compreensão de elementos estruturais cognitivamente reversíveis, tais como notas, acordes, escalas, métricas e etc. Um acorde de dó maior, por exemplo, continua sendo dó maior segundos depois de sua execução. O esquema possui ainda uma hierarquia super ordenada pelo sentido de várias regras combinatórias. Essas regras se tornam problemáticas quando se tem a produção de estruturas que nas casas decimais dos milissegundos, como acontece com o *swing*. Os esquemas de ordem, portanto, aparecem desses casos, onde a construção da realidade é configurada pelas faculdades sensoriais ativas graças ao PAT.

Na figura abaixo apresentamos uma análise realizada no *software Sonic Lineup*, que compara gravações e identifica similaridades entre os áudios. A parte A de "Abismo de Rosas" apresenta uma estrutura muito similar à A de "Rosas Desfolhadas"¹⁴³. Ambas as músicas possuem frases ascendentes realizadas em oitavas paralelas, retornando à nota inicial na última nota da frase.

¹⁴³ N° do disco: 123246 / 123247. Gravadora: Odeon R. Data de lançamento: 1927. Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/disco/13939/odeon-r-123246-123247>. Acessado: 29.04.2022.

Figura 32 - Excerto da parte A de “Rosas Desfolhadas” (acima) e Excerto da parte B de "Abismo de Rosas" (Abaixo)



Fonte: Acervo pessoal¹⁴⁴

Ao classificar Américo Jacomino como um violonista que tem ligação com a tradição audiotátil, levantamos a ideia de que sua poética possui as *participatories discrepancies* que Caporaletti relaciona à natureza psicocorpórea da energia formante. Ter isso em mente pode contribuir para os processos de aprendizagem desse tipo de música. Assim, em uma perspectiva pedagógica, ouvir a peça seria fundamental para a aprendizagem. Em uma entrevista, Gilson Antunes destaca a dificuldade técnica presente no repertório de Canhoto, quando se transcreve as peças:

“Mesmo tendo deixado registrado apenas menos da metade das obras que ele compôs, da para ter uma ideia realmente grande de como ele tocava né...E é **realmente incrível, porque colocando aquilo na partitura e dando para um violonista erudito tocar, realmente vê que são peças que não são fáceis né... São peças que demandam muito a capacidade técnica do instrumentista.** Quando eu fiz a minha dissertação existiam partituras publicadas para violão, né. Mas eram partituras que foram feitas após a morte do Canhoto, né. E muito bem-intencionadas inclusive, né. Só que não eram muito fiéis ao que o Canhoto tocava, né. E com a minha pesquisa era musicológica né, eu tive que realmente ir na fonte né, então eu faço da maneira que o Canhoto tocava basicamente. Uma ou outra coisa eu mudo por que eu sentia que o Canhoto se gravasse de novo ele mudaria né, mas na essência é basicamente como o Canhoto tocava. Sem nenhuma interferência editorial drástica, digamos assim, né. Então eu acho que essa seria a melhor maneira da gente conhecer a obra do Canhoto pra tocar, da maneira que ele fazia, porque ele sabia exatamente o que ele queria no violão e eu acho que o respeito à essa maneira que ele fazia vale à pena ser mantido.”¹⁴⁵

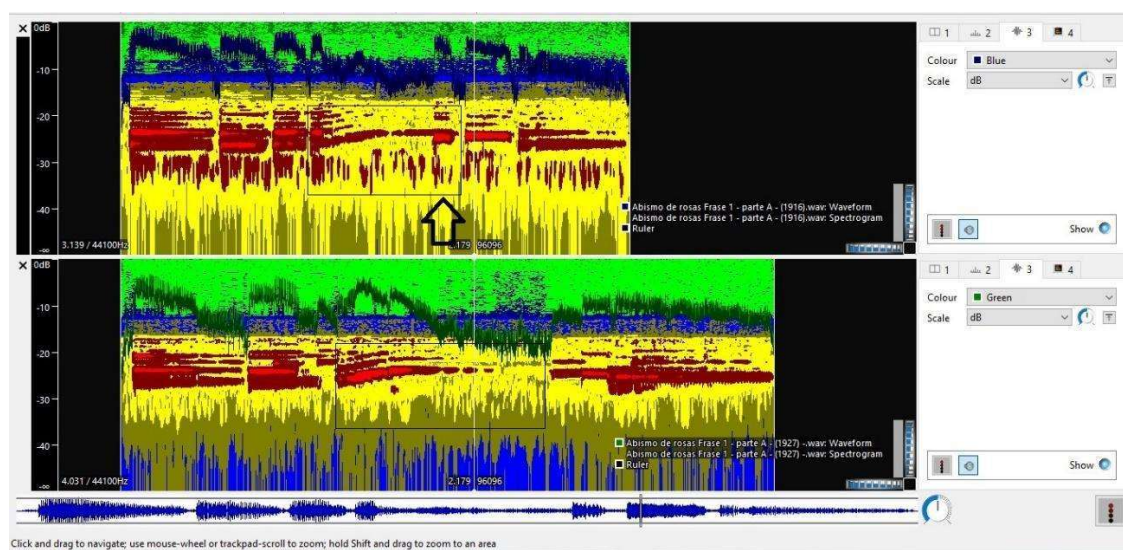
¹⁴⁴ A seção analisada pode ser ouvida no link: https://www.youtube.com/watch?v=I_mGRJ-Y2RE Acessado: 23.04.2022

¹⁴⁵ Transcrição de uma parte da entrevista realizada no Programa Camarim TV UFPB - Parte 2. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uj8lo1a6Y6c> – (A fala inicia aos 30 segundos) Criação e apresentação – Jorge Castro (GRIFO NOSSO) acessado em: 16/04/2021

Na entrevista realizada no programa Camarin, Gilson, além da dificuldade técnica encontrada por violonistas ligados à tradição do violão erudito de aprender as músicas de Canhoto, também é destaca a dificuldade de se tocar a música através da partitura. No fim da entrevista, o violonista diz ainda que a melhor maneira de se conhecer a obra de Canhoto seria tocando da forma que ele fazia, ou seja, tendo como base as gravações. De certa forma, podemos dizer que para se acessar o conteúdo musical de Canhoto, as gravações são fundamentais.

Considerando a ideia de que Canhoto tenha sofrido a ação do PAT, podemos destacar que no sentido das características audiotáteis do violonista é a presença dos *groovemas*, como temos apresentado. No item 3.2.2, identificamos na música "Viola minha Viola" um *groovema* característico do modelo extemporizativo da música caipira. Aqui pretende-se capturar a imagem, também por espectrograma de um *groovema* presente nas músicas "Acordes do Violão" e "Abismo de Rosas. Apresentamos a imagem abaixo contendo o que consideramos ser *groovemas* capturados na parte A de ambas as músicas, nas famosas oitavas paralelas:

Figura 33 - Groovemas - Parte A "Acordes do Violão" (acima - 1916) e Abismo de Rosas (1927). Espectrograma Sonic visualizer. Em destaque, a presença de uma variação, tanto temporal quanto no acompanhamento.



Fonte: Acervo pessoal¹⁴⁶

A parte destacada acima consiste em uma pequena variação que Canhoto tem em sua primeira gravação e que não aparece nas outras gravações. Pode-se perceber um prolongamento, que traz a característica “chorosa” da interpretação mais livre da peça na gravação de 1927. Analisando o repertório de Canhoto, constatamos que a liberdade interpretativa do violonista tem sua origem, muito provavelmente ligada à música caipira, que

¹⁴⁶ A seção analisada pode ser ouvida no link: <https://youtu.be/17JIsfQx2Ig> Acessado: 23.04.2022

tem como característica uma liberdade interpretativa transmitidas pela oralidade. Um argumento que pode contribuir para sustentar esta hipótese é o fato de que a versão canção desta peça foi gravada em uma versão com viola caipira com uma levada de guarânia, pelo violeiro Moacyr Santos e a cantora Sandra Pereira¹⁴⁷. Outra ideia que pode ajudar a aproximar a valsa lenta de Canhoto da música sertaneja de raiz é a própria presença de oitavas paralelas. Esta sonoridade pode remeter à sonoridade da viola caipira indiretamente, já que sua afinação conta com cordas duplas afinadas em oitavas. Na própria música "Abismo de Rosas" temos a presença de terças paralelas, comumente usadas em solos de viola caipira.

Figura 34 - Terças paralelas - "Abismo de Rosas".

Fonte: Transcrição Gilson Antunes

Podemos observar, na imagem acima, não apenas a presença das terças paralelas características da viola caipira, mas também os ligados, muito característicos do modelo extemporizativo da música caipira. Apesar de ainda assim ser muito difícil concluir com total certeza se a interpretação de Canhoto de "Abismo de Rosas" tem suas fontes na música caipira ou na valsa europeia, as pistas apresentadas apontam para uma direção em que Canhoto surge no cenário musical com diversas fontes, sendo a música caipira, principalmente características ligadas à viola, uma das vertentes mais predominantes e que consideramos a principal ligação entre Canhoto e a Teoria das Música Audiotáteis.

¹⁴⁷ Versão gravada no CD "Moacyr e Sandra com Jeitinho Caipira" Lançado no ano de 2005. Letra de João do Sul e Américo Jacomino (Canhoto). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=omj_AY7BinQ acessado: 16.04.2022.

3.3.2 A transmissibilidade das fontes audiotáteis de Canhoto através de fonogramas da peça "Abismo de Rosas"

Neste subcapítulo, realizaremos uma série de análises a fim de perceber indícios da transmissão de valores audiotáteis por meio de registros fonográficos. Para isso, serão identificadas referências visuais e audiotáteis que estejam presentes em cada uma das gravações estudadas seguindo os parâmetros de análise: (1) fidelidade ou não à partitura; (2) adição ou não de elementos novo durante a execução; (3) respeito ou não a uma pulsação contínua durante toda a música; (4) existência de uma ação propulsiva ou depulsiva (5) se foi possível notar o processo de subsunção mediológica¹⁴⁸; (6) se existe alguma seção com improvisações ou/e extemporizações. Apresentamos, portanto, as análises separadas por artista a seguir:

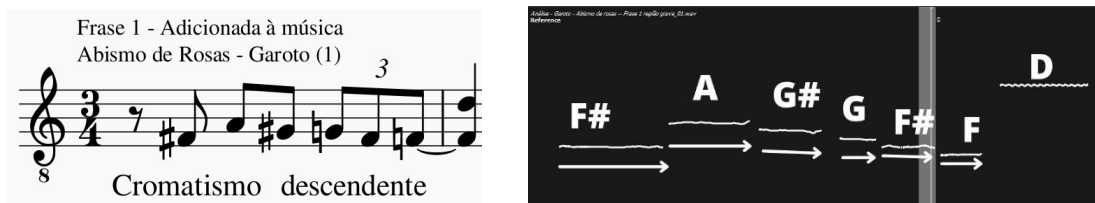
- **Aníbal Augusto Sardinha (Garoto) 1ª versão:**

Na sua primeira gravação da peça "Abismo de Rosas", realizada em um violão tenor, Garoto adiciona novos recursos durante a gravação, como frases melódicas na região médio-graves para preenchimento temporal, principalmente onde se tinha notas de longa duração na versão de Canhoto. Esses tipos de frases geralmente são realizados de forma improvisada e são muito comuns em gravações de grupos regionais, e fazem parte, inclusive, da sonoridade característica dos grupos de choro.

Ao inserir esse tipo de recurso criativo, Garoto sofre a ação do PAT, pela externalização de estruturas não segmentadas e orgânicas. Em paralelo a isso, o violonista sofre ainda o efeito da CNA, ao inserir no suporte uma gravação que possui valores audiotáteis, vislumbrando a possibilidade de ser reconhecido artisticamente pelo registro.

¹⁴⁸ Como apresentamos no capítulo 2.2 desta dissertação, a subsunção mediológica mudança do *medium* cognitivo formador de experiência, de um meio audiotátil para outro visual ou vice e versa. São considerados ainda a relação de subordinação e prevalência entre as mediações durante um processo criativo, onde apenas um meio pode assumir a função de formador da experiência estética.

Figura 35 - À esquerda, transcrição de um excerto "frase 1" (aos 1min) da interpretação de Garoto sobre a peça "Abismo de Rosas". À direita, análise utilizando a função sung pitch do software Sonic Lineup, com a adição de setas para apresentar as durações de cada



Fonte: Gravação realizada em um Violão tenor 1951 – Gravadora Odeon - 13.119-a¹⁴⁹

Através da referência visual (a transcrição), percebemos a diferença na duração entre os eventos sonoros da frase melódica realizada na região médio grave. Percebemos ainda a característica adaptativa do processo de subsunção mediológica, que no caso da transcrição, por exemplo, precisa ajustar a duração dos sons a uma métrica que contém durações definidas. Esta característica muito comum nos grupos de choro, faz parte do modelo extemporizativo do gênero. Esses seriam, portanto, alguns indícios da presença de fontes audiotáteis registradas por Garoto.

Uma referência indicativa da transmissibilidade de estruturas audiotáteis por meio do registro musical é a presença da mesma estrutura L – S – S (*Long - Short - Short*¹⁵⁰) na frase inicial de Canhoto (*vide* figura 16 ou tabela 03) e no início da frase 1 que acabamos de analisar (*vide* figura 35.1).

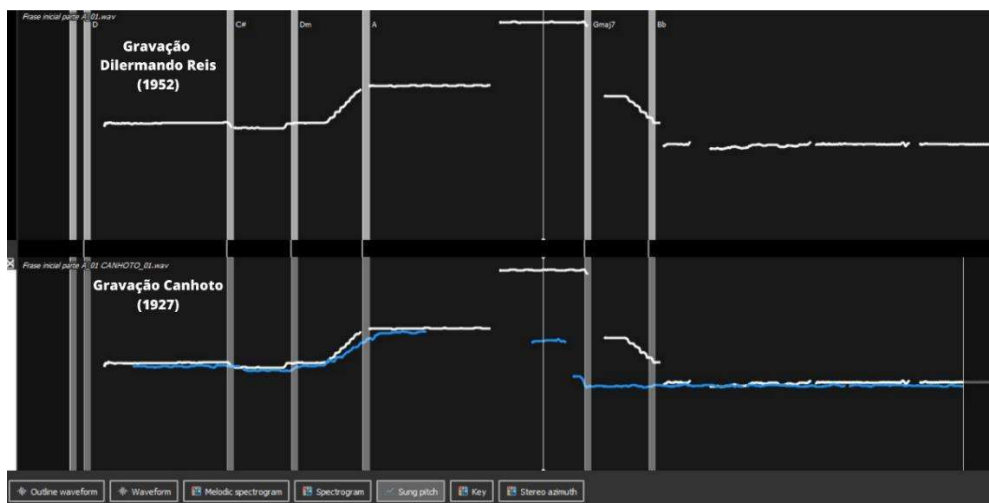
- **Dilermando Reis:**

A gravação de Dilermando, realizada em 10 de abril de 1952, talvez seja a gravação mais representativa, reconhecida e inspiradora da valsa "Abismo de Rosas". Nela, notamos a presença de um fraseado muito similar à versão gravada por Canhoto em 1927. Realizamos, portanto, uma comparação utilizando o *software Sonic Lineup*, que possibilita várias formas de comparações entre excertos musicais. A parte escolhida foi a primeira frase da parte A:

¹⁴⁹ A seção analisada pode ser ouvida no link: <https://www.youtube.com/watch?v=2x2puDamPDY> acessado: 23.04.2022

¹⁵⁰ Traduzido do inglês “Longo – curto – curto”, este formado para se referir aos eventos sonoros é utilizado por Caporaletti para descrever a subdivisão do *tactus* característico do jazz em formato ternário. Aqui fizemos uma adaptação desta forma para estudar o caso de Canhoto.

Figura 36 - Análise comparativa entre as gravações de Canhoto (1927) e Dilermando Reis (1952) Acima, gravação de Dilermando e abaixo gravação de Canhoto, com os eventos sonoros sendo demarcados em azul.



Fonte: Acervo pessoal¹⁵¹

Através dessa análise comparativa percebemos como é similar a duração dos eventos sonoros em ambas as gravações. Chamamos a atenção para a existência de uma liberdade expressiva que ultrapassa os limites da escrita musical, principalmente nesse excerto. A característica de uma interpretação por vezes chamada de “mais elaborada”¹⁵² ou ainda “mais chorada”, pode estar relacionada a ação do corpo, em detrimento de uma lógica baseada em ritmos ou estruturas segmentadas. Com base na TMA, tais elementos só podem ser transmitidos através da oralidade (onde há o PAT sem a ação da CNA) e através das mídias (onde se tem PAT+CNA). Nossa hipótese é a de que Dilermando tenha adquirido essa maneira de interpretar por uma das duas formas, muito provavelmente pelo contato com os discos de Canhoto, ou ainda, com uma expressividade de se tocar que seja comum para a época.

- **Paulinho Nogueira**

Na versão registrada por Paulinho Nogueira pode-se perceber na parte A uma certa similaridade com a forma interpretativa de Dilermando Reis, como também a de Canhoto. A seção B também possui uma interpretação bastante pautada em uma melancolia e liberdade expressiva, principalmente em relação aos intervalos de terças muito comuns na música caipira. Isso não acontece na seção formal C. Nessa seção o violonista muda um pouco a forma

¹⁵¹ A seção analisada pode ser ouvida no link: <https://youtu.be/fIEYO5J9GW0> acessado: 23.04.2022

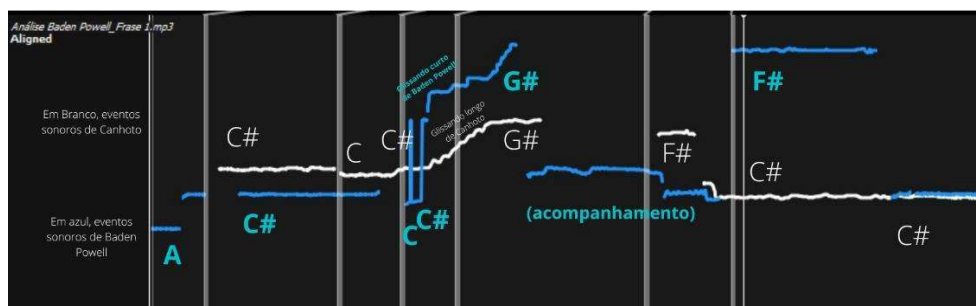
¹⁵² Estes termos foram retirados do texto que acompanha o CD Violão Imortal, com obras do Canhoto. Ao comentar sobre a peça Abismo de Rosas, o pianista Alexandre Dias relata que esta versão é mais chorada e elaborada que a versão Acordes do violão.

interpretativa, com uma pulsação mais marcada sem abertura para extemporizações. Baseado nessas informações e na escuta apurada da execução entendemos que as seções A e B possuem referências estéticas de origem audiotátil, enquanto a seção C, por outro lado, possui em sua particularidade formativa referências estéticas do tipo visual especificamente nessa parte.

- **Baden Powell – 1980 LP Nosso Baden**

A versão de Baden Powell talvez seja a versão solo mais diferente da interpretação de Canhoto entre as músicas que analisamos. O violonista apresenta um rearranjo da música com vários elementos novos, mantendo a melodia e seu caráter melancólico, somado a frases rápidas e uma harmonização com novos acordes. Esta interpretação por si só merecia um trabalho a parte de análise, dada a quantidade de elementos a serem estudados. Contudo, chamamos a atenção nesta pesquisa para duas questões: a forma que Baden executa a primeira frase da parte A da música e os fatores envolvidos na transcrição.

Figura 37 - Eventos sonoros presentes nas gravações de Baden Powell (1980) e Canhoto (1927)



Fonte: Acervo pessoal¹⁵³

Na medida que analisamos as execuções, percebemos que cada uma possui suas particularidades e formas de se expressar. Algumas possuem uma proximidade maior em relação ao que foi executado (e conseqüentemente mais próximos também dos *grooves* produzidos pelo próprio Canhoto), outras voltadas para a visualidade e os aspectos interpretativos comuns à execução de uma música na partitura e outras apresentam estruturas e formas expressivas individuais, características do próprio indivíduo. Esse tipo de expressão Caporaletti chama de *swing* idioleto¹⁵⁴, cuja definição utilizamos para descrever a interpretação de Baden Powell. O violonista expõe na sua execução várias referências estruturais de um *swing*

¹⁵³ A seção analisada pode ser ouvida no link: <https://www.youtube.com/watch?v=Chz9rUkkjwQ> Acesso: 23.04.2022

¹⁵⁴ O *swing* idioleto seria uma linguagem individualizada e específica de um músico. (CAPORALETTI, 2014, p. 291-292)

característico da sua performance. Quando a lógica operativa visual subsume tais valores expressivos únicos, perde-se parte desses aspectos presentes no fonograma. Portanto, para reaprender a peça, reiteramos a importância da escuta como uma ferramenta para perceber esse tipo de recurso estético utilizado por Baden.

Figura 38 - Excerto da transcrição de "Abismo de Rosas", realizada por BrazilOnGuitar. Na imagem, a primeira frase da parte A da música. Compassos 6 a 8.

Fonte: *BrazilOnGuitar*

Figura 39 - Excerto da transcrição de "Abismo de Rosas", realizada por Gilson Antunes. Na imagem, a primeira frase da parte A da música. Compassos 9 a 11

Fonte: *Transcrição de Gilson Antunes*

Ao traçar uma comparação entre o áudio, a análise e os excertos retirados de partituras comumente utilizadas para a aprendizagem dessas duas versões, podemos chegar à seguinte conclusão: o suporte tecnológico de escrita ocidental não possui elementos estruturais capazes de registrar as minúcias e características microestruturais presentes nas execuções de Baden e de Canhoto. Mesmo que haja uma exímia aproximação com o que foi registrado, existem fatores estilísticos realizados durante a execução desse tipo de música que dependem de uma ação individualizada - assim, os princípios epistêmicos de ambas mediações são distintos.

Figura 40 - Excerto da transcrição realizada por BrasilOnGuitar. Compassos 70 e 71.

The image shows a musical score for guitar. The top staff is in treble clef, G major (one sharp), and 4/4 time. Measure 70 contains three chords: G major (5-7-9), D major (2-4-5), and G major (5-7-9). Measure 71 contains a melodic line: G4 (2), A4 (3), B4 (2), A4 (3), G4 (2). The guitar tablature below shows the fretting for each measure.

Fonte: *BrazilOnGuitar*

Sobre o problema da transcrição de músicas que possuem a ação do PAT, podem surgir ainda outros problemas: a dificuldade de execução de alguma parte causada por rítmicas complexas não pensadas de forma segmentada pelo compositor, o distanciamento do que é realmente executado em uma gravação (Fig. 40). Nesse processo, que chamamos de subsunção mediológica, consiste em determinar qual *médium* será predominante e qual será subordinado. No caso das transcrições, o *médium* visual subsume os meios audiotáteis e nesses processos surgem estruturas que a priori seriam extremamente complexas para se construir em uma improvisação ou extemporização.

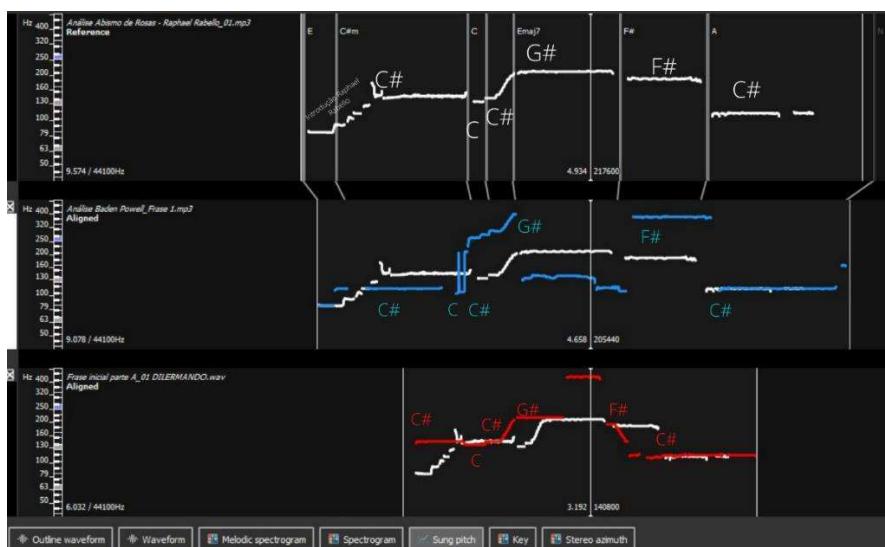
A utilização de uma tablatura em paralelo à transcrição de Baden é outro fator interessante, já que ela possui menos regras e especificidades do que a partitura. Ela seria um intermédio entre o áudio e a partitura, com as referências das casas do instrumento e as cordas, mas sem as referências rítmicas. De certa forma, a tablatura propicia a produção de músicas audiotáteis, porque depende de uma internalização do ritmo, em um primeiro momento, para a externalização durante a execução. O uso desse recurso lembra ainda os métodos práticos analisados no capítulo I, que têm formas figurativas de apresentar os acordes de forma similar às tablaturas.

- **Raphael Rabello**

Raphael revelou que "Abismo de Rosas" foi a primeira música que o atraiu a atenção para tocar violão durante a entrevista realizada em 1993 para o programa Ensaio da Tv Cultura¹⁵⁵. Ao realizar a análise sobre a primeira frase, percebe-se tanto visualmente quanto auditivamente a similaridade que essa versão tem com o registro realizado por Dilermando Reis e também de Baden Powell.

¹⁵⁵Entrevista e execução de Raphael Rabello disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kW7IhJVOIV0> – acessado: 08.03.2022.

Figura 41 - Análise realizada no software Sonic Lineup, com a primeira frase a parte A da música "Abismo de Rosas". Acima, em branco, a gravação de Raphael Rabello, no meio e em azul os eventos sonoros da gravação de Baden Powell e abaixo, em vermelho, a gravação.



Fonte: Acervo pessoal¹⁵⁶

Nessa versão, o violonista interpreta de forma bem livre, com uma pulsação contínua e bastante pessoal. De acordo com a TMA, esse tipo de interpretação não teria como padrão os desvios expressivos característicos das músicas de tradição ocidental, como o rubato, ou ritardando, justamente porque as frases complementares tocadas por Rabello seriam desvios percebidos são relativos à *continuous pulse*. Este pulso contínuo se difere da noção de tempo metronômico.

- **Gilson Antunes – 2003 - CD - Obras Para Violão de Américo Jacomino**

A versão interpretada por Gilson Antunes apresenta pontos interessantes para se discutir, haja vista que o intérprete desenvolveu sua pesquisa de mestrado sobre o Canhoto, além de ser o transcritor da partitura mais utilizada neste trabalho para as análises. A interpretação de Gilson talvez seja a mais próxima da gravação de 1927 realizada por Canhoto. Ao fazer o alinhamento das melodias no programa *Sonic Lineup*, percebemos uma similaridade muito grande entre os eventos sonoros:

¹⁵⁶ A seção analisada pode ser ouvida no link: <https://www.youtube.com/watch?v=DcI6kHEUihc> Acessado: 23.04.2022

Figura 42 - Comparação entre a execução de Canhoto e de Gilson Antunes da peça "Abismo de Rosas".



Fonte: Acervo pessoal¹⁵⁷

A respeito disso, podemos propor duas reflexões: a primeira delas é que pelo intenso contato que Gilson teve com os registros fonográficos de Canhoto, pode ter sido fundamental para que ele se apropriasse de estruturas suprasegmentadas de origem audiotátil presentes nas músicas do violonista estudado. Gilson cita, inclusive em uma entrevista já apresentada (*vide* nota de subcap. 3.2.1), que a melhor forma de se conhecer a obra de Canhoto é tocar da forma que ele fazia. Apesar do contato intenso com a visualidade e o iminente processo de subsunção mediológica, do áudio para a escrita, Gilson mantém em sua execução estruturas do tipo audiotátil.

- **Duo Assad**

A versão de "Abismo de Rosas" executada pelo Duo Assad foge um pouco do objetivo das nossas análises, por ser uma versão realizada para duo de violões. Porém, ela tem vários aspectos interessantes e por isso consideramos utilizá-la. Chamamos a atenção neste trabalho para a forma escolhida pelo duo para apresentar a obra. As partes A e B mantêm a melodia quase inalterada, com um arranjo para dois violões, buscando manter certas similaridades com a composição de Canhoto. Porém, na seção C o duo introduz uma levada e um fraseado muito comum no jazz e inicia, inclusive, uma sessão improvisada, com o solo de Sérgio Assad no violão. Sobre esse solo, o músico se projeta através de um modelo extemporizativo muito usado no jazz. A versão foi executada ao vivo em Oxford na *Holywell Music Room - St. John's College, Oxford*¹⁵⁸. Além dessa versão, existe também a versão gravada em estúdio que é muito similar à versão ao vivo, com exceção do solo que possui modificações¹⁵⁹.

¹⁵⁷ A seção analisada pode ser ouvida no link: <https://www.youtube.com/watch?v=r6OvzdELqOw> Acessado: 23.04.2022

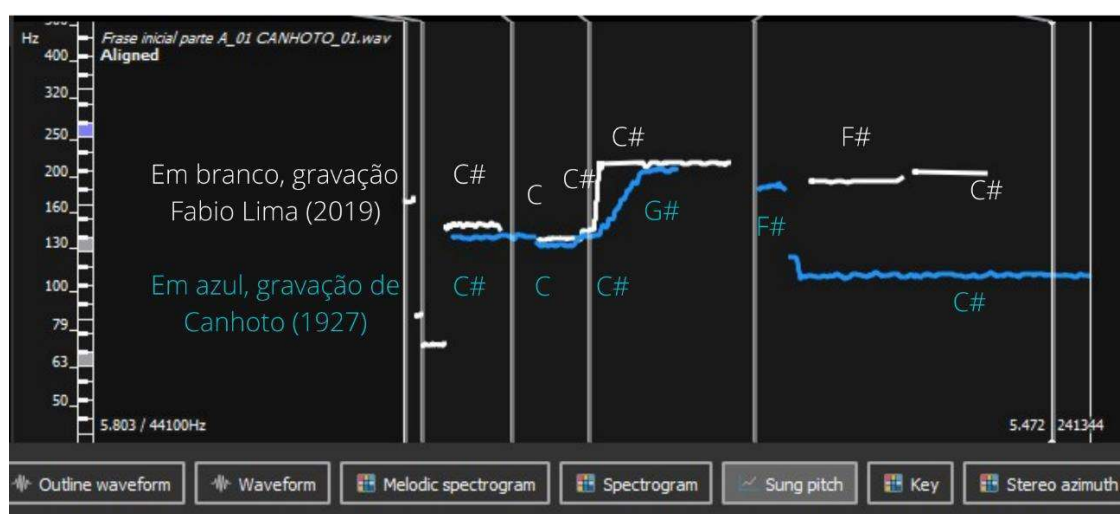
¹⁵⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hALtLrcvbwo> acessado em 08.03.2022

¹⁵⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kq3TeMtiQkc> Acessado em 08.03.2022

- **Fábio Lima**

No caso do violonista Fábio Lima, foi possível perceber, assim como Gilson Antunes, um cuidado muito grande com a sonoridade, limpeza do som, a dinâmica e o fraseado. Fabio busca se aproximar, provavelmente da gravação realizada por Dilermando Reis. Ele usa inclusive um violão com encordoamento de aço para se aproximar da sonoridade. Fabio registra a famosa estrutura onde o primeiro tempo tem uma duração maior do que os outros dois tempos do compasso.

Figura 43 - Comparação entre a parte A das execuções de Fabio Lima e de Canhoto, da peça "Abismo de Rosas".



Fonte: Acervo pessoal¹⁶⁰

É importante ressaltar ainda que o violonista tem uma formação ligada ao violão erudito, apesar de ele não se restringir a esse ramo. Percebemos, ainda, a presença de referências estéticas ligadas à visualidade, como *rubato* e *rallentando*. Por outro lado, o destaque da gravação de Dilermando Reis para as comparações está justamente nos atributos desenvolvidos além do que está escrito ritmicamente.

3.3.3 Resultados obtidos a partir da análise e reflexão teórica

As análises realizadas nesta pesquisa tiveram como foco inicial o método de Canhoto, posteriormente, os fonogramas registrados pelo violonista e, por fim, uma série de gravações

¹⁶⁰159 A seção analisada pode ser ouvida no link: <https://www.youtube.com/watch?v=VolRjlu8kAs> Acessado: 23.04.2022

de violonistas representativos para o cenário cultural violinístico brasileiro. Em um primeiro momento, tínhamos em mente que o método prático de Canhoto seria um reflexo da sua forma de pensamento do violonista, sua poética, e que a análise dessa mediação poderia dar pistas a respeito do seu processo criativo. A hipótese inicial era de que tanto os métodos quanto as gravações poderiam evidenciar a natureza audiotátil da poética do violonista estudado, bem como a funcionalidade do meio como transmissor de fontes audiotáteis pelas gerações futuras. De fato, foi possível perceber que o método estudado seria bastante propício para a profusão e aprendizagem de estruturas complexas, produzidas pelo Princípio Audiotátil. Nos áudios foi possível perceber ainda a presença dessas estruturas de diversas formas, na maioria das vezes aliadas às referências visuais que o violonista fatalmente teve contato, seja de forma mediada, pelo contato com alguma metodologia, ou ainda através de referências auditivas.

As fontes audiotáteis identificadas através das análises sobre os fonogramas apareceram em um primeiro momento na macroestrutura da peça “Viola minha Viola”, identificadas e classificadas a partir da noção de *extemporização* descrita por Caporaletti. Nessa análise foi possível perceber a existência de seções extemporizativas, a ação propulsiva do *groove* de viola caipira, e conseqüentemente a ação do Princípio Audiotátil. Além disso, o conceito de Codificação Neoaurática contribuiu para perceber os principais efeitos cognitivos da mediação tecnológica na poética de Canhoto, que se projetava esteticamente através do disco e com isso, uma nova aura surge em torno do disco, que funciona como um agente capaz de textualizar a performance do violonista. A análise dos fonogramas da música "Abismo de Rosas" também nos trouxe uma outra perspectiva a respeito das mediações. Foi possível destacar, de forma introdutória, a fim de se manter dentro dos limites do escopo de um trabalho de mestrado, a transmissibilidade de estruturas audiotáteis através da mediação tecnológica em várias das gravações. Identificamos, de uma forma visual, baseado nas imagens geradas por *softwares*, a transmissão de estruturas que não podem ser escritas por meio da partitura, capturadas e comparadas de uma forma visual, a fim de comprovar hipóteses levantadas a partir da escuta.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

As propostas de análises e reflexão teórica aplicadas nesta pesquisa foram aberturas do campo musicológico para questões muito importantes na atualidade, como o impacto das mediações na cultura e as formas de compreensão das atividades musicais no mundo. A associação da expressividade de Canhoto às práticas de tipo audiotátil trouxe uma proposta de abordagem de uma temática que de certa maneira carece de explicações plausíveis, como o caso do *groove* na música brasileira. Isso nos levou a uma série de discussões a respeito do *groove*, e principalmente abrir novas perspectivas de análises sobre fonogramas históricos, considerando a potência deste recurso.

O uso de uma abordagem que considera os efeitos do *médium* sobre a prática violonística contribuiu para a compreensão de processos pouco comentados no âmbito de estudos musicológicos voltados para o cenário cultural do violão no Brasil. Normalmente, as pesquisas são construídas a partir de uma perspectiva histórica ou bibliográfica, até mesmo quando o estudo foca no processo poético ou obras dos violonistas, têm-se as partituras, textos e publicações de jornais como fonte principal de estudos, no entanto, nossos principais referenciais de estudo foram os fonogramas. Percebemos que os atributos estéticos característicos da prática musical de violão no Brasil ultrapassam os limites do suporte de escrita musical de tradição europeia. Aspectos estruturais complexos, como o *groove* de viola caipira, executado por Canhoto na peça “Viola minha Viola”, por exemplo, são textualizados apenas com a chegada das mediações tecnológicas de gravação. Sobre essa peça, realizamos uma análise que contribuiu para a compreensão das estruturas macroestruturais e microestruturais, utilizando conceitos chave no âmbito da Teoria das Músicas Audiotáteis, como a noção de extemporização, que remete a um processo orgânico de produção musical, desenvolvido a partir de um modelo, que é variado de forma intuitiva. Já em um nível microestrutural, encontramos uma outra estrutura que também aparece nas culturas de uma forma moldável e não petrificada, que é o *groovema*, a menor partícula formativa do *groove*.

A partir da verificação e confirmação da existência das estruturas supracitadas, partimos para um outro nível de análise, mais ampla, reflexiva e superficial sobre a transmissibilidade de tais formas expressivas por meio dos fonogramas. As análises comparativas realizadas entre os fonogramas de “Abismo de Rosas”, demonstraram que as fontes audiotáteis, presentes nos fonogramas, podem ser difundidas pela mediação fonográfica. Durante nossas análises, encontramos tanto interpretações que foram construídas a partir de referências visuais, por meio de transcrições dos áudios (onde ocorre o processo de subsunção mediológica) quanto pelo uso

da matriz cognitiva audiotátil (que possui o PAT como forma formante). Assim, a Teoria das Músicas Audiotáteis foi empregada neste trabalho como uma referência, justamente para discutir sobre as nuances *groovêmicas* percebidas auditivamente nos fonogramas registrados por Canhoto e, conseqüentemente, contribuir para se compreender os aspectos singularizantes do violonista em seus fonogramas e de outros violonistas estudados. Durante as análises, percebemos que algumas gravações se aproximam muito da execução de Canhoto, enquanto outras propõem novas formas de interpretar, inclusive por meio de arranjo. Nas interpretações de Garoto, Raphael Rabello, por exemplo, são adicionadas frases muito características do violão 7 cordas no ambiente do choro. Já nos fonogramas registrados por Baden Powell e Duo Assad, surgem novas formas totalmente características de se tocar a peça, produzindo formas expressivas que, em certo momento, se aproximam das fontes audiotáteis de Canhoto e em outro, de suas próprias fontes. Por fim, em outras gravações, como a de Gilson Antunes, Fábio Lima, Paulinho Nogueira e Dilermando Reis, há uma grande influência da visualidade, apesar de que é possível perceber, ainda assim, os traços estilísticos de Canhoto de uma forma visual nos pequenos excertos analisados.

Ressaltamos que apesar das referências audiotáteis encontradas, o violonista possui fontes visuais, mesmo sem ter contato com esse tipo de mediação (ou apenas com pouco contato). Consideramos que ambas as fontes (audiotáteis e visuais) são importantes para a produção musical na sociedade e para se entender as relações sociais e culturais. O acento epistemológico trazido nesta pesquisa sobre a musicologia audiotátil, bem como uma busca incessante por essa fonte, se deu justamente porque este campo de pesquisa, apesar de já estar sendo desenvolvido há décadas, ainda é bastante recente e precisa desse tipo de análise.

Por fim, foi possível perceber que Canhoto foi uma figura que deixou sua marca na história da música e do violão brasileiro e seus rastros hoje são perseguidos graças às tecnologias de gravação e edição musical. As constantes mudanças de mediações tecnológicas ligadas ao campo da música, como percebemos, causam efeitos totalmente perceptíveis nas formas de produção e consumo de música, como observamos nas análises realizadas. Por isso, chamamos a atenção para a importância de se considerar as mediações ao analisar um trabalho artístico, já que na obra de Canhoto esse tipo de abordagem abriu várias perspectivas a respeito de aspectos constitutivos das obras afetadas pelas mediações tecnológicas estudadas.

REFERÊNCIAS

AMORIM, Humberto. Três obras didáticas de Melchior Cortez (1882-1947): o violão entre os métodos clássicos e a Escola Moderna. *Opus*, v. 26 n. 1, p. 1-32, jan./abr. 2020. <http://dx.doi.org/10.20504/opus2020a2607>.

_____. “Groove e escrita na Toccata em Ritmo de Samba n.º 2 de Radamé Gnattali”. Trad. de Patrícia de S. Araújo, *RJMA – Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis*, Caderno em Português, n.º 1, CRIJMA – IReMus – Sorbonne Université, abril, 2018b, p. 1-23. Disponível em: <https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/7ebd0ad3>.

_____, H. *Melchior Cortez: um precursor do violão de concerto no Rio de Janeiro*. *Ressonâncias: Revista de investigação musical*, v. 22, p. 13-42, 2018.

ANTUNES, Gilson Uehara. *Américo Jacomino “Canhoto” e o desenvolvimento da arte solística do violão em São Paulo*. Dissertação (Mestrado em Música). USP, São Paulo. 2002.

ARAÚJO COSTA, Fabiano. “Música popular brasileira e o paradigma audiotátil: uma introdução”. Trad. de Patrícia de S. Araújo, *RJMA – Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis*, Caderno em Português, n.º 1, CRIJMA – IReMus – Sorbonne Université, abril 2018a, p. 1-33. Disponível em: <https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/86e90f9b>.

ARBO, Alessandro. “Écoute musicale et reproductibilité technique: quelques réflexions”. in: FARGETON, P. et al. *Écoute multiple, écoute des multiples*. Paris: Hermann, 2019, p. 49-70.

ATTALI, Jacques. *Noise the political economy of music* [1977]. Trad. Brian Massumi. Minneapolis. University of Minnesota Press. 1985.

BARTOLONI, Giacomo. *Violão: A imagem que fez Escola. São Paulo 1900 - 1960*. Tese de doutorado em História, Assis, UNESP, 2000.

BARROS, A. E. Bonifácio; KELLER, D.; COSTALONGA, L. Lesqueves. *Guitarreando: Estudo sobre a utilização de modelagem e tablatura no ensino de violão mediado por tecnologia*. *Revista Iberoamericana de Tecnología en Educación y Educación en Tecnología*, no. 22, pp. 28-37, 2018. DOI: 10.24215/18509959.22.e03

BEIGUELMAN, Giselle. *Arte pós-virtual: criação e agenciamento no tempo da internet das coisas e da próxima natureza*. In: *Cyber-arte-cultura: a trama das redes* [S.l.: s.n.], 2013.

BEIGUELMAN, Giselle. FLEURY, Maurício. *Suite For Mobile Tags*. Disponível em: <http://www.desvirtual.com/portfolio/suite-for-mobile-tags/> acessado em: 16.03.2022

BENJAMIN, Walter. ‘*The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*’, in *Illuminations*, ed. Hannah Arendt, trans. Harry Zohn. London: Fontana, 1973. (1936) 211–44

BORN, Georgina. *On musical mediation: Ontology, technology and creativity*. *Twentieth-Century Music* 2(1), 2005.

BRØVIG-HANSSSEN, Ragnhild & DANIELSEN Anne. *Digital signatures: the impact of digitization on popular music sound*. Cambridge, Massachusetts. The MIT Press, 2016. ISBN 9780262034142

CAPORALETTI, Vincenzo. “Uma musicologia audiotátil”, RJMA – Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis, Caderno em Português, nº 1, 2018, p. 1-17;

_____. *Il principio audiotattile come formatività*. Canterano. Università degli Studi di Macerata. 2019.

_____. “Neo Auratic Encoding. Phenomenological Framework and Operational Patterns” in: Borio. Gianmario. (ed), *Musical Listening in the Age of Technological Reproduction*. Farnham, Ashgate Publishing. 2015, p. 233-252

_____. *Milhaud, Le Boeuf sur le Toit e o Paradigma Audiotátil*. 2012. Disponível em <https://unimc.academia.edu/VincenzoCaporaletti>. Acesso em 18 de abril de 2022.

CAPORALETTI, Vincenzo. *Introduzione alla teoria delle musiche audiotattili: Un paradigma per il mondo contemporâneo*. Canterano. Gioacchino Onorati editore S.r.l. – unipersonale. 1ª Edição: janeiro de 2019. ISBN - 978-88-255-2091

_____. *Swing e Groove. Sui fondamenti estetici delle musiche audiotattili*. Lucca. LIM. 2014. ISBN 978-88-7096-778-4

_____. *I processi improvvisativi nella musica: un approccio globale*, Lucca, LIM. 2005.

CHEDIAK, Almir. *Dicionário de Acordes Cifrados: harmonia aplicada à música popular*. São Paulo, Brasil. Copyright © Editora Irmãos Vitale S.A. 1984.

CORTEZ, Melchior. *Escola de Arpejos para Violão*. Buenos Aires: Casa Romero y Fernandez, 1929

CORTEZ, Melchior. *27 Estudos para Violão de D. Dionísio Aguado*. Rio de Janeiro: Casa Arthur Napoleão, 1934

DIAS, Saulo S. A. *O processo de escolarização da viola caipira: novos violeiros (in)ventano moda e identidades*. São Paulo. Tese (Doutorado – Programa de Pós-Graduação em Educação. Área de Concentração: Linguagem e Educação) Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo. 2010.

DUDEQUE, Norton Eloy. *História do Violão*. Curitiba. Ed. UFPR. 1994.

ESTEPHAN, Sérgio. *Viola minha viola. A obra violonística de Américo Jacomino, o Canhoto (1889-1928), na cidade de São Paulo*. São Paulo. Tese (Doutorado em História). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. 2007. 257 p.

ESTEPHAN, Sérgio. *Abismo de Rosas: vida e obra de Canhoto*. 1. ed. São Paulo: Edições SESC, 2017. 168p. (Edição Kindle)

FILHO, Othon G. R. *Método Prático Primeiros Acordes ao Violão - Othon G. R. Filho*. São Paulo: Irmãos Vitale, Brasil. ISBN 978-85-7404-091-9

FLUSSER, Vilém. *Do inobjeto*. ARS, São Paulo, v. 4, n. 8, p. 30-35, 2006. DOI: <https://doi.org/10.1590/S1678-53202006000200003>.

FRANCESCHI, Humberto M. *A Casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro, Sarapuí. 2002, 312 p.

GELL, Alfred. *Art and Agency*. Oxford: Oxford University Press, 1998.

GOODMAN, Nelson. *Languages of Art: an approach to a theory of symbols*. Indianápolis, EUA. 2ª edição. Copyright © The Bobbs – Merrill Company, Inc. 1968. 277 p.

HOLANDA, Hamilton de. BOSCO, João. *Desafio Canto da Praya*. Disponível em: <https://cantodapraya.com.br/> acessado: 12.03.2022

HOZER, Michèle. RAYMONT, Peter. *Genius Within: The Inner Life of Glenn Gould*. (Documentário) White Pine Pictures. Canadá. Data de lançamento: 10 de setembro de 2010 (Estados Unidos da América) disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=jIc_USZtIiE Acessado: 15.02.2022

IAZZETTA, Fernando. *Música e mediação tecnológica*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2009.

IMBERTY, Michel. “Langage, musique et cognition”: *quelques remarques sur l'évolution nécessaire des problématiques psychologiques des vingt dernières années*», «Circuit: musiques contemporaines», vol. 13, n. 2, 2003, pp. 93-110.

JACOMINO, Américo. *Methodo de violão (prático) (Canhoto) Américo Jacomino, contendo todas as tonalidades e acompanhado com sete acordes em cada tom*. São Paulo, Casa Manon. S.A., 32 p.

LLANOS, Carlos Fernando Elías. *Nem erudito, nem popular: por uma identidade “transitiva” do violão brasileiro*. Tese (Doutorado em Musicologia) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. doi:10.11606/T.27.2018.tde-25072018-154131. em: 2018-12-07.

LORTAT-JACOB, Bernard, “Improvisation: *le modèle et ses réalisations*” in: Id. (dir.), *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*. Paris, Selaf, Poche, 1987, p.45-59 DOI: 10.0000/2852972034/45-59

MACHADO, Arlindo. *Arte e Mídia: aproximações e distinções*. Galáxia. São Paulo, v. 2, n. 4, p. 19–32, 2008. Vol. 2. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/1289>. Acesso em: 25 ago. 2020.

MACIEL, Caio J. MANZOLI, F. P. ARAUJO COSTA. F. *New 'One-Man Band': poéticas interativas por mediação tecnológica nas obras de Pat Metheny e Jacob Collier*. XXXI

Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – João Pessoa, 2021.

MADUREIRA, José Rafael. *O modelo C(L)A(S)P de Keith Swanwick no contexto de ensino de dança*. Repertório, Salvador, ano 22, n. 33, p. 137-157, 2019.2.

MANZOLI, Felipe P. ARAUJO COSTA, Fabiano. *Do disco às lives: efeitos das mediações tecnológicas na cultura do violão brasileiro*. Seminário Ibero Americano Sobre o Processo de Criação nas Artes 2020. Vitória, ES. ISBN: 978-65-89300-00-7. p. 84-90. Modo de acesso: <https://leena.ufes.br> acessado: 02.05.2022.

MANZOLI, Felipe P. *De Todos os Cantos do Meu Confinamento*. (Obra audiovisual). Divulgação: 08 de maio de 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dpo44AFhURE> acessado: 29.04.2022.

MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação com extensões do homem*. Trad. de Editora cultrix lida. Copyright © by Marshall McLuhan. Publicado nos Estados Unidos da América por McGraw-Hill Book Company (Nova York, Toronto, Londres) 1964.

_____. *Método prático de violão: contendo todas as principais posições maiores e menores com suas variantes mais comuns, apresentadas pela ordem dos graus da escala (de Do a Si) e seus cromatismos (sustenidos e bemóis)*. São Paulo: Edição Manon, [196?]. 31p., principalmente il., 23 x 32.

_____. *Método de Violão- Américo Jacomino (Canhoto)*. 1ª edição. São Paulo: Irmãos Vitale, 2012. ISBN 978-85-7404-359-0 36p.

MOLINA JÚNIOR, Sidney. *O violão na era do disco: interpretação e desleitura na arte de Julian Bream*. (Tese Doutorado). São Paulo. Programa de Estudos Pós-graduados em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. 2006. 335 p.

_____. *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*. Copyright, Canadá, 1962 / University of Toronto Press. Impresso em Canadá.

_____. FIORE, Quentin. *The Medium Is the Massage*. Impresso na Alemanha. Gingko Press. 1996 (1967). ISBN 1-58423-070-3.

PAREYSON, Luigi. *Estética: Teoria da formatividade*. tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993. ISBN 85.326.1034-X

PEREZ, João S. (Tônico) PEREZ José (Tinoco). *Método Prático ABC de Viola e Violão – Tônico e Tinoco*. São Paulo: Fermata do Brasil. 1975. ISBN 978-7407-199-2.

PRANDO, Flavia Rejane. *O mundo do violão em São Paulo: processos de consolidação do circuito do instrumento na cidade (1890-1932)*. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Educação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

RABELLO, Raphael. Entrevista e execução de Raphael Rabello disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kW7IhJVOIV0> – Acessado em: 08.03.2022.

RAMALHO, Celso. *No Caminhar Histórico Do Acontecer Poético: Música Brasileira Para Cordas Dedilhadas Em Tensão*. Anais 2018: XIII Semana de História Política (2018). p. 173-189. Disponível em: https://www.academia.edu/38702401/No_caminhar_hist%C3%B3rico_do_acontecer_po%C3%A9tico_m%C3%BAsica_brasileira_para_cordas_dedilhadas_em_tens%C3%A3o acesso: 02.05.2022.

RICCIARDI, Roque (Paraguassu). *Método Prático para Violão - Sem Mestre*. São Paulo. Copyright © Irmãos Vitale S.A. 1932. ISBN 978-85-7407-467-2

SANDRONI, Carlos. Feitiço Decente. *Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar/UFRJ, 2001.

SARDINHA, Aníbal Augusto. *Tupan: Método Prático para cavaquinho com lições bem coordenadas por Aníbal Augusto Sardinha (Garoto)*. São Paulo: Irmãos Vitale. 1940 ISBN 978-85-85188-98-6

SEVERIANO, Jairo & MELLO, Zuza Homem. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras, vol. 1: 1901-1957*. São Paulo, Editora 34. 1997, p. 73.

SCHAFER, Murray. *Ouvindo Pensante*. 2ª edição. São Paulo. © 1986 by R. Murray Schafer. Publicado pela Arcana Editions, Canadá. © 1992 da tradução brasileira: Fundação Editora UNESP. Edição do Kindle. 408p. ISBN – 978 – 85 – 393 – 0218 – 5

SILVA, Alexandre L. A. *Métodos de ensino de violão: um olhar a partir das contribuições teóricas da educação musical*. Curitiba, Universidade Federal do Paraná. Dissertação de mestrado. 2019. 137 p.

SWANWICK, K. *A Basis for Music Education*. 9ª impressão. Londres: Routledge, 1991.

TABORDA, Marcia. *Violão e identidade nacional: Rio de Janeiro 1830-1830*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

TÁPIA, Daniel. *O áudio musical e o áudio musicista*. São Paulo: Lumme Editor, 2018. 174p ISBN: 978-85-8234-249-7

TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: do gramofone ao rádio e tv*. São Paulo: Editora 34, 2014, p. 70.

Partituras:

CANHOTO, Américo Jacomino. *Abismo de Rosas*. Transcrição: Gilson Antunes. Violão. Partitura. Acervo digital do Violão Brasileiro. 2015. Disponível em: <https://www.violaobrasileiro.com.br/partituras/> Acesso em: 15.04.2022

_____. *Abismo de Rosas*. Transcrição: Isaías Sávio. Violão. Partitura. Copyright © 1944 Imprensa Moderna LTDA. São Paulo, Brasil. (Cembra – 2001)

_____. *Abismo de Rosas*. Transcrição: Domingos Samenzato. Violão. Partitura. Copyright © 1944 Impressora Moderna LTDA. São Paulo, Brasil. (Cembra – 1952)

_____. *Abismo de Rosas*. Transcrição: BrazilOnGuitar. Arranjo para Violão de Baden Powell. Partitura. Sem data.

Programas de rádio e TV:

Transcrição de uma parte da entrevista realizada no Programa Camarin TV UFPB - Parte 2. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uj8lo1a6Y6c> – Criação e apresentação – Jorge Castro. acessado: 16/04/2021.

Obras musicais utilizadas nas análises:

Obras utilizadas				
Nome	Ano de gravação	Intérprete	Meio de acesso	Disponível online
Viola Minha Viola	1927	Canhoto	CD – Violão Imortal (2007)	https://www.youtube.com/watch?v=JkatuRmp_GY
Viola Minha Viola	1927	Canhoto	Fonograma extraído do acervo de Ronoel Simões	-
Acordes do violão	1916	Canhoto	Acervo pessoal Gilson Antunes	-
Abismo de Rosas	1926	Canhoto	Acervo pessoal Gilson Antunes	-
Abismo de Rosas	1927	Canhoto	Acervo pessoal Gilson Antunes	-
Abismo de Rosas	1951	Aníbal Augusto Sardinha (Garoto)	78 RPM – Gravadora Odeon nº 13.119-a	https://www.youtube.com/watch?v=Hr1BYbI4G_g
Abismo de Rosas	1961	Dilermando Reis	CD – Abismo de Rosas	https://www.youtube.com/watch?v=i4iObbpndk
Abismo de Rosas	1976	Paulinho Nogueira	LP Antologia do Violão	https://www.youtube.com/watch?v=IW_g6Qnudqs
Abismo de Rosas	1980	Baden Powell	LP Nosso Baden	https://www.youtube.com/watch?v=8JBBzue5VuM
Abismo de Rosas	(1994) 2000	Raphael Rabello	CD – A Música Brasileira deste século por seus autores e intérpretes	https://www.youtube.com/watch?v=0VCQMSM8LZk

Abismo de Rosas	2003	Gilson Antunes	CD - Obras Para Violão de Américo Jacomino	https://www.youtube.com/watch?v=ZA80_SMuaCE
Abismo de Rosas	01/10/2018	Duo Assad	Gravação disponível no Youtube	https://www.youtube.com/watch?v=kq3TeMtiQkc
Abismo de Rosas	2019	Fabio Lima	Gravação disponível no Youtube	https://www.youtube.com/watch?v=7VAUq5aPJ_I
Rosas desfolhadas	1926	Canhoto	CD violão Imortal	https://www.youtube.com/watch?v=GdEN_0Wrek&t=2569s

5 ANEXOS

ANEXO I

Tabela 4 - Análise macro estrutural da peça "viola minha viola"

	Terças - viola caipira	Groove 1						Terças Caipiras 2	Imitação da voz humana	Groove 2	Terças viola caipira 3 + imitação da voz humana	Groove 3
		Modelo	Extemp. 1	Extemp. 2	Extemp. 3	Extemp. 4	Extemp. 5					
Compassos	Sem pulsação - livre	1 a 8	9-17	18-24	25-31	32 - 42	43- 50	50-57	58-82	Sem pulsação - livre	Sem pulsação - livre	12
Nº de compassos		8	8	7	8	10	8	7	24			12
Andamento aproximado		100	110	110	100	100-110	105	110	110- 120			120-130
Total de compassos por seção		57								24		12
Esquema formal	Intro	A						B		A'		
Características	Melodia em terças	Variações baseadas nas possibilidades extemporizativas do modelo							Utilização de sons extraídos do violão para imitar pessoas conversando			Aumento expressivo do andamento no final

ANEXO II

Viola minha viola

Transcrição - Felipe Pessin Manzoli
♩ = *Livremente*

Análise - Mestrado

Américo Jacomino - Canhoto

The musical score is written for guitar in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of several systems of music:

- System 1 (Measures 1-3):** Melodic line with chords.
- System 2 (Measures 4-5):** Melodic line with chords.
- System 3 (Measures 6-13):** Labeled "Groove 1" and "Extemporização 1". It features a rhythmic pattern of eighth notes with chords G, D, G, D, G, D. A "Simile" instruction is present.
- System 4 (Measures 14-16):** Continuation of the groove with chords G, D, G.
- System 5 (Measures 17-19):** Continuation of the groove with chords D, G, D.
- System 6 (Measures 20-21):** Continuation of the groove with chords G, D.
- System 7 (Measures 22-23):** Continuation of the groove with chords G, D.
- System 8 (Measures 24-26):** Continuation of the groove with chords D, D, C.
- System 9 (Measures 27-28):** Continuation of the groove with chords G, D.
- System 10 (Measures 29-30):** Labeled "Extemporização 3". It features a rhythmic pattern of eighth notes with chords G, D, G.

32 D *Simile*

Extemporização 4

37 G D

42 Extemporização 5

47 G D *Simile*

Extemporização 6

55 G D G D

59 G D

62


69


74 Seção Imitação de vozes humanas (sem métrica e altura definida)


Aumenta o andamento em 10 Bpm


78 G D *Simile*


88 C G D

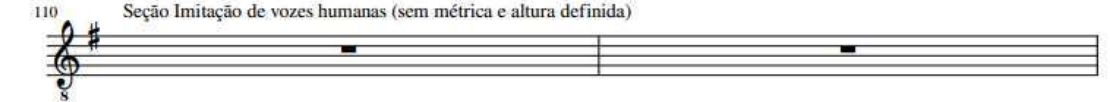
91 


94 


97 


100 

104 

110 Seção Imitação de vozes humanas (sem métrica e altura definida)


112 Seção Imitação de vozes humanas (sem métrica e altura definida)


Aumenta o andamento em 10 Bpm
120 

124 

127 